

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

Коленова Валерия Валерьевна

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ
КОНЦЕПЦИИ А.А. ВАСИЛЬЕВА

Специальность 09.00.04 – эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Куренкова Римма Аркадьевна

Москва – 2015

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Становление театральной концепции А.А. Васильева (художественно-эстетическое осмысление)	
§1. Предшественники эстетических идей А.А. Васильева.....	19
§2. Васильевская концепция: «школа-лаборатория-театр».....	32
§3.Философско-эстетические основания творческого метода А.А. Васильева.....	46
Глава 2. Воплощение эстетических идей Анатолия Васильева в театральном искусстве XX-XXI вв.	
§1. А.А. Васильев как режиссёр-педагог. Развитие его художественно- эстетических традиций.....	61
§2.Инновационные тенденции в современном театральном искусстве.....	75
Заключение.....	91
Библиография.....	96

Введение

Актуальность исследования театральной концепции А.А. Васильева обусловлена, прежде всего, отсутствием философского подхода в её осмыслении. Искусствоведческий подход исследует васильевский метод в рамках сравнительного анализа драматических произведений, их интерпретаций с учетом особенностей авторского мировоззрения и культурно-эстетической специфики их восприятия. Но эстетика спектаклей режиссера А.А. Васильева дает повод для интегральных размышлений не только искусствоведов, театроведов, но и философов в том числе.

В современном театральном искусстве идея философского театра приобретает всё больший вес и значение. В театре-лаборатории А.А. Васильева творческий поиск начинается с изучения философии искусства. Она становится основой художественно-эстетической деятельности и мировоззрения как режиссера, так и актера. В нашем исследовании речь идёт о философии театрального искусства в трёх ключевых сферах: актёрская техника, режиссура, театральная педагогика. Черты философского театра наиболее полным образом нашли отражение в театральной эстетике режиссёра А.А. Васильева. Он опирается на идею лабораторного театра, то есть, художественно-творческого процесса, в котором режиссер и актер находятся в условиях непрерывного театрального эксперимента. Результатом эксперимента становится синтез многообразных техник и инструментариев, существующих в современном театральном искусстве, в рамках воплощения режиссёрского замысла. В процессе становления театральной эстетики режиссера происходит слияние двух крупнейших театральных школ: школы-представления и школы-переживания.

Говорить о феномене режиссуры А.А. Васильева в философско-эстетическом ключе уже давно стало необходимостью, поскольку рост

интереса к его творчеству наблюдается не только в России, но и в Европе. Стали появляться театры, лаборатории, использующие его метод, его технологию как основную. Это не случайно, так как анализ инновационных тенденций в современном театральном искусстве на базе фестивального движения показал, что процесс сближения двух крупнейших театральных школ, представления и переживания, актуален. Синтез психологического театра и театра представления явно прослеживается в режиссуре А.А. Васильева. Однако художнику удалось вывести процесс соединения «театра-формы» и «театра внутреннего содержания» на качественно иную ступень: театра философствующего («театра идей»), метафизического театра.

Мы подошли к театральной концепции А.А. Васильева с позиций философии искусства, технологии актёрско-режиссёрского процесса и театральной педагогики. В результате чего пришли к выводу: художественно-философские поиски художника осуществлялись на стыке эпох модерна и постмодернизма, с одной стороны, теоретического и практического экспериментов - с другой. Формулируя задачу собственного театра, А.А. Васильев не просто сводит её к соединению трёх миров (зрительского, актёрского, режиссёрского), но и к поиску тех средств игры, которые были бы удобны в процессе создания нового философско-эстетического зрелища в театральном тандеме.

Проблема исследования состоит в необходимости выявления философско-эстетического потенциала и сущности театральной концепции А.А. Васильева.

Степень научной разработанности проблемы. Отталкиваясь в нашем исследовании от реальности влияния двух эпох (модернизма и постмодернизма) на формирование личности режиссёра А.А. Васильева, мы выходим на уровень художественно-эстетического осмысления становления театральной концепции А.А. Васильева. Работы И.П. Ильина, Н.Б. Маньковской, И.П. Никитиной, К. Харта помогают нам разобраться в

вопросе стилистической принадлежности режиссёра, обозначить его собственную художественную манеру, авторский почерк, стиль, а затем проследить этапы формирования его собственного метода.

Спектр литературы о творчестве А.А. Васильева весьма широк. Основной массив составляют рецензии на спектакли, выпущенные после премьер, и интервью с актёрами. Существует небольшое количество обзорных рецензий, в которых спектакли А.А. Васильева включены в контекст других постановок, вышедших в тот же период времени. Из монографических исследований на русском языке, рассматривающих творчество А.А. Васильева в целостной совокупности теоретических и практических аспектов его работы, следует назвать книгу П. Богдановой «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим». Данная работа послужила основой для нашего исследования в области изучения технологии метода работы режиссёра, его воплощения в рамках театральной лаборатории.

С 1990-х годов в Европе стали появляться книги и монографии о творчестве А.А. Васильева. В монографии немецкого театроведа Р. Виникен-Галибиной «Анатолий Васильев» на основе записей уроков в «Школе драматического искусства» исследуется стиль лабораторной деятельности режиссера; в книгу венгерского театроведа Н. Кирай «Анатолий Васильев. Театральная fuga» включены статьи А.А. Васильева 1980-х-1990-х годов, записи репетиций его спектаклей «Маскарад» в Комеди Франсез, «Без вины виноватые» в Драматическом театре Солнока (Венгрия), «Каменный гость» в Москве, а также несколько статей российских и европейских критиков о спектаклях 1990-х годов, разработанных в жанре мистерии; в книге немецкого театроведа М. Браукхофф «Театр Анатолия Васильева (1973-1995)» исследуется путь режиссера от спектакля «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника во МХАТе им. М.Горького до пушкинских проектов в «Школе драматического искусства», изучается влияние театральной школы

К.С. Станиславского, М.А. Чехова, Е.Б. Вахтангова на эстетику творчества режиссёра; книга немецкого театроведа С. Коллер «Дух театра» посвящена двум ведущим режиссерам российского театра 1990-х годов, А. Васильеву и Л. Додину; исследование ведется на фоне традиций русских театральных школ К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. В книге французского театроведа С. Полякова «Анатолий Васильев: искусство композиции» исследуется работа А.А. Васильева со студентами-режиссерами Высшей театральной школы Лиона в 2000-е годы.

В дискуссии «Петербургского театрального журнала», проведенной после лекций и пятидневного просмотра работ А.А. Васильева, организованных Пушкинским центром в Петербурге в декабре 2003 года (там игрался спектакль «Пушкинский утренник», проводилась читка по ролям спектакля «Путешествие Онегина», а также демонстрировались видеозаписи спектаклей «Медея-Материал», «Маскарад», «Амфитрион»), обсуждались различные проблемы творчества режиссера. В дискуссии принимали участие педагоги СПГАТИ Ю.М. Барбой, В.Н. Галендеев, Н.В. Песочинский, Н.А. Таршис, Ю.Н. Чирва. В их выступлениях была представлена широкая амплитуда критических суждений об А.А. Васильеве, обнаружившая подлинную научную заинтересованность петербургской театроведческой школы творчеством и судьбой режиссера.

В ходе диссертационного исследования подробно рассматривается влияние польского режиссёра Ежи Гротовского на становление васьильевской концепции «Школа- лаборатория- театр». 2010 год был объявлен годом Е. Гротовского. Вышел огромный ряд статей о творчестве режиссёра и его лабораторном театре. Мы остановились на издании «Вопросы театра», где опубликованные статьи были посвящены проблеме: в чём конкретно состояло влияние Е. Гротовского на режиссёра А.А. Васильева, и каков был его результат?

Стремление А.А. Васильева к театру философствующему («театру идей») заставляет современных философов обратиться к идее Платона о проблеме соотношения между философией и театром, которая говорит о метафизическом начале в искусстве. Осуществление театрального эксперимента и актёрско-режиссёрских поисков поднимают вопрос о способе мышления и языке такого театра. В этом направлении работали Г.В.Ф. Гегель, И.Х.Ф. Гельдерлин, Ф. Ницше, Р. Вагнер, З. Фрейд, Ж. Лакан, А. Адорно, С. Жижек и др.

Осмысление границ театрального пространства как определённых условий для человеческой практики с философских позиций осуществляется в работах А. Арто, Б. Брехта, П. Брука, Ж. Жене, В.Э. Мейерхольда, Ж.-П. Сартра и др. Отделяя игровой театр от психологического и, наоборот, рассуждая об их синтезе, мы пытаемся понять язык нового вида театра - философствующего. Размышляя об эстетической специфике нового театрального феномена в соотношении синтеза игровых и психологических элементов, мы обращаемся к работам М.М. Буткевича «К игровому театру», Ж. Делеза «Кино», Б. Гройса «Искусство утопии», а также наследия самого режиссёра (достаточно массивный объём интервью, заметок, комментариев, собственных статей, авторской работы «Педагогика для педагогов»).

Для освещения круга вопросов, связанных с эстетическим и художественным осмыслением тенденций современного театрального искусства, мы обращаемся к существующему сегодня фестивальному движению. Немаловажное значение имеет ряд статей, эссе, интервью, выступлений, созданных представителями современного театрального направления - режиссёрами, драматургами, сценаристами, художниками, театральными критиками (Н.З. Мазур, С.Б. Игнатова, Н.Д. Старосельская, М.С. Брусникина, А.А. Огарёва, В.В. Беляйкина и др.)

Объект исследования – эстетика театрального искусства XX-XXI вв.

Предмет исследования – философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева.

Цель исследования - художественно-эстетический анализ театрального искусства А.А. Васильева.

Задачи исследования:

1. Описать творческие позиции предшественников театрально-эстетических идей А.А. Васильева;
2. Рассмотреть театральную концепцию А.А. Васильева «школа-лаборатория-театр»;
3. Выявить философско-эстетические основания творческого метода А.А. Васильева;
4. Провести анализ театральной педагогики А.А. Васильева;
5. Сформулировать основные инновационные тенденции в современном театральном искусстве;
6. Проследить развитие художественных традиций А.А. Васильева в мировом театральном сообществе.

Теоретико-методологическая база

В диссертации художественно-творческая традиция, философия искусства, философия творчества исследуются в контексте перехода от модернизма к постмодернизму, что позволяет дать оценку режиссёру А.А. Васильеву не как приемнику традиций, а как художнику, испытавшему влияние двух эпох. Традиционная академическая театрально-художественная культура, отрефлексированная в классической эстетике, также являлась научной опорой в ходе нашего исследования, так как позволила на фоне широких театрально-эстетических традиций выявить те сущностные, принципиальные изменения в духовной сфере человечества, которые

происходят на стыке двух крупнейших театральных школ: представления и переживания.

По вопросам философских оснований художественной культуры и методологии её исследования автор опирается на работы: Ж. Деррида, Ж. Делёза, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, К. Харта, И. Хассана, Н.Б. Маньковской, В.В. Бычкова, И.П. Ильина и др.

Были привлечены культурологические исследования, затрагивающие мировоззренческие, метафизические проблемы формирования личности, которые необходимо учитывать при изучении структуры эстетической деятельности, процессов творчества и восприятия искусства (Б. Гройс, М.А. Захаров, Б. Зингерман, А.В. Иванова).

Со стороны современных исследований по проблемам театрального искусства были использованы работы: П. Богдановой, Н.Д. Старосельской, У.П. Уортена, В. Тупицына.

Уход от реализма послужил началом метафизического философского театра, которым стал заниматься А.А. Васильев. В связи с этим, в исследовании предложено толкование позиций театральной концепции режиссёра через феномен игры. Фигура режиссёра была включена в сложный интеллектуальный, метафорический контекст культуры и цивилизации, представленный Ж.-П. Сартром, Г. Гессе, Т. Манном, С. Беккетом, М. Прустом, Х.Л. Борхесом.

В исследовании предложено рассмотреть творчество А.А. Васильева в нескольких ракурсах. Один из них – режиссёрско-педагогический. Поэтому в рамках изучения проблемы стало необходимым использовать работы К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.А. Вахтангова, М.А. Чехова, Г.А. Товстоногова, Б. Брехта, А.В. Эфроса.

Отдельным аспектом диссертационного исследования явилось обращение к предшественникам и последователям экспериментального театра: Е. Грозовскому, Р. Уилсону, А.А. Огарёву, А.А. Попову, К. Серебренникову, В.И. Славкину.

Описываются искусствоведческие исследования о современном театре П. Богдановой, Н. Мазур, С. Игнатовой, Н. Песочинского, Г. Кожуховой.

Методы исследования:

- сравнительно-исторический метод, дающий возможность отделить театр периода «шестидесятников» от театра эпохи постмодернизма;
- источниковедческий анализ, интерпретация и смысловая реконструкция бесед и занятий А.А. Васильева с его учениками;
- анализ и реконструкция лабораторных занятий А.А. Васильева в театре «Школа драматического искусства» на основе воспоминаний и очерков его учеников;
- эмпирический анализ некоторых спектаклей А.А. Васильева, самоанализ и самонаблюдение в применении художественного метода А.А. Васильева в собственной актёрской практике.

Научная новизна исследования:

1. Раскрыта основа васильевского художественного метода (его структура, ядро, механизмы) с позиции современной эстетики. Определена суть философско-художественных, театрально-эстетических идей А.А. Васильева, а также их применение в творчестве самого художника, его последователей. Работа выявляет глубину содержания васильевской режиссуры, обосновывает игровую форму его спектаклей, позволяет дать научный, эстетический анализ его театра-лаборатории, представляя собой новый взгляд в научном пространстве как театральной, так и эстетики в целом.

2. Анализ философско-эстетических оснований театральной концепции А.А. Васильева показывает, что в рамках современного исполнительского искусства осуществляется совмещение двух основных направлений: театра представления и театра переживания. Рассматривая генезис художественного метода А.А. Васильева, мы пришли к выводу о том, он является художником, предлагающим новый путь развития русского театра: путь создания метафизического театра в условиях театральной лаборатории (на основе эстетики театра Е. Гротовского, идеи концентрации японского театра Но, собственного понимания искусства и его философии). Его творчество - это новая художественно-поэтическая среда, главенствующую роль в которой играет концепция «школа – лаборатория - театр».

3. А.А. Васильев - режиссёр, который сумел выстроить новую театрально-эстетическую модель, обнаружив её необходимость в современном ему социокультурном процессе. Отталкиваясь от стремления перехода из мира рационального в мир иррациональный, он подкрепляет практику философской теорией, давая собственным экспериментам научное философско-эстетическое обоснование. Его метод и теория не исчерпываются лишь концептами и их связями: А.А. Васильев пытается найти зоны максимальной смысловой плотности через философию напрямую в драматургических текстах. Считает, что их понимание зависит от представлений о природе философии. Разделяя концепты драмы по рангу, он интерпретирует их, отличая по степени смысловой консистенции. Режиссёр делает важное открытие в области театрально-эстетического тандема, вводя в работу над драматургией разбор концептуальной природы её философии.

4. Данное диссертационное исследование является попыткой провести в рамках философско-эстетического дискурса анализ феномена современного театра в условиях фестивального движения, инновационных тенденций в нынешнем театральном искусстве с позиции эстетики синтетического театра

(включающего в себя театр представления, театр переживания и элементов иных направлений современного театрально-сценического искусства).

5.В рамках данного исследования отрефлексирован противоречивый характер феномена философского театра в условиях анализа тенденций современного фестивального движения (на примере отражения и применения васьевского метода в современном театральном искусстве).

Теоретическая значимость исследования

1. В работе исследован метод А.А. Васильева с точки зрения его развития от индивидуальной творческой манеры к методу. В рамках данной научной задачи показаны предшественники метода художника, рассмотрена концепция театра-лаборатории Е. Гротовского и охарактеризовано влияние идей Е. Гротовского на становление и развитие творчества самого А.А. Васильева. Путём эстетического анализа выявлены: этапы формирования метода А.А. Васильева, его технологии, структура васьевских занятий по философии искусства, определивших ядро его эксперимента «школа-лаборатория-театр».

2. Художественно-творческий метод А.А. Васильева рассмотрен не как некая формализованная система, а как результат лабораторных поисков в сфере философии искусства, затем - его технологии. Анализируя их через несколько аспектов: методологию, теоретическое наследие, художественную практику (метод) и практическое применение театрально - сценических идей А.А. Васильева мировым театральным сообществом, сделан вывод о том, что художник вышел из парадигмы психологического театра, открыв современному сценическому искусству новое театрально-эстетическое измерение, которое потребовало иного способа прочтения и воплощения.

3. Выявлены и сформулированы философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева.

4. Проведен анализ актёрско-режиссёрской работы А.А. Васильева с его учениками.

5. Сформулированы основные инновационные тенденции в современном театральном искусстве.

6. Выявлена неоднозначность развития и преемственности художественных традиций А.А. Васильева.

7. Определена роль философско-эстетических ресурсов в творческом методе А.А. Васильева.

Практическая значимость исследования

Материалы диссертации могут быть использованы для подготовки учебных пособий и специальных курсов в ВУЗах по предметам «Эстетика», «Мировая художественная культура», «Современное театральное искусство», «Театр как процесс единства формы и содержания».

Диссертация может быть рекомендована для изучения театроведам, театральным критикам, театральным методологам, актёрам, режиссёрам, педагогам в области театрального искусства, так как затрагивает широкий круг проблем в области театрального искусства: историю театра, технику актёрской игры, режиссуру, философию искусства, тенденции развития современного театра и новейшей театральной педагогики. Результаты исследования могут быть полезными для дальнейшего изучения театрального эксперимента, театральной лаборатории, философско-эстетической функции театра.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Активный процесс сближения психологического и игрового театров приводит к появлению нового типа театральной практики, выходящей за границы как театра представления, так и театра переживания.

Возникает необходимость разработки нового метода актёрско-режиссёрской работы, иных технологий и инструментариев для осуществления театрально-сценического действия, воспитания актёра нового типа.

2. Феномен лабораторного театра возникает на основе идеи использования театральных подмостков в качестве экспериментальной площадки, претендующей на право быть законным выражением определённого режима визуальности, что приводит к пониманию новой философской функции театра. Анализ театра, представляющего собой лабораторию для эстетических, концептуальных и технологических экспериментов, поднимает вопрос о формировании театральной концепции нового типа: «школа – лаборатория - театр».

3. Философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева:

1) соединение конкретной художественно - эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью (развитие направления концептуальной сценографии, поиск закономерности в движении архитектуры декорации через призму идейного театра);

2) провозглашение режиссуры вокруг красоты как высшей самостоятельной ценности (развитие философичности как главной характерной черты Васильевского театра-школы);

3) создание нового философского метафизического театра, основанного на:

-непрерывном эксперименте в условиях творческой лаборатории;

-всеобъемлющем эстетизме режиссуры;

-концептуальном разборе драматургического материала;

-обращении к концептуальному диалогу, его развитию по принципу игры вперёд;

-теургическом принципе как наименьшей навязчивости и наибольшей восприимчивости театрального, почти священного действия;

- обращении к искусству как центру зримого существования истины.

4) практическое воплощение эстетических позиций А.А. Васильева заключается в формировании собственного творческого метода, основными составляющими которого являются:

- подход, связанный с таким понятием как приём, уловка, трюк, уже подразумевающий существование игровой дистанции;

- подход Мейерхольда, который связан с преодолением психологических структур, используя технику импровизации и гротеск, в обращении к масштабному видению художественной конструкции, художественного образа. По своей сути, данный подход В.Э. Мейерхольда - игровой (однако, об игровых структурах писали и К.С. Станиславский, и М. Чехов и др.). Позиция А.А. Васильева существенно отличается тем, что он чётко разграничил позиции природы конфликта и его структуры в своих лабораторных исследованиях, а затем ясно выразил в режиссуре, что, безусловно, способствовало формированию художественно-эстетического метода А.А. Васильева;

- интеллектуальный подход: формирование вкуса, поэтического и философского начал в мировоззрении артистов. Особое творческое мировоззрение как способ существования на сцене;

- аллегорический подход: его основой стал платоновский диалог, в котором А.А. Васильев изучает мощную невидимую силу и философскую традицию Платона и его учеников, зерно которой заключается в незримом восприятии мира и его постижение через философию;

- подход генетического обнаружения природы театра: увлечение архаическими формами, ритуалами, обрядами, мистериальным театром,

использование гексаметра, увлечение идеями полифоничности театра и концептуальным разбором драмы;

- калогативный подход: упоение перед «Золотым веком» русского искусства. А.А. Васильев находит и изучает проявление в нём древних античных традиций (калогатия – античный термин, сам по себе подразумевающий гармоничное сочетание внешних и нравственных достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека). Так, формы его спектаклей включают в себя мессу и мистерию, а его ученики становятся представителями философско-эстетического театра-школы, где главной задачей является- духовно-философский поиск.

- лабораторный подход (на основе идей Е. Гротовского);

- аберрационный подход (преломление значимости абсолютов, нарушение восприятия значений известных истин за счёт использования идеи как предмета игры в сочетании с принципом предельной концентрации, соединения с природным, бессознательным началом японского театра Но);

4) воплощение эстетических идей А.А. Васильева в современном театральном искусстве изучено нами через анализ инновационных тенденций в современном театральном искусстве, развитие художественно-эстетических традиций А.А. Васильева его учениками и последователями. Художественно-творческий метод А.А. Васильева развивается неоднозначно: одни из его учеников (А.А. Огарёв, В.В. Беляйкин) продолжают традиции своего учителя. Представители лаборатории Д. Крымова пошли по пути поиска театра-формы, отказавшись от васильевской традиции «театра идей» и вовлечения артиста в игровые структуры.

Достоверность основных положений и выводов исследования обеспечивается методологической обоснованностью исходных теоретических позиций; синтезом эстетических, общеполитических, культурологических, психологических, музыковедческих подходов в

обосновании и разработке проблемы; использованием комплекса методов исследования, адекватных его объекту, цели, задачам; широтой привлекаемых источников.

Апробация и внедрение результатов работы

Основные положения и выводы исследования излагались в докладах на всероссийских и международных научных конференциях, конгрессах: Владимир (театральный фестиваль «У Золотых ворот»-2010, неделя науки в ВГГУ-2011, неделя науки ВлГУ-2012, международный театральный фестиваль фестивалей «У Золотых ворот»2013); Москва (научно-практическая конференция РАН, институт философии, сектор эстетики-2011); Санкт- Петербург (I Всероссийский конгресс молодых учёных- 2012, доклад «Мультимедийные средства в режиссуре Анатолия Васильева» был признан лучшим на секции «гуманитарные науки»); Нижний Новгород (VI Российский философский конгресс-2012), Париж («The 62-nd international congress of phenomenology: the forces of the cosmos and the ontopoietic of life», Lucernaire Centre National d/ART et d/ Essai,Paris, France- august, 2012), Афины (XXIII World Congress of Philosophy,Athens 04-10 August 2013), Владимир (конференция «Место А.-Т. Тименецки в мировом феноменологическом движении – ноябрь 2014), VI Овсянниковская международная эстетическая конференция «Философия современного искусства» - ноябрь 2014).

Результаты исследования опубликованы в научных журналах и сборниках научных трудов, в том числе и рекомендованных ВАК.

Диссертация обсуждена на кафедре эстетики и музыкального образования Владимирского государственного университета, а также на кафедре эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Отмечая новизну и актуальность разработки темы, соответствие требованиям

по философским наукам, предъявляемым к кандидатским диссертациям ВАК, диссертационное исследование было рекомендовано к защите.

Структура диссертации обусловлена поставленными целью и задачами. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, Библиографии.

Глава 1. Становление театральной концепции А.А. Васильева (художественно-эстетическое осмысление)

§1. Предшественники эстетических идей А.А. Васильева

В своей книге «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс» Н. Б. Маньковская пишет: «Модернизм, постмодернизм и виртаулистика относятся к тому пласту в искусстве, теории искусства и эстетике XX в., который является неканоническим, неклассическим... Постмодернистская тенденция неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, её норм и критериев. Её канонем становится отсутствие канона» [117,37].

В культурно-эстетическом плане постмодернизм выступает как освоение опыта художественного авангарда, однако, в отличие от последнего, постмодернизм полностью стирает грани между различными, прежде самостоятельными, сферами культуры и уровнями сознания - между «научным» и «обыденным» сознанием, «высоким искусством» и китчем. Постмодернизм окончательно закрепляет переход от произведения к конструкции, от искусства, как «деятельности по созданию произведений», к «деятельности по поводу этой деятельности» [107,176]. Творческий процесс становится самоцелью искусства, объект - его произведением. Таким образом, постмодернизм в культуре в самом деле является реакцией на коренное изменение взглядов в жизни современного общества.

Однако, говоря о художественно-эстетическом ракурсе искусства эпох модернизма и постмодернизма, нам кажется недостаточным анализа их культурологического аспекта. Не менее важным является осуществление эстетического подхода к концептуальному осмыслению сферы искусства двух эпох. По мнению С. Моравского, например, необходимо отделять постмодернизм философский и постмодернизм художественный, рассматривая их, естественно, на основе единой платформы- культуры и искусства постмодернизма. Она, в свою очередь, «охватывает широкий круг феноменов материальной и духовной жизни. В политической культуре - это развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии – торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма (постструктурализм, пострационализм, постаналитическая философия). В этике - постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности. Совокупность этих феноменов свидетельствует о формировании ситуации, сущность которой позволяет прояснить художественно-эстетический постмодернизм: он отличается от других эстетических течений и художественных стилей не хронологически (после чего-либо), но эволюционно (развитие и превращение феномена в нечто иное по принципу снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего)» [107,189]. Является ли новой формой театральная режиссура А.А. Васильева? Или его творчество как художественное явление – это признак современного мировосприятия и мироощущения художника?

А.А. Васильев вступал в ряды профессиональных режиссёров как представитель нового периода развития театра, начавшегося в 70-ые г.г. Это этап, когда позиция атмосферного театра обнаруживала свою исчерпанность и необходимость поиска иной театрально-эстетической модели. Игровая традиция на тот период была представлена Е.Б. Вахтанговым, М.А. Чеховым, В.Э. Мейерхольдом. Однако активно шёл процесс синтеза К.С. Станиславского и Б. Брехта, возвращение к идеям В.Э. Мейерхольда, А.Я.

Таирова, Е.Б. Вахтангова. Таким образом, творчество А.А. Васильева рождалось в момент смены художественно-эстетических канонов и ценностей, рождения принципиально новой традиции в театральном искусстве, её технологии и метода, обретающих новую философию и эстетику.

Процесс перехода А.А. Васильева от индивидуальной творческой манеры к методу был весьма неоднозначным. Более подробно мы будем анализировать его в следующих главах нашего исследования. Но говоря о предшественниках творчества режиссёра, нельзя не сказать о тесном сотрудничестве Васильева и его учеников с лабораторией польского художника Ежи Гротовского.

Идея существования экспериментального театра в условиях непрерывной творческой лаборатории представляется нам весьма интересной, а её изучение занимает значительную часть нашей научной работы. Дело в том, что в эпоху постмодернизма понятие эксперимент приобрело особую научно-теоретическую значимость. Процесс его проникновения в театральное искусство открыл новые возможности в развитии театра как синтеза режиссуры, актёрской техники и философии искусства.

То, что искусство эпохи постмодернизма носит характер экспериментальный, известно. Поэтому очевидным становится теоретическое осмысление искусства данного периода в качестве изучения конкретной практики и теоретического обобщения эксперимента. Именно это обстоятельство побуждает обратиться к таким опытам современных театральных художников, чье творчество в полной мере основывается на эксперименте, подвластно ему, им обусловлено.

Предшественником А.А. Васильева в лабораторных театральных экспериментах стал польский режиссёр Ежи Гротовский. Их сотрудничество

началось в 1990 году, когда в Вроцлаве прошёл симпозиум «Театр Анатолия Васильева и его место в русской культуре». После этого родился совместный проект «славянские пилигримы», первая работа которого прошла в Италии в 1992 году.

В 2012 году в Москве прошли дни, посвящённые творчеству Ежи Гротовского. Естественно, на конференциях, творческих встречах, мастер-классах и тренингах постоянно звучала мысль о тесной связи художественных идей двух режиссёров. Что касается современной театральной периодике, то семинар 2012 года показал: мнение, что А.А. Васильев заигрался в Гротовского, бытует до сих пор. Другие, наоборот, уверены, что покойному польскому реформатору он прямо наследует. «Если изучаешь профессию и владеешь ею в совершенстве, то всегда находишься в пограничной ситуации. Одними и теми же средствами можно сделать два противоположных произведения – для Бога и для дьявола. Но тот, кто не владеет в совершенстве мастерством, тот просто что-то делает, часто без разбора, не способен свести концы с концами, определить себя в каком-то одном стиле, найти этот стиль» [47,26]. Эти слова А.А. Васильев произносит в интервью с Г. Кожуховой, которое в последствие вышло под названием «Театр - это душа, летающая в дождливом Батуми». В подобной пограничной ситуации всегда находился и Е. Гротовский.

В конце концов, Ежи Гротовский ушел в философы и, казалось, всю жизнь мечтал забыть о времени, когда был театральным режиссером. А.А. Васильев, прослав в театральной среде философом, все же остается режиссером. В какой-то момент, подобно Е. Гротовскому, пытался перечеркнуть спектакль как цель, но ему это не вполне удалось. Гротовский использовал свой старый театральный опыт для духовного совершенствования, перетворения личности. Васильев, совершенствуя собственный дух в собственных экспериментах, все-таки ищет и общую «перспективу художественного обновления» [47,27]. Для Гротовского

изучение мировых пратеатральных форм было расширением и углублением его знаний о мире. Его, как нам кажется, больше занимали этические поиски, а вот А.А. Васильева волнует «поиск эстетической новизны» [30,28]. Взаимовлияние двух персон на творчество друг друга очевидно. Поэтому поговорим подробнее о театре Ежи Гротовского «Театр 13 рядов».

Гротовский начал свою деятельность в сентябре 1959 года в Ополе, городе юго-западной Польши с населением в 60 000 человек. Вся судьба этого театра- судьба самого Ежи Гротовского, которого А.А. Васильев назвал «мистиком и мечтателем, гением и искателем»[4,119].

Театр, о чём говорит его название, необычный. В его спектаклях присутствовала особая система воспитания, которую Гротовский развивал системой уникальных тренингов. И сам режиссёр, и его коллектив всегда находились в процессе творческого поиска. Однако в театре, даже постулируя принцип вечного движения, обновления и новизны, нельзя обойтись без метода и системы. Так, в первоначальный период своей деятельности, режиссёр писал: «главные, узловые проблемы актёрского искусства... должны исследоваться методично» [67,126]. Но в 1968г. в Театре- Лаборатории начинается особый период. Ежи Гротовский, за которым уже закрепилась репутация создателя «тренинговой ситемы», становится ярким её противником. Он делает признание актёрам: «У меня нет никакой доктрины. Я просто говорю то, что думаю. Всё время. К счастью, мысли всё время изменяются. Ведь с нами случается же что-то в жизни - в том, что мы делаем, чем мы занимаемся. В нас постоянно что-то изменяется» [4,128]. Чем же так привлекла польского режиссёра бессистемная работа с актёрами?

Театр-Лаборатория Ежи Гротовского, безусловно, был отделён от сферы массовой культуры и её последователей, но всегда был рассчитан на «познавательный элитаризм» [4,64]. Режиссёр считал, что «театр должен стать праздничной конфронтацией- искусством элитарным не в смысле

принадлежности к какой-либо человеческой общности, но для каждого человека в момент, когда он ощущает эту потребность интимной конфронтации»[4,56]. Так, этот театр был эстетически близок позиции, высказанной в европейской культуре Ницше и Ортегой-и-Гассетом, Шпенглером и другими, видевшими в массовой культуре проявления «дегенерации» и «тривиализации». Но, с другой стороны, «Театру-Лаборатории» не был чужд и определённый академизм. Парадоксально, но сам коллектив быстро стал популярен именно в среде массовой культуры. По воспоминаниям современников он был «экзотичен», «непонятен», «оригинален» [4,87], актёры вели аскетичный и замкнутый образ жизни, они были откровенно отдалены от артистической и богемной среды, что также вызывало немалое любопытство.

Очень скоро коллективу присвоили в прессе титул «первоклассной культуры» и высшую категорию. Гротовским были поставлены: «Кордиан» Словацкого, «Акрополис» Выспянского, «Гамлет» Шекспира, «Доктор Фауст» Марло, «Стойкий принц» Кальдерона, «А.с.ф.» и многие другие. Режиссёра А.А. Васильева всегда привлекал секрет столь невероятной популярности замкнутого и таинственного коллектива.

Ежи Гротовский и его театр при всём внешнем антирационализме все же обращены к миру, причём к тому, что всегда конкретен, осознаваем и имеет смысл. Они хотели бы примирить человека с миром и примирить человека с самим собой. Жизнь в театре понимали через мысли и идеи философов, как доминанту человеческих действий и разнообразных стремлений. О Гротовском и его театре не раз говорили как об общине, имеющей определённую («свою») религию. На наш взгляд, это не совсем верно, так как театр был обращён не к вере, а к знанию и опыту. В 1967г. И. Шток называл Лабораторию Гротовского «психоаналитической «театрализованной лечебницей», где зрителей-пациентов подвергают встряске, возвращая театру первородную магию и античный катарсис»

[67,64]. Б. Ростоцкий, в свою очередь, назвал «Театр 13 рядов» «психодраматической общественной системой, в которой была реализована попытка создания «терапевтически-творческого коллектива».[4,119] Однако для нас это институт, в котором происходит изучение духовных материей на уровне человеческой природы.

Сама по себе лаборатория была малой творческой группой. В 1959-1970 годы в её состав входили 8 актёров, директор, художественный руководитель и режиссёр в одном лице, руководитель литературной частью. Однако несколькими годами позже коллектив уже насчитывал несколько десятков человек. В этом театре воспринимали художественную задачу как свою собственную судьбу, как личный учебный процесс, искусство актёров выражало их истинные, а не ролевые переживания. И действительно, в конце 60-х годов Е. Гротовский переименовал свой театр в «Институт».

Конечно, наукой в обычном смысле в «Институте» польского режиссёра не занимались. Зато, всё время пребывали в эксперименте. Е. Гротовский был сосредоточен на актёре и его технике. Все корифеи актёрского искусства (К. С. Станиславский, В.И. Немирович- Данченко, М.А. Чехов, В.Э. Мейерхольд, Б. Брехт и др.) писали о том, что актёрское искусство имеет главную особенность, незнакомую другим видам творчества, актёр должен творить собой, и тогда, когда это необходимо. Данный процесс Е. Гротовский стимулировал «самообнажением» актёра, то есть полным раскрытием своей личной психики, вплоть до подсознания. Для этого, по его мнению, должны существовать не только внутренние стимулы, но и внешние – их актёр должен «уметь брать» сам. Так, Е. Гротовский добивался совершенно невероятного. Он считал, что возможно «устранить из творческого процесса сопротивления и препятствия, вызванные собственным организмом, как психические так и физические» [4,116]. Так, в своих работах Ежи Гротовский утверждает и неоднократно повторяет, что индивидуальность актёра, безусловно, нужно развивать, но развитие этой

индивидуальности прежде всего связано с избавлением от старых привычек и штампов.

Спектакли польского режиссёра всегда было трудно описывать, хотя его верными поклонниками оставлены подробнейшие записи его спектаклей, если можно так назвать их «стенограммы». И всё же вот как рассказал о спектакле «Акрополис» Людвик Фляшен: «Действие пьесы происходит в Краковском соборе. В ночь на Воскресение статуи и персонажи гобеленов оживают и вместе как бы оживают сцены Ветхого Завета и древности, самые корни европейских традиций. Автор задумал свою работу как панорамный вид средиземноморской культуры, основные события которой представлены в этом польском Акрополисе. В этой идее «кладбища племени», цитируя Выспянского, идеи режиссёра и поэта совпадают. Они оба хотят представить цивилизацию в целом и переосмыслить её ценности, проверить её на осколке современности. В понимании Гротовского «современный» - это вторая половина XX века. Вследствие того, что его опыт более жесток, чем у Выспянского, ценности европейской культуры вековой давности сурово проверены. Их единство уже находит себе место мирного уединения не в старом соборе, где поэт мечтал и размышлял в одиночестве об истории мира. Они сталкиваются в шуме жестокого мира среди многоязычья, куда наш век поместил их: в концентрационный лагерь» [4,121]. Это был лагерь Аушвиц, это было действительно «кладбище племён». А главный вопрос, звучащий в спектакле таков: «Что происходит с человеческой натурой, когда она сталкивается с всеобщим насилием?» [4,122]. Гротовский пытался осмыслить его «до корней» и всю жизнь. «Режиссёр показал, что страдания как ужасны, так и отвратительны. Всё человеческое низведено к простейшим животным рефлексам. В сентиментальной близости убийца и жертва кажутся близнецами...» [4,122]. Так, спектакль, как и многие другие, стал неким призывом к «этической памяти» зрителей, он обращался к моральному подсознанию.

Мы выяснили, что существование Театра-Лаборатории изначально требует аскетичного существования в актёрском искусстве, задаёт полную отдачу профессии и служению искусству в целом. Эти идеи и стали основной опорой для творческой лаборатории А.А. Васильева. Он начинает формировать собственную систему актёрско-режиссёрской работы в рамках определённого специфического тренинга. Он, как и Ежи Гротовский, пытается добиться того, чтобы его экспериментальный театр мог выйти на уровень метафизического театра, в котором предметом игры становится не обстоятельство или событие, а идея.

И всё-таки главной ценностью в театрах Е. Гротовского, а позже А. Васильева, был живой актёр. В бедном театре он взял на себя мастерство выражения страдания, отчаяния, горя, радости. Актёр Лаборатории умел играть «частями тела» в том смысле, что разные, они выражали различные же состояния, часто друг другу противоречащие. Актёры использовали жесты и позы в стиле пантомимы. Каждый имел свой собственный силуэт – и это тем более интересно и трудно, если само «задание спектакля» связано с повествованием житейских невзгод (именно эта тема являлась главной в творчестве Е. Гротовского). Мастерски владели актёры голосом и речью: они умели говорить нечленораздельно, стонать, реветь как животные, исполнять нежные народные песни и литургические песнопения, использовали говор и поэтическую декламацию. Вся техника всегда использовалась актёрским ансамблем импровизационно. Это весьма существенное открытие для режиссёра Гротовского, поскольку сделало каждый его спектакль явлением растущим и меняющимся, а потому и неким завершённым произведением искусства, но всегда живым и творимым только сейчас. Идея импровизационного использования техники также стала одной из основных в театральной концепции А.А. Васильева.

В 70-ые годы начинается новый этап в жизни «Театра- Лаборатории», или Института мастерства актёра. Критика назвала его этапом «активной

культуры» [4,119]. Для нас он особенно интересен, так как по своей сути именно этот период максимально схож с экспериментальным лабораторным творчеством А.А. Васильева с позиций философии искусства и его театральной эстетики. Итак, в чём же его эстетические особенности?

Теперь Е. Гротовский занят такими проблемами творчества, которыми до него никто не занимался: он хотел сделать так, чтобы совершенно сторонние и никогда не видевшие друг друга люди могли, придя в театр, действовать и взаимодействовать. Сам Гротовский назвал это «Праздником. Значит, главным стал человек сам по себе. В театре происходила встреча с другим человеком. Эту непонятную, на первый взгляд, практику режиссёр применял не только в помещении театра, но и в лесу, на природе. Эти действия должны были раскрыть в человеке его подлинное существо, которое не прячется от других. Он должен «действовать самим собой» [4,114]. Для этого Гротовский создавал так называемый действенный процесс. В его программе появляются такие определения, как «транскультурная деревня» или «монастырь культуры». Подобное, естественным образом совершенно отпугивало и, наоборот, притягивало других. Для опытов Е. Гротовского город выделил под Вроцлавом 16 квадратных километров незаселённой земли. Там он их (опыты) и продолжал. По сути это была деятельность, которая позже в искусствоведении стала называться паратеатральной или послетеатральной. Высшей точкой этого периода стало создание Университета поисков. Сюда съезжались все самые выдающиеся режиссёры мира- Барро и Брук, Ранкони, Чайкин, Грегори и Барба, Ю. Альшиц (ученик Буткевича и Васильева, который в последствии создал на Западе высшую актёрскую школу «АКТ-ZENT», руководил экспериментальной лабораторией международного института театра ЮНЕСКО) и многие другие. Эти встречи, безусловно, способствовали развитию мирового театрального искусства.

Таким образом, Ежи Гротовский стал предшественником А.А. Васильева в следующих художественно-творческих позициях:

- 1) учебной: театр должен заниматься теорией, методологией и философией театрального искусства;
- 2) экспериментальной: идея существования театра-лаборатории, не репертуарного театра;
- 3) существования театра как духовной школы, в которой актёр должен пройти путь познания и постижения истины через обсуждение духовно-философских вопросов;
- 4) обращения к тем генетическим формам, с которых начинался театр (ритуал, обряд, мистерия, иные древние архаические формы). Позже использование в постановках техники чтения гекзаметра, открытие позиции опрокинутого слова, рождение и развитии особой техники вербальной интонации.

А.А. Васильев - режиссёр многогранный. Одной из граней его творческого метода является влияние восточных игр, ритуалов и техник как элементов протейтера на его творчество. Мы уже писали об увлечении художником архаические формами как радикальным искусством. В театральном искусстве каждого народа можно выделить такие формы, которые имеют непреходящую ценность, ибо наиболее полно и ярко отражают его национальный гений. К числу подобных явлений в Японии относится театр Но. В системе традиционного театра Японии именно ему принадлежит основополагающая роль: он послужил источником для создания последующих форм сценического искусства, в нем канонизировались мимика и жест драматического актера, приемы сценического выражения в целом. Нас интересует то, что в нем были заложены эстетические основы национального театра. Режиссёра Васильева, в первую очередь, интересует идея концентрации, то есть идея заключения

актёром в собственной сущности – определённый всеобъемлющий смысл, то есть концентрацию тайны и смысла бытия. Более подробно мы напишем об этом, когда будем анализировать спектакль «Иллиада», поставленный А.А. Васильевым в 2001 году, жанр которого был определён художником как «исследование истоков театра».

Идея концентрации активно использовалась в постановках американским режиссёром, актёром и драматургом Робертом Уилсоном. Сам А.А. Васильев упоминал его на обучающих тренингах в своей актёрско-режиссёрской работе не только в собственном театре, но и в Высшей театральной школе Лиона, где станет активно работать после конфликта с московскими властями и вынужденного переезда из России. Однако Уилсон, являясь представителем театрального авангарда, использовал идею концентрации исключительно как способ существования актёров на сцене, Васильева же больше интересует философская сущность данной идеи. Её смысл заключается, прежде всего, в философском осмыслении героя, поэтому идея концентрации зачастую подразумевает под собой серьёзную деконструкцию текста, переставление порядка сцен, использование искажённой (по Васильеву, вербальной) интонации, игра слов создаёт эффект остранения (очуждения, по Брехту) и снова фокусирует внимание зрителей на самих словах.

А.А. Васильева привлекло, что актёры театра Но выглядят очень лёгкими, однако как только они останавливаются и начинают произносить текст, то производят совершенно противоположное впечатление. Секрет заключается в том, что идея концентрации включает в себя понятие «Читэн», то есть «точка местонахождения». Его ввёл создатель японской философской драматургии Антонен Арто, подразумевая, что в данной точке концентрируется слово, память, время, история, все страсти, пережитые и переживаемые персонажем. Этот момент оказался безумно интересен для Васильева, поскольку главная философская идея его метафизического театра

заклучалась как раз в игре вечными идеями-истинами, только в контекстах разных авторов и в разных обстоятельствах, предложенных ими же. Идею концентрации в виде, предложенном А.А. Васильевым, активно использует японский режиссёр Мотои Миура, сосредоточившийся на темах «смерть и память» (нечто подобное потом развивал и Беккет).

Итак, на первоначальном этапе нашего исследования фигура режиссёра А.А. Васильева выступает как:

- 1.Профессионал, владеющий методом действенного анализа, предложенным К.С. Станиславским.
- 2.Режиссёр, предлагающий новый путь развития русского театра, основанный на синтезе театра психологического и театра игрового.
- 3.Режиссёр-философ, вставший на путь создания метафизического театра в условиях театральной лаборатории (на основе эстетики театра Е. Гротовского, идей концентрации театра Но, собственного понимания искусства и его философии).

§2. Васильевская концепция: «школа-лаборатория-театр»

24 февраля 1987 года премьерой спектакля «Шесть персонажей в поисках автора» Луиджи Пиранделло в постановке А.А. Васильева открылся театр «Школа драматического искусства» в подвальном помещении на Поварской. Художественное руководство театром также было поручено режиссёру Васильеву. В 2001 году театр переехал в новое здание, построенное по проекту самого режиссёра, а также Игоря Попова, Бориса Тхора, Сергея Гусарева на Сретенке. Именно в «Школе драматического искусства» художнику удалось создать настоящую творческую лабораторию, в которой зародились и развивались основные принципы и идеи Васильевской концепции «школа-лаборатория-театр».

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» для целого поколения стал своеобразным творческим гимном. В нём было освоено пространство без рамп, придавшее пьесе новый шарм, хулиганство, дополненное мастерством обжигающей импровизации. Почему именно этот спектакль считают началом становления Васильевской театральной концепции? В работе как способ проживания жизни художник использует эстетику релятивизма. Принцип её осуществления, по Васильеву, заключается в отрицании всех жизненных абсолютов, в утверждении их отсутствия. В спектакле одна реальность сменяет другую, на сцене представлен мир, в котором ничто не является правдой (режиссёр достигает этого за счёт бесконечной смены жанров и стилей). Таким образом, в данной работе А.А. Васильев предлагает собственное видение *философии релятивизма*, представив её в весьма необычной художественно-творческой огранке.

В 1973 году во МХАТ А.А. Васильевым был поставлен спектакль «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника. Фактически постановщиком спектакля значится Олег Ефремов, сам Васильев - режиссёром. Спектакль был первой и последней работой художника с корифеями советского театра. Тогда, в начале своего творческого пути он шёл по пути эстетики театра психологического (будучи учеником М.И. Кнебель, А.А. Васильев прекрасно владел методом действенного анализа). Его интересует театр процесса, постижение среды автора как огромной бездны идей, эмоций, мироощущений. Он стремится создать реальную жизнь на сцене и воспринимает театр как шифр, разгадав который можно открыть миру новые законы, истины.

Следующая работа (первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького, 1978 г.) в драматическом театре им. Станиславского была кульминационной в традиции школы переживания. Потому что во «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина (1979г.), поставленной на сцене этого же театра, по-прежнему присутствуют черты бытового театра, однако одновременно наблюдаются и черты театра игрового. Эта работа была переходной в творчестве А.А. Васильева, так как наметила его движение в театр внебытовой. Говоря о методе физических действий, режиссёр акцентировал внимание на том, что он искусственно отражает систему, представленную К.С. Станиславским. Режиссёр аргументирует это, рассуждая о предмете игры в театре, считая, что он заключается в некоем акте («сложном спонтанном действии» [43,133]). Задача режиссёра заключается в том, чтобы создать ситуативную атмосферу, в которой актёр сам сможет поймать это действие. Только тогда оно будет «тонким, изящным» [43,134]. Этот момент, по мнению А.А. Васильева, наиболее точно соответствует методике, предложенной К.С. Станиславским, которую в последние годы жизни он назвал «методом действенного анализа». Однако

очевидно, что развивая собственное направление в театре, режиссёр Анатолий Васильев обогащает свой метод иными техниками и принципами.

В 1985 году на сцене Театра на Таганке появляется спектакль «Серсо» (по пьесе В. Славкина) в постановке А.А. Васильева. Художнику удалось провести настоящую революцию в композиции спектакля, обнаружив особый стиль фактически в каждой сцене, раскрепостив актёра внутри жёсткого режиссёрского рисунка. Однако *философия релятивизма*, привлекающая А.А. Васильева метафизической абсолютизацией относительности и условности содержания познания, играла здесь не последнюю роль. В своём интервью для издания «Искусство кино» под названием «Разомкнутое пространство действительности» художник ещё продолжает быть реалистом, также рассуждая о развитии эстетики релятивизма на сцене. Важно, что данное интервью считается его первой теоретической работой, где он выступил лидером клана режиссёров 70-х-80-х г.г., который рассуждает о тенденциях в развитии всего театра в целом, пытаясь спрогнозировать его будущее. Возвращаясь к спектаклю «Серсо», мы видим прямое доказательство реализации идеи нового освоения театрально-художественного пространства (разомкнутого), в котором режиссёр предлагает нам проводить смены всех планов только через субъекта действия, то есть артиста. Потому что в его актёрском самосознании и самопознании и есть сгусток темы, сюжета, движения конфликта, философии. Он - их носитель и концентрация.

В этом теоретическом обобщении А.А. Васильев детализирует и анализирует открытую им еще в начале 80-х *разомкнутую структуру*. Разомкнутое пространство, по Васильеву, есть реальная жизнь человека. Но если поставить его в условия катастрофы, пространство личности станет замкнутым. То есть структура как разомкнутая может возникнуть лишь тогда, когда исчезнет, разрушится замкнутая. Апеллируя нравственно-эстетическими категориями, мы можем сделать вывод о том, что речь идёт о

процессе, когда в абсолютно устойчивой нравственно-эстетической системе вдруг устоявшиеся значения, например, прекрасного и безобразного, трагического и комического теряют свой первоначальный смысл. То есть то, что было абсолютным, становится вдруг относительным. На этом динамическом переходе, «моменте разрушения» [43,134] считает А.А. Васильев, можно вскрыть многослойность содержания, оставив на поверхности массу разнородных явлений, движений, тенденций, эмоций. Его («момент разрушения») и играют актёры: «в нём возникает некая расслоённая, неупорядоченная структура, динамика, которой определяется сила и быстрота процесса...» [43,136]. Данный принцип стал основным в философии релятивизма А.А. Васильева, который становится необходимым ему, прежде всего, для углубления в философию спектакля, его философско-эстетический смысл во всей своей художественной целостности.

В спектакле «Серсо» А.А. Васильеву удалось вынести предмет игры вне поля актёра так, что между его персоной и персонажем возникла дистанция, которую в последствие режиссёр назовёт игрой вперёд. Возникшая дистанция сама по себе и является игровой позицией, непрерывно меняющейся. Вполне очевидно, что такой процесс необходимо обеспечить метафизической средой, в которой существование духовных элементов станет возможным. К этому А.А. Васильев придёт несколько позже, а пока он начинает развивать технику игры вперёд, понимая, что его театру будет необходим совершенно иной тип артиста. Становится важным воспитать не просто профессионалов, а поэтов-философов с особым вкусом, культурой, мировоззрением. Последнее и должно было явиться их способом существования на сцене.

Новая методология работы с актёром развивается А.А. Васильевым от спектакля к спектаклю. На первом этапе по-прежнему остаётся важным действенный анализ по разбору материала на интуитивном уровне (по школе К.С. Станиславского). Но с открытием театра «Школы драматического

искусства» в теории и структуре художественного мышления, которых придерживается Васильев, происходит смена эстетических ориентаций. На Западе активно развивается экзистенциальный театр, театр абсурда, векторы развития европейской драмы сменяются один за другим. Россия серьёзно отставала от Запада. Это весьма волнует такого масштабного художника, как А.А. Васильев. В первой половине 80-х он становится преподавателем режиссуры и актёрского мастерства в ГИТИС на курсе А.В. Эфроса (ныне Российской академии театрального искусства), в 1986 получает свой первый заочный курс, перешедший к нему от М. Буткевича (Н. Чиндяйкин, Ю. Альшиц, И. Томилина, В. Далшис и др.) Именно с ними в 1987 году режиссёр А.А. Васильев открывает свой театр уже упомянутым нами спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора», и там начинает свои серьёзные, практически научные театральные эксперименты в рамках собственной актёрско-режиссёрской лаборатории.

В стенах театра «Школа драматического искусства» осуществлялась целенаправленная педагогическая и научная деятельность. Разрабатывались уникальные методы подготовки актеров и режиссеров, проводились фундаментальные теоретические исследования в области теории драмы и актерской игры. Театр представлял собой не имеющий аналогов творческий организм, обладающий уникальным практическим и теоретическим опытом, развивающим основные традиции русской сцены, идущие от К.С. Станиславского, и открывающим новые пути развития театра. Концепция театра-школы осуществляла значение театра, как высшей школы актёрского мастерства. Из ежедневного ученичества (школы) рождались новые театральные технологии, новый художественный стиль; когда стиль входил в актера, становился его природой, можно было говорить о новом художественно-эстетическом направлении, собственно, о происхождении театра, его поэтике и эстетике.

В 1988 году А.А. Васильев выпускает новый спектакль «Диалоги» Платона, который стал стержнем и фундаментом его лаборатории в том смысле, что сократовский способ диалога стал использоваться им как принцип работы режиссёра с актёром, актёра с партнёром, актёра над собой (с 1992-2000г.г. в «Школе драматического искусства» играют спектакль «Государство», также поставленный по Платону). Работа с Платоновскими текстами строится на *импровизации*, которая в русском театре всегда звучала как определённое сочинение во время игры. У Васильева свободное, лёгкое, абстрактное, почти абсурдное существование актёров на сцене соединялось с *философией Платона*. Этот синтез достигался за счёт подачи философской мысли сквозь саму игру, которая в свою очередь, благодаря технике импровизации, сама по себе являлась свободной мыслью, а не каноном или догмой. Таким образом, техника импровизации занимало важное место в театрально-эстетической концепции А.А. Васильева, и если у его предшественников импровизация строилась около событийного ряда пьесы, конфликтов человека с ним, то у А.А. Васильева - вокруг священного смысла, идеи. Это принцип западного понимания импровизации, который и по сей день строится на сочетании свободы и несвободы. Заслуга Васильева в том, что он попытался использовать его как инструментальный в деятельности не творческой, а духовной, дав игровому полю театра новый шаг в развитии. В современном театре эта техника приобрела больше качеств развлекательной игры, чем метода исследования. По Васильеву, «Импровизация - это все-таки, прежде всего, мировоззрение, а не только искусство. Не каждый хороший актер способен импровизировать. Нужен вкус, нужна культура. Импровизировать могут только поэты, философы. Импровизация это жесткая и конкретная вещь, а не просто шутка, как её порой воспринимают. Импровизация - это борьба с результативной игрой» [40,25] . «Результативность», для А.А. Васильева, - это конец, смерть. «Если актер хочет жить, он все время борется со смертью, играет с ней, это и создает напряжение этих двух полюсов. Импровизация - это естественная

игра жизни и смерти» [40,25]. Возвращаясь к генезису творческих идей А.А. Васильева дополним, что диалоги Платона стали для него материалом к созданию философского, тотального театра, «театра идей», который войдёт в историю мирового театра как *эзотерический мистериальный* или *метафизический театр*.

Итак, в методе, который формирует, изучает и развивает А.А. Васильев исходное событие всегда важнее основного. Его необходимо определить в пьесе, в роли с самого начала для того, чтобы вытолкнуть на поверхность природу действия. Поиск происходит на уровне интуиции, каждое новое действие нащупывается исключительно подсознанием. Таким образом, в каждой точке перемены действия происходит выплеск бессознательной импровизационной игры, органичного свободного существования, то есть данные смены и являются игровым процессом.

Самой серьёзной проблемой в развитии игрового театра, по А.А. Васильеву, является методология рождения чувства. Режиссёр предлагает развивать её через *игровые структуры*, разделив их на два понятия: *структура конфликта и природа конфликта*.

В 1993 году появляется спектакль по Т. Манну «Иосиф и его братья». Жанр спектакля был определён как диалоги в храме. Обращение к нему даёт театру возможность перейти на качественно новую ступень в развитии, потому что благодаря использованию великой литературы XV века, её философии и эстетики, труппа выходит на более высокий уровень философского потенциала, интеллектуального багажа. Здесь А.А. Васильев впервые начинает говорить об образе идеи, что означает новый виток в развитии его теории и методологии.

Т. Манна играют (в 1993г. театр во главе с режиссёром обратился ещё к одной пьесе этого автора «Фьоренца»), используя метод *концептуального разбора драмы и концептуальный диалог*. Концептуально, то есть в логике

развития смысла, где игра слов должна быть представлена как борьба идей, конфликт смыслов. *Образ идеи* для А.А. Васильева - это некий уход с плоскости реальных бытовых отношений, и, напротив, тесный контакт с сакральными духовными субстанциями. Переход к такому театру означает всё большее появление элементов *метафизического театра*, где есть идеалистическое восприятие мира (о котором повествовал Платон и его трансцендентные идеи).

Идеи концептуального развёртывания драмы находят продолжение в спектакле 1996 года «Плач Иеремии», который А.А. Васильев представил как первую публичную демонстрацию его собственного мистериального театра в результате проделанной огромной лабораторной работы. Она была насыщена огромным сакральным смыслом. Композитор Владимир Мартынов, тесно сотрудничающий с Васильевым во многих постановках, в своей книге «Конец времени композиторов» писал об этой работе как о постановке, притворившей в мистериальном пространстве полноту религиозного чувства личности А.А. Васильева, которое было выражено в глубине его философско-эстетического мировоззрения. Васильевский творческий метод развивался всё больше. Анализ предложенной им техники *дихотомии персоны и персонажа* уместно начать именно с этого спектакля, несмотря на то, что отчасти она находила отражение и в некоторых предыдущих работах.

Отделение персоны от персонажа не является Васильевским изобретением, поскольку на этом принципе строился театр античной эпохи, итальянская комедия дель арте, балаганные театры Европы, театр нашего Петрушки и др. Позже это были Ж.-Б. Мольер, В. Шекспир, Ф. Лопе де Вега, П. Кальдерон, И. Шиллер. В XX веке традицию переняли Т. Манн, Ж. Сартр, М. Пруст, Б. Брехт, Б.-М. Кольтес и др. Русские художники также не остались равнодушными к игровому театру (в предыдущем параграфе мы упоминали В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова, М.А. Чехова). Но если мы

абстрагируем представленные школы друг от друга, то увидим, что в каждой из них игровая дистанция определялась по-разному.

Персона, по Васильеву, человек, который играет, то есть является автором роли. Персонаж - результат творческой деятельности персоны. И между ним и персоной устанавливаются игровые отношения. Режиссёр пытается максимально приблизиться к игровому полю театра, где отсутствие психологизма заменяется философским размышлением о проблеме, конфликте, ситуации. Фактически, художник занимается разграничением понятий персона и персонаж на уровне философско-эстетической деятельности: объект – ситуация; субъект - зритель, актёр, режиссёр; мотив - потребность в реализации идеи; цели и задачи - связаны с философским рассуждением. То есть художник попытался создать методику исполнения игровой драматургии на основе философии, а не на основе психологической драмы, как, например, К.С. Станиславский.

Эта позиция крайне важна для нашего исследования, потому что А.А. Васильев отнёсся к ней как к фундаментальной, научной, давая ей собственные теоретические характеристики и подтверждая их практическими экспериментами. В них он стирает характеры, а каждый из персонажей становится носителем какой-либо идеи. Важно, что техника отделения персоны от персонажа точно характеризует предмет игры Васильевского театра (слово, смысл, чувство, идею, тему и т.д.) как материю, вынесенную за пределы психофизики актёра. Возникающая дистанция отражения и является игровой позицией, которая постоянно меняется. Изменения зависят от выбранного предмета игры: его смена означает обновление характера, условий, законов, правил всего действия. Но идея является предметом игры сама по себе. Значит, вектор игры будет меняться только в случае изменения сути самой идеи. Многовекторность- это сближение нескольких идей одновременно. Подобный метафизический театр может выступать как способ познания мира, где актёр - персона,

развивающая идею персонажа, несущая до зрителя её почти сакральный смысл.

Таким образом, дихотомия персоны и персонажа есть искусственное деление на структуру и природу. В нём и заключается секрет происхождения чувства: когда структура предстаёт неким «вакуумом», в котором эмоция вырисовывается в некие знаки закона действия. В последствие А.А. Васильев стал называть игровые структуры *универсальными*.

В жанре мистории были решены спектакли «Дон Жуан, или Каменный гость» (1998г.) и «Моцарт и Сальери» по А.С. Пушкину (2000г.). Пушкин для Васильева не просто «солнце русской поэзии», а поэт-носитель христианской культуры в её величии и масштабности, художник, затрагивающий высшую сферу человеческого проявления - духовную. Ранее у театра состоялась программа по А.С. Пушкину «Разговоры с поэтом», после были «Из путешествия Онегина» и «Дон Жуан мёртв». Парадоксальная трактовка образов главных героев, постановка «маленьких трагедий» в жанре «реквиема» означали разрыв с отечественной традицией декламации и стереотипами сценического чтения стихов: актёры не играли образы, потому что образы рождались от взаимодействия с текстом и его философским смыслом. Так срабатывала техника отделения персоны от персонажа (артисты не играли персонаж, а существовали на дистанции по отношению к нему, играя духовную сферу, стоящую за героем). Говоря языком М.М. Бахтина, возникала *полифония* (по Богдановой, *поэтика*): «сам способ взаимодействия сознаний есть диалог. Любое соприкосновение с миром культуры становится спрашиванием и беседой...Понимание возникает там, где встречаются два сознания. Понимание вообще возможно при условии существования другого, понимающего сознания» [15,8]. М.М. Бахтин полагает, что диалог первичен по отношению к любому произведению искусства и выступает как механизм порождения произведения. Тоже и у

А.А. Васильева: художественные образы спектаклей - это соотношение миров зрительского и актёрского, объекта и субъекта, закономерности которого постигаются интуицией и философией самого А.А. Васильева. Так, с развитием собственного творческого метода, режиссёр формирует *собственные концепты сценического конфликта*. Они неразрывно связаны с идеей-образом, которая включает в себя мощную смысловую, всеобъемлющую пространственную, эстетическую нагрузку, рождающуюся из алогичного решения бытовых правдоподобных ситуаций, композиционных смещений, нарушений привычных норм и законов. Конфронтационное столкновение (конфликт) и рождает метафору. Она раскрывается в призначной сущности привычной среды, в условном значении композиции и пространства и расшифровывается только на уровне эстетической рефлексии. Это и есть то новое театральное качество, которое находит А.А. Васильев для своей режиссуры: с одной стороны оно включает в себя сферу реальности и быта, с другой - элементы художественно-образной системы. Его режиссура амбивалентна, потому что состоит из двойственного синтеза абсолютно полярных качеств. Он и рождает суть новаторского философско-эстетического метода А.А. Васильева, содержащего глубокую идейную художественно-образную конфликтность. Важно и то, что прекрасное в нём обладает самостоятельной ценностью, а философия искусства для режиссёра А.А. Васильева выступает как основная платформа священнодействия, в котором актёры-духовники.

Итак, *концепт* - это мир идей, которые проводит автор в своём произведении. Концептуальный разбор строится не в прямой, а в обратной перспективе. Выше мы уточняли, что в Васильевской школе это называется *игрой вперёд*, то есть движением не в привычном логическом развитии драматургии, а от будущего, от центрального события, от кульминации. Конечно, лучшим материалом для объяснения данной техники своим ученикам Васильеву служили тексты Платона. Именно в них актёры

передавали конфликт идей, тотальных смыслов, знаковых истин, суть которых они знали изначально, но ставили перед собой задачу играть динамику стремления к главному событию. Как режиссёр-философ, Васильев верно делает акцент на развитии актёром главной идеи героя, её масштабности в рамках не только спектакля, а всего человеческого бытия, что, вне всяких сомнений, было ещё одним важным шагом на пути создания *метафизического театра*.

Концепция игровых (универсальных) структур в театре А.А. Васильева получила свое дальнейшее развитие. Она предстала не только в концептуальных диалогах, как это называет сам Васильев, но и в жанре мистерии. В 2001 году появляются две работы А.А. Васильева, снова не вписывающиеся в существующее тогда театральное движение Москвы: «Медея-материал» Х. Мюллера (моноспектакль французской актрисы Валери Древилль, прошедшей после выучки Комеди Франсез сложнейшую школу Васильева) и «Илиада. XXIII» Гомера. В этих работах художник полностью отошёл от бытовых интонаций. Использованная им техника чтения гекзаметра, ликвидация логических ударений, особая мелодика речи (у Медеи), позволила режиссёру вернуть слову его безотносительность, абсолютность. Что же касается героев, то они интересуют людей сугубо в онтологическом смысле, то есть в их взаимоотношениях с бытием. Процесс творения для Васильева и становится идеей. Художника перестают понимать, именно тогда он произносит свой знаменитый эпатазирующий лозунг: «Театр без людей!».

Итак, в данном параграфе мы выяснили, что развивая концепцию «школа-лаборатория-театр», А.А. Васильев стремится найти новую форму на стыке психологического и игрового театров, а также новый метод ее освоения. Для этого он использует несколько подходов:

1) подход, связанный с таким понятием как приём, уловку, трюк, уже подразумевающий существование игровой дистанции;

2)подход Мейерхольда, который связан с преодолением психологических структур, используя технику импровизации и гротеск, в обращении к масштабному видению художественной конструкции, художественного образа. По своей сути, данный подход В.Э. Мейерхольда - игровой (однако, об игровых структурах писали и К.С. Станиславский, и М. Чехов и др.). Позиция А.А. Васильева существенно отличается тем, что он существенно разграничил позиции природы конфликта и его структуры в своих лабораторных исследованиях, а затем ясно выразил и предложил в своём авторском стиле, что, безусловно, способствовало формированию художественно-эстетического метода А.А. Васильева;

3)интеллектуальный подход: формирование вкуса, поэтического и философского начал в мировоззрении артистов. Особое творческое мировоззрение как способ существования на сцене;

4)аллегорический подход: его основой стал платоновский диалог, в котором А.А. Васильев изучает мощную невидимую силу и философскую традицию Платона и его учеников, зерно которой заключается в незримом восприятии мира и его раскрытие через философию;

5)подход генетического обнаружения природы театра: увлечение архаическими формами, ритуалами, обрядами, мистериальным театром, использование гексаметра, увлечение идеями полифоничности театра и концептуальным разбором драмы;

6)калокагатийный подход: упоение перед «Золотым веком» русского искусства. А.А. Васильев находит и изучает проявление в нём древних античных традиций (калокагатия – античный термин, сам по себе подразумевающий гармоничное сочетание внешних и нравственных достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека). Так, формы его спектаклей включают в себя мессу и мистерию, а

его ученики становятся представителями философско-эстетического театра-школы, где главной задачей является- духовно-философский поиск.

7)лабораторный подход (на основе идей Е. Гротовского);

8)аберрационный подход (преломление значимости абсолютов, нарушение восприятия значений известных истин за счёт использования идеи как предмета игры в сочетании с принципом предельной концентрации, соединения с природным, бессознательным началом японского театра Но).

Развивая собственное творчество от индивидуальной творческой манеры к методу, А.А. Васильев нашёл, как обогатить новую театральную концепцию принципиально новыми позициями. В нашем исследовании особого внимания заслуживают философско-эстетические ресурсы, которые являются базовыми, по мнению Васильева, в театральном искусстве.

§3.Философско-эстетические основания творческого метода

А.А. Васильева

Исходя из предмета нашего исследования, его целей и задач, материал, изложенный в данном параграфе, является одним из самых важных в анализе театральной концепции А.А. Васильева.

Согласно современным представлениям, эстетическими основаниями любой творческой деятельности являются внутреннее философско - эстетическое мировоззрение художника и его воплощение, т.е. конкретная художественно - эстетическая форма. Эстетические основания или позиции в творчестве А.А. Васильева нам предстоит обосновать и сформулировать в данной главе.

Статья «Новая реальность пространства» рассказывает о начальном этапе творчества А.А. Васильева с близким другом и идейным соратником Игорем Поповым в театре им. Станиславского. Она была написана режиссёром совместно с Полиной Богдановой. «В теории игры...проживание в секунду времени - естественное существование. Существование на большом промежутке времени – в теме и мысли. Существование на очень большом промежутке времени - в философии...»[50,10]. Таким образом, А.А. Васильев выступает здесь как режиссер-теоретик, режиссёр-практик и режиссёр-философ: обосновывает свои принципы организации и использования пространства, объясняет внутренние основания работы в сценографии, конкретизирует законы поиска движения и мизансцен, а также описывает свое восприятие пространства, созданное им и художником И. Поповым.

Все рассуждения А.А. Васильева в этой статье очень ярко демонстрируют его художественный, образный подход к рисунку и

мизансценам. Если синтезировать его с подходами и инструментариями, о которых мы писали в предыдущем параграфе, становится очевидным первое эстетическое основание его художественного метода: *соединение конкретной художественно - эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью.*

Действительно, художественные позиции, которые демонстрировала сценография И. Попова и режиссура А.А. Васильева, отличались новаторством и эстетической оригинальностью. Весьма своеобразным было направление *концептуальной сценографии*, развиваемой в театре Давидом Боровским, Эдуардом Кочергиным, Марком Китаевым, Сергеем Бархиным и др. Синтез концептуальной и архитектурной сценографий с детальной режиссурой, соединяющей метод действенного анализа с игровым театром, а затем и вовсе уводящей весь актёрско - режиссёрский ансамбль в область театра игрового, позже мистериального, метафизического, лишь свидетельствует о возникновении качественно нового направления в эстетике театра.

В статье «Спектакль не должен существовать долго» А.А. Васильев говорит: «сценография вводит действие актёра в степень, превращая действие образное в действие в определённой художественной системе...Театр становится эстетически целостным» [48,102]. Ещё работая над спектаклем «Серсо» А.А. Васильев рассуждал о тесном сопряжении формы и содержания. Казалось бы, данному принципу учат всех, кто получает профессию режиссёра. Однако Васильева интересует не формальное единство формы и содержания, он говорит об эстетической сущности искусства, о том, что весь пласт спектакля, это некий архитектурный объем (первый - это коробка сцены, второй - объем декорации). Соотношение двух объемов порождает несколько типов сценографий. Один из них - наиболее традиционный, «когда в коробку как будто вложили некое содержимое» [48,104]. Второй - это когда части

сценографического пространства становятся срезанными стенками коробки, что создаёт иллюзию его бесконечности. Естественно, что подобное художественное пространство вызывает особое ассоциативное восприятие, в котором идея красоты соединяется с чистотой пространства, изяществом формы, жеста, а главную роль играет метафора.

Итак, развивая эстетику своего театра, своего авторского направления в режиссуре, А.А. Васильев идёт от границ как внутренних, так и внешних. Репетируя в два этапа (сначала режиссёр разбирал внутренние движения персоны и персонажа, затем - искал эстетическую композицию в условиях архитектурного или концептуального объёмов), актёр должен был сохранить и перенести рефлексию, наработанную в двух репетиционных точках. Как грамотный постановщик, Васильев учитывал и этот момент тоже, связывая его с тесным сопряжением формы и содержания (об этом мы уже упоминали), параллельностью законов сценографии и внутреннего (идейного) развития, а также с условием самостоятельности мизансцены. В школе внутреннего переживания психологического театра всегда считалось, что мизансцену рождает душевное состояние героя, но А.А. Васильев говорит об обратном, считая это возможным лишь в условиях кульминации (невообразимой радости, безумной беды и др.). В обычной жизни, по Васильеву, человек ведёт себя «неадекватно», то есть не так логично и выстроено, как это может придумать режиссёр. А.А. Васильев предлагает нам театральные подмости в качестве экспериментального объекта, при помещении которого в различные точки движения декорации, можно достигать качественно иного, но максимально точного эмоционального прочтения действия актёров зрителями. Процесс эмпатии, таким образом, будет возникать по законам «архитектурного движения» декорации (в момент «оттяжки», смены архитектурного соотношения, смещения композиционных границ, он будет иметь абсолютно разный оттенок, характер). Однозначно это было стремлением режиссёра найти

закономерности движения архитектуры декорации сквозь призму его театра идей, что по сути своей явилось ещё одним важным эстетическим основанием Васильевской театральной концепции.

«Бессознательно-интуитивное» чутьё художника важно в выборе новых условий, ориентаций, решений» [88,24],- произносит А.А. Васильев. В статье «Анатолий Васильев. Магнитная аномалия» Наталья Казьмина пишет о всеобъемлющем стремлении режиссёра к идеальному спектаклю, о его потребности в красоте и восхищении, выстроенности и духовности зрелища, а также о горечи расхождения между придуманным и состоявшимся. Так было всегда. Вероятно по тому, что философия являлась для А.А. Васильева самой заманчивой интригой в театре, а движение мысли – действенной её пружиной. Постепенно *философичность* становится самой характерной чертой Васильевского театра-школы.

Развитием философского театра А.А. Васильев занимается и по сей день, уделяя особое внимание поискам объективных оснований красоты, гармонии, вкуса, связи этических и эстетических принципов, этико-эстетическому воспитанию, развитию концептуального диалога, конфликта идей и смыслов. Очевидно, что это направление опирается на философско-эстетические ресурсы, которые, естественно, имеют множество течений и направлений. Каких же?

Вернёмся к театральному процессу, происходящему в России в период расцвета Васильевского творчества. Он характеризовался равноправным сосуществованием разных стилевых систем - реалистической, модернистской и постмодернистской, среди которых ни одна не занимает доминирующего положения (исключение составляют лишь массовые культуры). Театром «Современник» руководила (руководит и сейчас) Галина Волчек, поставившая в духе времени фирменный спектакль той поры «Крутой маршрут». Для труппы Г. Волчек эта постановка означала прорыв, новый период в жизни театра. Но, по словам самого режиссёра, это был спектакль,

всего лишь «защищающий демократию», не больше. То есть постановка сама по себе являлась лишь показателем верности «новой идеологии» (демократии) и не более того. Тем временем руководство театром «На Таганке» снова принимает ныне покойный Ю. П. Любимов (в 1988г. умер Эфрос). Новая, возглавляемая Н. Губенко, труппа стала называть себя Содружеством актёров. Театр посещается, но прежнего общественного резонанса больше не имеет. Большой драматический театр в Санкт-Петербурге прекрасно существует и развивается как при Товстоногове, так и при Чхеидзе (в 1989г. Г. А. Товстоногов скоропостижно скончался), однако серьёзного общественного положения также не получил. В 1993 году открывается театра «Мастерская Петра Фоменко». По словам Игоря Яцко (ученика А.А. Васильева), это был «идеальный» психологический театр. Таким образом, эклектичный процесс развития русского театра того времени инициирует слияние множества художественных языков, взаимодействие различных эстетических парадигм, где весьма узкий пласт представляет собой в чистом виде постмодернистский театр. Художник А.А. Васильев испытал на себе влияние нескольких эпох (модерна и постмодерна), его театр существует в разрез эпохе, со своей собственной театральной эстетикой, философией, с особой системой театрально-эстетических категорий, обуславливающих всю формально-содержательную структуру его театра.

С одной стороны, открытый субъективизм художественно-эстетической позиции А.А. Васильева, авторское начало в основе творчества, ориентация на новацию, на формирование нового метода - черты культуры модерна, для которой характерны мировосприятие тотальности бытия и глубокое личностное своеобразие.

С другой, то, что А.А. Васильев в своих теоретических работах называет релятивизмом, с некоторой стороны обнаруживает в себе черты постмодернизма. Именно в этом ключе можно проследить его пересмотр (на

языке постмодернизма — «деконструкцию»[28,33]) метода действенного анализа в его классическом варианте. Обращение к сфере подсознания и попытка преодоления системного рационализма мышления тоже является выражением постмодернистского подхода, «ориентированного на мир воображения, сновидений, бессознательного, как наиболее соответствующий хаотичности, абсурдности, эфемерности постмодернистской картины мира»[28,35]. Эстетика релятивизма А.А. Васильева имеет непосредственное отношение к постмодернизму как выражению нового этапа культуры. Он формировался как установка на идеологический кризис, а также как возможность вернуться к забытым традициям Серебряного века и авангарда. Напомним, что ещё в спектакле «Серсо» А.А. Васильев провозгласил власть эстетического начала в творчестве, то есть *режиссуры вокруг красоты как высшей самостоятельной ценности*. Игра идеями, как основами и самоцелью творчества, стала выражать для режиссера важные основания в жизни его искусства. Отныне он стремится преодолеть ту эстетику и методологию, которая служила созданию «внутренне конфликтной» личности.

Анализ философско-эстетических оснований творческого метода А.А. Васильева был бы не полным, если бы мы не сказали о *поэтике* его творчества.

Со сменой эпох положение вещей поменялось: произошло признание прав научного мышления и в области искусства в том числе (стремление Васильева к идейному, философскому театру яркий тому пример). Однако А.А. Васильев прекрасно осознавал, что «построить науку о той или иной области культурного творчества, сохранив всю сложность, полноту и своеобразие предмета,- дело в высшей степени трудное» [28,38]. Режиссёра интересует метафизический театр, претендующий на поэтику, и как следствие, несущий иное значение, которое можно определить, как попытку построить новое направление в театральном искусстве, опираясь на единство

театра психологического и театра игрового. Основание весьма интересное. Но возможно ли это? Действительно, «эстетическое как-то дано в самом художественном произведении, - философ его не выдумывает, - но научно понять его своеобразие, его отношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами» [28,39].

Как следствие, поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится интуитивной, случайной в первостепенной своей основе. Только определяемая систематически, она становится эстетикой. Поэтому А.А. Васильев и пытается найти свой собственный художественно-творческий метод формирования философского театра. Так, он начинает заниматься с актёрами философией искусства. «Форма искусства – есть ступени развития Идеала как атрибута Прекрасного», - писал когда-то Гегель. Это, несомненно, было близко Васильеву.

Поэтика Аристотеля, в которой впервые обобщался опыт античного театра, и которым, как мы помним, увлекался режиссёр А.А. Васильев, явилась трудом, где формулировалась теория драматургии, композиционная цельность драматургических произведений, обнаруживая в себе классический принцип трёх единств. Несколько позже Васильев обращается к театру мистериальному, который также изучает с философско-эстетической позиции. Возникшая в эпоху средневековья, такая форма театра охватывала время, задолго предшествующее возникновению основного драматургического конфликта, что расширяло границы спектакля до целой человеческой жизни, иногда до длительного исторического периода, а принцип соблюдения трех единств в драматургическом произведении был предан забвению. Идея безграничности человеческого бытия, бесконечного и всеобъемлющего проявления человеческой сущности детально изучается А.А. Васильевым. Театральные течения, основанные на импровизации, он изучает на примере У. Шекспира, поскольку возникли они в эпоху

Возрождения (исповедующие свободу, композиционную и отчасти актёрскую). Всё это, безусловно, вызывает творческий, почти научный интерес у режиссёра. Он двигается дальше, расширяя философско-эстетические горизонты его театральной Школы в синтезе с модернистскими идеями П.А. Флоренского, В. Иванова.

Говоря о П.А. Флоренском следует учитывать, что в его исследованиях А.А. Васильева интересуют вопросы духовно-символической метафизики, ядром которой явились цитирования методолого-гносеологических идей М.М. Бахтина и С.Л. Франка. Христианско-православное мировоззрение Флоренского явилось как результат религиозного подвига и глубокой культурно-духовной работы. Напомним, что гносеология и методология научного познания совершенно не удовлетворяют П.А. Флоренского. Качественно подлинной гносеологией для него является философия и ее диалектический метод, потому что в нём есть стремление сохранять «естественную пульсацию и ритм жизни, проявляющийся в ритме вопросов и ответов» [28,37]. Центральным примером, подтверждающим данное утверждение, для П.А. Флоренского являются античные философские школы, где главным было не обучение готовым философским догматам, а воспитание личности с особой душевной организацией, открытой к острому созерцанию жизни, адмирации, восторгу, которые и способны превознести человека с уровня эмпирического до уровня *метафизического*.

Такое представление о диалектике было весьма близко А.А. Васильеву, особенно в точках ситуативного и концептуального разбора драмы, в сущности диалога, его ритмической пульсации, обменно-информативной структуры, интеракционизационной знаковости, идейной интенциональности, открытости восприятия полноты бытийной реальности.

То, что Васильев называет *концептуальной драмой*, не содержит в себе весь душевный мир человека, она включает в себя мир идей

(*концептов*), которые проводит личность автора в своем произведении. У некоторых авторов человеческое сознание и есть идейный мир, у кого-то человек - лишь носитель авторской идеи.

Концептуальный разбор строится в обратной перспективе, что и отличает его от традиционного ситуативного (в психологическом театре). Движение в нём происходит от будущего к прошлому, где основное событие обнаруживает конфликт, который сложился в результате. Именно в позиции *игры вперёд* рождается, по Васильеву, истинный диалог: где пульсация вопроса и ответа (П.А. Флоренский) заключается в пульсации столкновения идей (чем-то подобным занимались постструктуралисты, чьи исследования были направлены на преодоление ограниченности структуралистского анализа текста, языка, смыслообразования, на вскрытие «неструктурных» моментов структуры: Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийар). Нередко философия постструктурализма смыкалась с литературной критикой (Р. Барт, Ф. Джеймисон, «Йельская школа») и политическими течениями.

М.М. Бахтин утверждал, что любое соприкосновение с миром искусства уже само по себе «становится спрашиванием и беседой», *диалогом* [15,10]. Бахтин полагает, что диалог первичен по отношению к любому произведению искусства, выступает как механизм порождения произведения. Платон видел в *диалоге* высокий принцип истины: слово подтверждается и оправдывается лишь тогда, когда другой человек воспринимает его, выражая свое согласие с ним. Сознание человека не может развиваться вне взаимодействия с другими сознаниями, вне диалога. Важной драматургической, режиссёрской, философской задачей А.А. Васильева была установка на создание ситуации диалога автора, создателя произведения искусства, и воспринимающего – зрителя, слушателя. Для него *диалог* предполагает общение, которое преобразует его участников в следствии их совместного приближения к истине.

«Настоящее искусство - это всегда результат особого духовного опыта художника. Оно не может не быть символичным», - писал В.И. Иванов в работе «О принципах эстетики символизма». Мы предполагаем, что главной ценностью школы А.А. Васильева, является предложенный им путь ученичества, изучения, познания на умении концентрироваться и, по словам И. Яцко (ученика школы Васильева), «строить внутри себя вертикальную ось, по которой мысль связывает тебя с пространством» [83,224]. Разве может подобный театр быть не символичным? Конечно нет, поэтому идеи символизма В.И. Иванова стали так близки режиссёру Васильеву.

Сущность искусства В.И. Иванов определяет как «действие, отмеченное печатью божественного имени» [83,250]. Только в мистериях, мифах, символах как в неких мистических реальностях, которые являются результатами религиозного (и онтологического одновременно) опыта человечества, с древнейших времён закреплены знания о высших реальностях, сохранившихся в памяти и культурах человечества. Настоящее искусство, по мнению Иванова, носит теургический (божественный, сакральный, мистериальный характер). Фактически он развивает идею В.С. Соловьёва о понимании теургии как «единения земного и небесного начал в сакральном творчестве» [83,259]. *Теургический принцип*, несомненно, есть в эстетике творчества А.А. Васильева, как принцип наименьшей навязчивости и наибольшей восприимчивости.

Истинная задача искусства, убеждён В.И. Иванов, всегда была теургической. Искусство – «одна из существенных форм действия высших реальностей на низшие» [83,260] и вступая в контакт с высшим началом, искусство (художник) преодолевает само себя, совершается «теургический переход» - «трансценс». Так и Васильева, интересует человек в духовно-онтологическом смысле, идея его – в самом ритуальном действии, в преодолении «кризиса разума» [38,4], в попытке пути от подсознательного к сознательному иметь возможность выйти на уровень метафизический.

Величайший философ XX в. М. Хайдеггер, определявший человеческое бытие через совместность приобщения к Бытию, писал, что не мы говорим языком, а скорее язык «говорит нами». То есть Бытие дается нам в живой звучащей речи. Получается, что в ходе театральной пьесы, спектакля даже во время пауз и игры без слов, невербальной – мы оказываемся лицом к лицу с бытием, встречаемся с ним. Эту идею подтверждает Г.-Г. Гадамер. Развивая концепцию языка по М. Хайдеггеру, он утверждает, что язык – это игра. То есть театр – это своего рода игра в стихии языка. Так, *искусство*, согласно Хайдеггеру и Гадамеру, *является центром зримого существования истины*. Режиссёр А.А. Васильев, формируя философско-эстетическую идеологию своего театра «Школа драматического искусства», сначала на уровне интуитивном, затем сознательном и научном, работал над предметом искусства именно в ключе формирования идеи, *истинной* идеи. В своих лабораторных экспериментах, противопоставляя театра борьбы театру идей, обогащая созданную им методологию всё новыми и новыми ресурсами, он занимается философией искусства так, что его театрально-философские поиски совпадают с её классиками.

Итак, философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева на этапе её становления мы считаем целесообразным сформулировать следующим образом:

- 1) соединение конкретной художественно - эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью (развитие направления концептуальной сценографии, поиск закономерности в движении архитектуры декорации через призму идейного театра);
- 2) провозглашение режиссуры вокруг красоты как высшей самостоятельной ценности (развитие философичности как главной характерной черты Васильевского театра-школы);
- 3) создание нового философского метафизического театра, основанного на:

- непрерывном эксперименте в условиях творческой лаборатории;
- всеобъемлющем эстетизме режиссуры;
- концептуальном разборе драматургического материала;
- обращении к концептуальному диалогу, его развитии по принципу игры вперёд;
- теургическом принципе как наименьшей навязчивости и наибольшей восприимчивости театрального, почти священного действия;
- обращении к искусству как центру зримого существования истины.

Выводы по главе первой

Итак, в первой главе нашего исследования, рассматривая генезис художественного метода А.А. Васильева, мы пришли к выводу о том, что в эстетике его режиссуры нет абсолютного совпадения с природой психологического театра, равно так же, как его нет и с театром игровым. Он является режиссёром, владеющим методом действенного анализа, художником, предлагающим новый путь развития русского театра (основанный на синтезе театра психологического и театра игрового), и режиссёром-философом, вставшим на путь создания метафизического театра в условиях театральной лаборатории (на основе эстетики театра Е. Гротовского, идеи концентрации театра Но, собственного понимания искусства и его философии). Его творчество - это новая художественно - поэтическая среда, главенствующую роль в которой играет концепция «школа – лаборатория - театр».

Поэтическая фантастика режиссёра, его методологические подходы (цирковой подход, подход Мейерхольда, интеллектуальный подход, аллегорический подход, подход генетического обнаружения природы театра, калогативный подход, лабораторный подход, абerrационный подход) - всё это очень подходит к театру «между», где нельзя точно сказать: это метод действенного анализа, а это метод и способ игрового театра. Таким образом, А.А. Васильев интуитивно вскрыл очень важную проблему- проблему соотношения театра переживания и театра представления, когда художники различных эстетических концепций искусственно были расставлены в разные противоборствующие лагеря. Сегодня, с высоты накопленного театрально - эстетического опыта, мы можем заново осознавать процессы как двигавшие и развивавшие театр, так и тормозившие его, мешавшие ему. Тогда следует

отойти от общепринятой терминологии, поняв, что условное противопоставление одной школы другой, их манер, форм, ведёт к окостенению театра, к его застою. Фигура А.А. Васильева и его творчество показали динамику процесса движения театров разных направлений навстречу друг другу.

Однако, художнику удалось пойти дальше, обогатив свой метод ресурсами философии. Работая над исследованиями в области метафизического театра, А.А. Васильев, вне всяких сомнений, занял собственную философско-эстетическую нишу в театральном пространстве, где ведет лабораторный поиск в области театрального эксперимента (в рамках театральной лаборатории ему удалось соединить фантасмагорию, мистирию, метафизическое начало в искусстве с конкретно бытовым, реалистичным, правдивым).

Философичность - самая характерная черта его театра. А.А. Васильев пытается создать метафизический театр, идейный, опираясь на определенные философско-эстетические основания. Формулируя задачу собственного театра, А.А. Васильев не просто сводит её к соединению трёх миров (зрительского, актёрского, режиссёрского), но и к поиску тех средств и приёмов игры, которые были бы удобны в этом синтезе. Искусство реализации этого поиска и апробации его результатов составило главный труд режиссёра, как основного действующего лица в процессе создания нового философско-эстетического зрелища в театральном тандеме.

Философско-эстетические основания театральной концепции А.А. Васильева на этапе её становления мы формулируем следующим образом:

- 1) соединение конкретной художественно - эстетической формы с бытовой реалистической правдивостью;
- 2) провозглашение режиссуры вокруг красоты как высшей самостоятельной ценности;

3)создание нового философского метафизического театра, основанного на:

- непрерывном эксперименте в условиях творческой лаборатории;
- всеобъемлющем эстетизме режиссуры;
- концептуальном разборе драматургического материала;
- обращении к концептуальному диалогу, его развитию по принципу игры вперёд;
- теургическом принципе как наименьшей навязчивости и наибольшей восприимчивости театрального, почти священного действия;
- обращении к искусству как центру зримого существования истины.

Итак, процесс становления театральной концепции А.А. Васильева не простой. С одной стороны - он происходил на интуитивном, чисто эмпирическом уровне. С другой, был следствием рождения новой эпохи (постмодернизм породил массу театральной эклектики, в плохом смысле этого слова, постпостмодернизм усилил данное буйство натиском коммерцизации и компьютериаризации), с третьей - его элитарный, в чём-то антивизуальный, однако глубоко философствующий (идейный) театр, появляется как некая театрально-научная школа, где А.А. Васильев занимается с актёрами не просто формированием уникальной техники существования на сцене, но и их частного, особого мировоззрения. О том, как это происходило и каким образом существует и развивается Васильевская школа сейчас, нам предстоит узнать в следующей части нашего исследования.

Глава 2. Воплощение театрально-эстетических идей А.А. Васильева в театральной режиссуре XX-н. XXI вв.

§1. А.А. Васильев как режиссёр педагог. Развитие его художественно-эстетических традиций.

Теоретическая и методологическая база театра-школы А.А. Васильева сегодня любопытна широкому кругу деятелей сценического искусства в России и на Западе. В этой части нашего исследования нам предстоит выстроить педагогическую линию театральной концепции А.А. Васильева.

Итак, каким образом выстраивался педагогический процесс в театре «Школа драматического искусства» (именно там полностью выразил себя педагогический метод работы режиссёра)? Мы уже писали о том, что А.А. Васильев из тех художников, которые стремятся адаптировать и обогатить не психологической методикой школу внутреннего переживания, предложенную К.С. Станиславским. При этом для Васильева важно сохранить в неприкосновенности сам метод действенного анализа, репетиционную методику этюда, что и явилось первостепенной опорой в его педагогической деятельности. Этюд, у Васильева, базовый инструмент в познании самого себя, в саморазвитии и в самосовершенствовании (это та первооснова, которую он получил от М.И. Кнебель).

«Истинный учитель проповедует ученикам то, в чём совершенствуется сам» [68,34]. Васильев – не исключение. Развивая в своих учениках особые игровые способности, воспитывая в них иное мировоззрение, он искал и самого себя.

В процессе развития Васильевской методологии стало совершенно ясно, что его теория игровых структур может иметь применение не только в

высоких мистериальных жанрах. Она стала фундаментом своеобразного метода режиссёра, выражающим его эстетические и художественные установки. Более того, постепенно она стала находить применение и в освоении современной игровой драматургии. Философско-эстетические идеи театральной концепции А.А. Васильева, которую он всесторонне разрабатывал в своей лаборатории и продолжает разрабатывать сегодня за пределами нашей страны, являются полезными для различных школ и театральных систем, имеющих в своём багаже разноплановые техники, но берущими за основу (предмет игры) – идею. Получается, что в тех базах игры, которые предлагает театральному сообществу А.А. Васильев, изначально заложен огромный потенциал в развитии будущего мирового театра.

В своих воспоминаниях Н. Чиндяйкин отмечает, что центральным зерном театра его учителя было то, что Васильев, экспериментируя в своей лаборатории, создавал не просто театр, а театр-школу. Таким образом, концепция художника развивалась на двух процессах: создания и поиска. С одной стороны, по этому пути шли и будут идти многие театры. Но с другой – не каждый художник может сделать своё искусство элитарным, мощным, используя философию в качестве духовной первоосновы. Естественно, это требует выстраивания особого педагогического процесса. А.А. Васильев понимал это, и то, что на базе театра его ВУЗ так и не был открыт – большая потеря для развития русского театра, прежде всего.

Относительно недавно Васильева пригласили вести курс в Высшей театральной школе Лиона (Франция), где он по сей день и трудится. Нам приходится лишь изредка встречаться с художником или иметь возможность только иногда соприкоснуться с его творчеством. Сам Васильев считает, что в Европе его ценят гораздо больше, чем на родине, и наше участие в 2012 году в 62-м Всемирном Феноменологическом конгрессе в Париже с докладом о его творчестве стало тому подтверждением.

Возвращаясь к педагогической системе, выстроенной режиссёром в его Школе, считаем необходимым проанализировать этапность занятий по актёрскому мастерству. В предыдущей части исследования мы достаточно подробно писали о том, что как теоретик, методолог и практик, А.А. Васильев подвергал рефлексии и изучению, прежде всего, *концептуальный разбор драмы*. Этот метод анализа, безусловно, позволял ему более углублённо проникнуть в самую суть основных театральных догм. Но как этот опыт передать своим ученикам? Классическим примером стал следующий: «Станиславский столкнулся с колоссальной проблемой, когда решил ставить «Тартюфа». Он вынужден был репетировать Мольера, как если бы репетировал драматический жанр: драму, комедию. Он сделал прекрасный спектакль, но в сугубом стиле Художественного театра» [155,47]. Решение проблемы А.А. Васильев находит в обращении к истокам театра, его корням.

На первом этапе режиссёр сравнивает жанры между собой. Много говорит о драме. На занятиях в летней театральной школе А. Калягина, на которых нам посчастливилось присутствовать, художник акцентировал наше внимание на том, что лично его драма интересует как материя, которая ведаёт только о человеке (как высшем существе), о его чувствах и страстях. Фактически, *он концентрирует внимание не на обстоятельствах пьесы и законах жанра, а на идее, которую этот жанр и данные обстоятельства несут*.

Следующий этап - *работа над диалогом*. Здесь актёры должны научиться владеть двумя сложнейшими техниками: *отделением персоны от персонажа, игрой вперёд*. Ученикам Васильева необходимо усвоить две важные вещи:

- 1) актёр должен уметь существовать одновременно в двух мирах: реальном и метафизическом;

- 2) бороться, конфликтовать, действовать и взаимодействовать актёр может только в мире идей, концептов.

Игорь Яцко (ещё один из учеников Васильева) подтверждает, что психологический театр рассматривает взаимоотношения между людьми, концептуальный театр - взаимоотношения между идеями. Мы формулируем это как взаимоотношения между эстетическими идеями, поскольку концепция театра связана с философией искусства, где присутствует игра категориями, расширяющая горизонты театра в область почти научного знания и философии.

Параллельно возникает новая тема в процессе обучения - *обратная перспектива*. Казалось бы, всё очень просто: изменение одного звена актёрско-режиссёрского деятельности несёт за собой изменение хода всего процесса. Но как передать закон этой технологии студенту? А.А. Васильев предлагает работать на материале Шекспира. Актёры самостоятельно готовят отрывки по предложенному автору, затем идёт обсуждение. Во время него мастер фокусируется на двух вещах:

- 1) движение от кульминации к началу (обратной перспективе);
- 2) на поиске верной вербальной интонации (она передаёт все эмоции, актёр при этом их не испытывает).

Что это даёт артисту? А.А. Васильев убеждён, что только звук и мысль, в первую очередь, способны поднять актёра на более высокий уровень духовности, формы, эстетизма, мироощущения и мирозерцания.

Конечно, технологический процесс в области педагогики по системе А.А. Васильева существенно различен с системой К.С. Станиславского. Здесь нет основных разделов по развитию актёрской техники (на первом этапе): внимание, воля, фантазия, воображение, оценка факта, вера в предлагаемые обстоятельства, атмосфера и т.д. Здесь всё происходит более спонтанно,

менее систематизировано и универсально. Педагогический процесс Васильева - это эксперимент, в котором он, как художник-философ, проверяет принципы собственной концепции театрального творчества. Вне всякого сомнения, в этом есть свои плюсы, как есть и недостатки.

Главными чертами любого педагогического процесса являются системность, универсальность и индивидуальность. А.А. Васильев дополняет театральную педагогику новым направлением - философичностью. Возможно, если бы ВУЗ Васильева был всё-таки открыт, его подход к театральному образованию вывел российскую театральную педагогику и театр в целом на новый уровень развития.

Когда К.С. Станиславский начал создавать свою систему, вокруг него и его театра стала образовываться сеть студий и учеников, которые развивали его идеи дальше. Некоторые из них, например, Евгений Вахтангов, Михаил Чехов предложили свою интерпретацию психологической школы, обогатили ее новыми положениями и методологическими идеями.

Ученики есть и у А.А. Васильева. Теперь уже от них можно ждать продолжения опытов своего учителя, внедрения их в педагогическую практику. Правда, сегодня не такое время, когда можно ждать всеобъемлющего, тотального распространения каких-либо методик. Это, однако, не означает, что у Васильева не могут появиться последователи.

Александр Огарёв - один из лучших Васильевских учеников. Сейчас он востребованный режиссёр, лауреат национальной премии «Золотая маска», верный преемник и продолжатель дела своего мастера. Первым, что было написано в конспекте его занятий в Васильевской лаборатории, было следующее: «Преодолевая психологический театр, Васильев стремится преодолеть и тот стиль игры современного актера, к которому мы привыкли. Так называемый, личностный стиль игры, когда актер черпает содержание роли не только изнутри своего персонажа, но и изнутри самого себя. Не

только окрашивая, но во многом и формируя характер изображаемого лица собственной индивидуальностью» [27,277]. Автор диссертации соприкасалась с режиссурой Огарёва, репетируя несколько его спектаклей («Ромео и Джульетта», «Три сестры») во Владимирском областном академическом драматическом театре, где являлась исполнительницей центральных ролей. А. Огарёв также подчёркивал, что не нужно выстраивать роль, опираясь на свою индивидуальность, как и не нужно погружаться в социальную, бытовую, политическую среду - необходимо сливаться со средой философско-эстетической, где черпать основной конфликт и основные задачи.

Пример А. Огарёва свидетельствует о том, что Васильев является автором не только собственного художественно-эстетического метода, скорее методики, которая базируется на его авторских позициях, активно развивается и имеет достойное продолжение.

Итак, разбирая пьесу, А.А. Васильев всегда предлагал студентам вывести её из привычной системы координат. Он стремился рассуждать с позиции мира относительного, где исходного события нет, как может и не быть конкретных выводов, морали, оценок. Отсюда, он рекомендует и сам работает с актёрами следующими этапами:

- 1) анализировать роль без понятия «задача», но с понятием «обратной перспективы»;
- 2) заниматься изучением не цельного человека, а раздвоенного;
- 3) стремиться играть не сюжет, а внутренний мир героя, насквозь субъективный и поэтому по-своему прекрасный;
- 4) идти от кульминации, осваивая иной драматургический ракурс, и выходя на иной уровень игры (философский), обретая новую краску режиссёрской эстетики.

Игорь Яцко, сохраняющий детальные нюансы занятий в лаборатории, особое внимание уделил мировоззрению, которое, по его словам менялось «ежесекундно на васьевских занятиях». Кстати, стоит отметить, это подчёркивали многие: и Алла Демидова, и Александр Огарёв, и др. Конечно, не достижение, а закрепление результатов можно было достичь каждодневным тренингом. В Школе Васильева их было множество: тренинг восточных единоборств (эстетика театра Но), тренинг на котурнах (эстетика античного театра), тренинг Гротовского, класс стретчинга (активно использовался Р. Уилсоном), психологический тренинг, диалог, этюд и др.

Понятно, что подобная система просто взрывала сознание артиста, делала его многогранным, объёмным. В этом, безусловно, также большое достоинство педагогического направления Васильева.

Актриса Н. Коляканова утверждает, что главный философский смысл концепции А.А. Васильева заключается в стремлении «над»: приподнять себя над миром, над мыслью, над чувством. Правильно ли это? Сама Коляканова считает, что её мастер ошибался, делая своё искусство элитарным, закрывая театр от зрителей. Её, как актрису, это не устраивало, потому что она должна была знать, что исполненный ею персонаж запечатлелся в чьей-то памяти, так как именно в этом, подчёркивает она, пафос актёрской профессии.

Однако стоит отметить, что Н. Коляканова долго входила в универсальные структуры, подменяя смысл эмоциональностью. Фактически, она является примером того конфликта между режиссёром и актёром, который подчёркивает столкновение двух школ, где драматическому артисту, воспитанному на школе переживания, трудно «держаться» игровой театр, быть с ним в едином порыве, стремящимся познать истину, философскую правду. Природа артиста, воспитанного на классической русской психологической школе, долго не может подняться до тех философско - эстетических высот, которые предлагает ей режиссёр. Отсюда, непримиримая борьба двух крупнейших начал в мировом театральном

искусстве, в котором кто-то преодолевает себя и начинает понимать метафизический театр, а кто-то от него просто уходит. Например, И. Лысов позже вспоминал, что ему всегда не хватало наставления от Васильева в профессии в плане творческой реализации, его не устраивало воспитываться в театре, где руководству нет дела до массовой публики. Так или иначе, в театральной концепции А.А. Васильева, были свои обретения и свои потери.

В одном из интервью Александр Огарёв сказал: «Понятие «васильевские ученики» стало нарицательным - его уже и сам Васильев не любит. Мудрый взгляд, значительное выражение лица, сразу видно, что человек владеет ключами от многих тайн... Такой образ мне не нравится. Школа Васильева состоит из двух частей: это изучение философии искусства, а затем - его технологии. И вот технологию многие упускают. Схватившись за философию прекрасного, которую преподает Васильев, они забывают о том, как это рождается...о главном забывают» [26,193]. Для нас это является очередным свидетельством того, что эстетические позиции А.А. Васильева не являются интуитивными рассуждениями о красоте и прекрасном. Значит, в своей лаборатории режиссёр смог прийти к знанию философии творчества, берущему начало от философского предмета игры (идеи), переходящему к структурным игровым формам, особой вербальной технике, уникальному философскому мышлению, вырастающему до метафизического театра, и которое завершается чистой и цельной эстетической концепцией всего спектакля.

Специфическая чувственно-конкретная информация, созданная по законам художественной формы, способна оказывать глубокое художественно-творческое воздействие на людей. Однако вступление в художественный диалог предполагает развитие таких элементов художественной культуры личности, как художественное образование, обучение, воспитание, практическая художественная деятельность. А.А. Васильев не упускает и это, стремясь воспитать в артисте личность, у

которой есть крепкая нравственно - эстетическая опора, позволяющая приблизиться к осознанию её роли и её места в театральном пространстве, в философии творчества в целом. Если мир есть совокупная реальность, вся действительность (природная, социальная, индивидуальная) как целое и целостность в её прошедшем, настоящем, будущем, то бытие отдельного человека и человечества в мире специфично и уникально. И с эстетической точки зрения «также важно ответить не столько на вопрос о бытии человека, сколько на вопрос о том, как именно человек существует» [133, 309].

Вот тот театр, о котором давно мечтал Васильев, когда говорил, что актеры должны выйти из борьбы между своим истинным желанием и тем, чему его научили в театральной школе. Удалось ли ему его создать? В чем-то - безусловно. Ярким примером является творчество А.А. Огарёва, И. Яцко, Ю. Альшица, В. Беляйкина и др. Последний мало известен, так как в основном позиционирует себя как режиссёр пластических спектаклей. В его работах, как правило, нет сюжета. Есть тема, которая задаётся и развивается физикой актёров. Один из последних его пластических спектаклей - «Люблю и ненавижу», с успехом идущий на сцене Волгоградского драматического театра. По Васильеву, В.В. Беляйкин успешен в «незавершённости» той пластической фантазии, которую он представил на суд зрителю. Её финал открыт. Процесс, безусловно, одновременный, но для нас важно то, что он идейно наполнен, метафизичен, «не равнодушен». Артисты, говорящие телом и жестом, ясны и вняты, потому что воспользовавшись Васильевским методом, В. Беляйкин дал им в работу возможность попробовать соединить «конкретную художественно-эстетическую форму с бытовой правдивостью».

К сожалению, в чём-то Васильевские традиции претерпевают искажения. В лаборатории Д. Крымова, безусловно, очевиден театр-формы (термин, скорее, ближе не к внешней стороне спектаклей, а к слову «формальности» или «формализации» всего, что происходит на сцене). Ханс-Тис Леман называет это «постдраматическим театром», где нет

анализа, логики и результата (говоря языком К.С. Станиславского «завязки, развития действия, кульминации и развязки»), а есть лишь некая канва, наполненная сюжетом и репликами. Естественно, несмотря на впечатление спонтанности, импровизационности действия «здесь и сейчас», любой драматический спектакль требует специальной подготовки. Однако в крымской лаборатории идея «импровизационности» и «незавершенности» превратилась в хаос и небрежность, где последнее стало выступать как прием или бренд, а сам создатель, успешно вписавшийся в последнее время в театральную элиту, все менее напоминает Васильевского ученика, продолжающего традиции учителя.

Борис Юхананов (ученик А.А. Васильева с первого набора в 1985 году в ГИТИСе), в последствие создал лабораторию ангелической режиссуры. Используя основные идеи театральной концепции своего учителя, он также стремился соединить в контексте спектакля несколько стихий (стихию философии, поэтическую стихию с игровым дарованием). Для него важно, чтобы игровая структура, которую несколько позже Васильев стал называть универсальной, вплеталась в поэзию и философию, рождая мощный синтез, результатом силы которого живут идеи и эстетика мистерии.

Нельзя не сказать, что Б. Юхананов также отмечает искажение методологии его мастера. Он считает, что метод А.А. Васильева нужно брать целиком, не деля на частицы и элементы, но используя его, необходимо находить собственную стилистику. Стиль автора метода копировать, по словам Юхананова, нельзя, так как от этого клонирования возникает безвкусица, искажение Васильевской авторской школы.

Мы уже выяснили, что роль философско-эстетических ресурсов в театральной концепции А.А. Васильева имеет главенствующее значение.

По словам эстетика Н. Крюковского, связь творчества и искусства, опосредованная эстетическими критериями и категориями эстетики, носит

характер эстетического отношения к произведениям искусства. Эстетическое отношение к произведениям искусства и эстетическое отношение к миру отличаются, порой - радикально. С. Франк подчёркивает, что онтологическое эстетическое отношение к жизни уходит корнями вглубь, через соединение мира внешнего и внутреннего, за онтологические горизонты бытия к Абсолюту (С.Франк) [183,250]. «За эстетическим отношением следует и творческое отношение к жизни», - продолжает Н. Бердяев. Но «творческое преобразование действительности» [133,401] художникам известно намного больше, чем онтологическое творческое отношение и самопреобразование.

В психологии последних десятилетий изучение творчества связано прежде всего с изучением творческого мышления - совокупности нестандартных путей мышления обычных людей, процесса мышления так называемых одаренных личностей или гениев, а также процессов получения инновационных решений в науке. Суженное до мышления, творчество теряет свой глубинный смысл и свою целостность. Теряется возможность создания целостного теоретического представления о творчестве.

Мы уже акцентировали внимание на том, что существуют отличия в понимании творчества в контексте западной и восточной культур. Как считает И.А. Бескова, на Западе ценится состояние творческого вдохновения как выдающееся. «Порывам творчества приписывается ранг высшего проявления человеческого духа, их природа считается непознаваемой в принципе. Творческие личности вызывают амбивалентные чувства и часто слышатся чужаками. На Востоке основным творческим состоянием считается состояние духовного просветления. Способность входить в глубинные состояния сознания для достижения просветления культурно приемлема. Она широко известна из религиозно-мистических традиций и школ. Люди, достигающие подобных состояний, вызывают уважение и социальное одобрение, их почитают» [107, 128].

Это близко Васильеву и в педагогике. Само творчество, как он считает, немислимо без исследования философско-эстетических аспектов творчества «как производного творения» (об этом писал и С. Франк: ««творец творцов», пробуждая эстетическое сознание в форме эстетики подобия, вызывает экзистенциальное стремление к осуществлению «творческого задания»» [183,252]).

Философское понимание творчества в целом имеет характер феноменологический. Еще И. Кант считал феноменологию предшественником метафизики как учению о подлинных основаниях науки. Что касается концептуального образа изучаемого исследования, то Гуссерль в своих феноменологических концептах использовал термин Платона и Аристотеля, называя его эйдос. Свободное творческое восприятие А.А. Васильева находится за рамками конфессиональных ограничений. Обнаруживая мистичность творения театрального феномена, он близок к интенциональной традиции философии, пронизывающей практически всё феноменологическое знание. Эта мистичность изучалась в непохожих понятиях и в разных хронотопах как античными философами, так и философами нашего времени (например, А.-Т. Тименецки в «Искусство и переходная зона сознания». В данной работе она называет искусство сферой, где встречаются все ресурсы и тенденции жизненного развития, жизненного опыта, более того, феноменом, где зарождается смысл жизни).

Итак, анализируя педагогическую линию театральной концепции А.А. Васильева, мы предприняли еще одну попытку связать роль её философско-эстетических оснований со всеми направлениями его актёрско-режиссёрской деятельности (и педагогической в том числе). Однако данная часть анализа была бы не полной, если бы мы не указали на стремления художника к постоянному расширению этой области знания. Это очевидно, так как в работе «Педагогика для педагогов» он снова связывает свой собственный метод с философией творчества по следующим интеллектуальным задачам:

1) различия в понимании творчества как вида человеческой активности и как субъектного творческого самоизменения, приоритет форм и продуктов творчества не позволяют сформулировать обобщенное представление о творчестве;

2) эстетические критерии творчества в культуре, в том числе - в искусстве, берущие начало в античности, ориентированы на творческую работу с веществом мира. При переходе к творчеству, как производному творения, восприятие мира онтологизируется. Эстетическое отношение к миру «изнутри» преобразуется в метаэстетическое. Понятие творчества наполняется малоисследованным содержанием;

3) межкультурное понимание творчества как универсального факта жизни обнаруживает под собой общую основу. Но основа эта понимается только интуитивно, и требует прояснения;

4) пиковое творческое переживание «озарения», «инсайта», «постижения», является фактором, упорядочивающим внутренний мир и восприятие внешнего мира субъектом творчества. Но завершенное целое творчества неизвестно до его полного осуществления.

Таким образом, синтезируя в своей театральной концепции экзистациональные, эстетические, нравственные, психологические и синергетические категории с игровыми техниками (пластикой, «вербальной» интонацией, жестом), А.А. Васильев, в собственном творчестве, выходит на иной уровень постижения сущности вещей, высшим достижением которого является его «театр идей».

То, что традиции А.А. Васильева развиваются в современном театральном искусстве весьма не однозначно - процесс вполне определённый и естественный. Многие методологические принципы, эстетические каноны его творчества зачастую искажаются, утрачивая свою первозданность и истинный смысл. Однако, расцвет Васильевских учеников, глубина и успех

уже их сценических экспериментов - говорит об обратном. Кроме того, нельзя не учитывать, что философско - концептуальный подход в области актёрско-режиссёрского искусства не работает в том случае, когда необходим обычный ситуативный разбор конкретной бытовой ситуации, типичного образа, обыденного социального конфликта

§2. Инновационные тенденции в развитии современного театрального искусства

Для понимания общих тенденций развития современного театрального искусства, необходимо обратиться к оценке развития сегодняшнего фестивального движения в области театра. Этот феномен не так нов, однако мало и недостаточно изучен.

В современном мире он отличается большим многообразием и разнообразием. По словам вице-президента международного форума монодрамы, члена международной ассоциации театральных критиков, художественного руководителя международного театрального фестиваля «Мост» (Германия) Н. З. Мазур: «...любой театр начинается с темы и заканчивается ей...Русский театр исповедует душу и слово, театр Запада – душу и тело...Однако есть что-то в воздухе времени, что заставляет их двигаться на встречу друг другу, работать на одну и ту же тему». Таким образом, Нина Мазур рассуждает о том, что «современная тенденция развития театра заключается в слиянии русского и западного театров». Фестивальное движение – это яркий тому пример. «В нём побеждает тот спектакль, в котором выбранные постановщиком средства для достижения цели (раскрытия темы), наиболее точны» [84,9].

В перформансах насилия, животной страсти и инстинктов, социальной драмы и гламуризации складывается совершенно новый художественный дискурс, иной тип театральной эстетики. По словам А.В. Ивановой, традиционные литературоведческие и театроведческие подходы уже не пригодны для осмысления подобных феноменов. И это во многом справедливо.

Коренное отличие перформанса от театра состоит как раз в том, что исполнитель или участник художественной акции совершает абсолютно реальные действия, которые ничего, кроме них самих, не изображают. Кроме того, качественным параметром перформанса является «чистота», то есть свобода от прямых и близких ассоциаций, демонстративная элементарность сюжета и изобразительных средств. Значит, перформанс всё-таки не синоним театра вообще, а нечто более частное, специфичное.

Язык, безусловно, выступает как способ коммуникации, служит достижению понимания. Но знаковой функции языка здесь вовсе не достаточно. Не менее важной составляющей является «энергетический поток». По сути, вся история человечества – история знаков: от ритуального танца и наскальных рисунков первобытных людей, до перформансов, инсталляций и электронных гипертекстов нашего времени. Наряду с этим существует иной способ коммуникации – чистый, не искаженный не знаковый поток (вероятно, он даже первичен по отношению к знаковой коммуникации). Не будучи искаженным, ослабленным и замутненным необходимостью обозначить, а, следовательно, и ограничить, он намного сильнее, если можно так сказать, яростнее, эффективнее передает состояние контактирующих субъектов.

«Перформативный спектакль – это, как правило, текстуальная, знаковая среда, так или иначе (в разной степени) деконструирующая культурный интертекст посредством игры симулякрами. Неизбежная в этом случае децентрация структуры, дробление художественного текста на разнородные элементы приводит к самым неожиданным жанровым и стилевым модификациям» [82,27]. Так, следует полагать, что постмодернистские эксперименты стимулируют обновление современного театрального языка в разных аспектах. В качестве главного ориентира, провозглашенного художественным постмодернизмом, можно отметить программный плюрализм форм и стилей, отвергающий саму идею

культурного канона и призывающий театр к открытости любым трансформациям, к взаимодействию любых стилевых систем. Художественное сознание такого типа, констатируя исчерпанность реалистической формы в ее чистом виде, пытается подключить театр к дополнительному ресурсу производства смыслов. Выход из парадигмы причинно-следственных связей (разрушение принципа структурности художественного мышления) открывает другое измерение мира и соответственно другой способ его интерпретации. В настоящее время уже невозможно отрицать роль постмодернизма в обновлении эстетики театра. Насколько сильным оказался этот импульс и как он модифицирует традиционный театральный язык?

Одним из примеров реакции на подобный стимул может быть лаборатория А.А. Васильева. Исходя из анализа, который мы проделали в предыдущей части работы, можно утверждать, что она, явившись экспериментальной базой философского метафизического театра, сообщила о важности формирования и развития данного театра. Поскольку в некоторых моментах мы отмечали в ней воссоединение, синтез театра психологического и театра игрового, напрашивается вывод, что результаты её экспериментов свидетельствуют о тенденциях развития разных направлений в театральном искусстве. Что это значит? Более подробно нам поможет ответить на этот вопрос анализ современного фестивального движения.

Стремительный и, подчас, спонтанный рост количества театральных фестивалей в России на рубеже XX-XXI веков явился ответом театрального сообщества на проявления экономического кризиса середины 1990-х, усугублявшегося отсутствием продуманной государственной культурной политики. В преддверии нового тысячелетия рухнула традиционная для отечественного репертуарного театра система гастролей, творческих обменов, программного повышения квалификации, под угрозой оказалось единство культурного пространства страны в целом.

Сегодня в России только в профессиональной сфере насчитывается более сотни театральных фестивалей различного статуса и формата. При таком количестве существует опасность их творческой и программной унификации. Театральная Европа, давно охваченная фестивальным бумом, все серьезнее задумывается о роли фестивалей как общественного фактора, как способа цивилизации территорий и социализации населения. Деятелей мирового театра волнует вопрос, стоит ли превращать праздничные театральные встречи лишь в общение замкнутых профессиональных кругов или важно ассимилировать их в стратегии формирования культурной среды и улучшения качества жизни больших и малых городов.

Настало время проанализировать текущие процессы и в российском фестивальном движении, выверить его концептуальные ориентации, обозначить и затем поддержать на государственном уровне эффективные тенденции развития, актуализировать накопленный позитивный опыт.

Структура таких мероприятий включает в себя:

- 1) фестиваль как таковой;
- 2) международную фестивальную лабораторию;
- 3) цикл лекций, посвящённых определённым направлениям в области театрального искусства.

Большая международная фестивальная лаборатория является профессиональным мероприятием по теоретическому освоению, концентрации и передаче участникам российского и зарубежного опыта организации и развития фестивального дела в сфере театра. В программу лаборатории входят:

-доклады и выступления по теории и практике организации и проведения театральных фестивалей, их концептуальному обеспечению;

- информационные презентации театральных фестивалей, их обсуждение;
- просмотр спектаклей участников фестиваля, их обсуждение;
- дискуссии, круглые столы по обсуждению актуальных вопросов развития фестивального дела в мире;
- салон фестивальной рекламной-информационной продукции и материалов.

В подобных лабораториях уже много лет участвует А.А. Васильев. Он много ставит, но гораздо больше преподаёт, стараясь передать свой эстетический опыт и свой театральный метод тем, кому он может быть полезен и интересен.

Одной из главных работ его последних лет является уже упоминаемая нами программа «Педагогика для педагогов». О ней много говорят, она пользуется популярностью за рубежом, была резервной во время проведения VI международной летней театральной школы (под руководством А.А. Калягина), активно обсуждается на театральных фестивалях. Почему? Потому что теперь главным вопросом для художника стал не «что передавать?», а «как передавать?». На первый вопрос мы постарались ответить в первой главе нашего исследования. Ясно, что и второй вопрос активно решался Васильевым (об этом свидетельствует предыдущий параграф нашей работы).

В последнее время А.А. Васильев работает преимущественно в Европе, выпустил несколько спектаклей во Франции, Венгрии и Греции, ведет продолжительные педагогические стажировки в той же Франции, кроме того, в Италии, в Польше.

Программа «Педагогика для педагогов» включает в себя несколько этапов, по принципу от простого - к сложному, и рассчитана на педагогов творческих вузов. Процесс в ней выстроен по тем этапам, которые мы описывали в предыдущем параграфе, однако их дополняет более развёрнутое

представление методики по овладению техникой управления зрительской энергией. В данной программе А.А. Васильев ставит вопрос: в чём же миссия театра как института человеческих отношений? Вопрос не нов. На него пытались ответить многие философы, теоретики, художники. Но Васильев открыто стремился сделать свой театр социокультурным феноменом с помощью ресурсов философии. В центре своего метода он ставит уже давно известную вещь: ни один театральный режиссёр не в состоянии обойтись без теории как концептуального мероприятия, оперирующего и общим, и единичным. Естественно, что философия, как таковая, а уж тем более в искусстве, не может существовать сама по себе. Она реализуется в определённой трансдисциплинарной сети. Подобный характер философии детализирует необходимость учёта различных наук (до этого нас интересовала педагогика, отчасти психология), в данном случае мы говорим о масштабности горизонтов развития философского театра.

В арсенале современного артиста есть огромный запас актёрских техник, приспособлений и инструментариев: сдвиг от слова к жесту (Ж. Деррида, А. Арто), принцип «ансамблевости коллективных тел» (Ханс-Тис Леман), ритуальный театр (В. Тернер, Е. Гротовский), натурализм (Э. Золя), маргинальность (Э. Бояков), «официоз и праздник» (К. Серебренников), performance (Д. Брусникин), техника представления («Эпический театр» Б. Брехта), метод действенного анализа (Л. Додин, П. Фоменко, Ю. Любимов, В. Кузнецов, С. Морозов). Актёр может выбирать то, что ему близко и понятно, то, что ему наиболее привычно и ясно (естественно, обсуждая это с режиссёром). Однако, возможен и иной вариант - синтез существующего многообразия технической стороны современного театрального искусства. Васильевская театральная лаборатория - яркий тому пример.

Одним из методов исследования, заявленных нами, эмпирический. В нашей работе он выступает как наблюдение, самонаблюдение и самоанализ. Это не случайно. Автор диссертации, работая с учеником А.А. Васильева

Александром Огарёвым как актриса (во Владимирском областном академическом драматическом театре), фиксировала все структурные моменты их совместного художественно-творческого процесса, который не был похож на привычные репетиции в рамках традиционной школы психологического театра. Данный анализ собственного актёрского опыта, наблюдение за собственным саморазвитием и самоизменением, безусловно, говорит как о применимости и эффективности Васильевского метода (не только в его собственном театре), так и о стремлении современного театра к иной форме воплощения драматургического материала.

Конечно, Владимирский театр может позволить себе подобные эксперименты и режиссёров такого уровня в силу достойного финансирования, а также высокого профессионализма административно-художественного руководства театра. Вот уже несколько лет подряд этот театр проводит Всероссийский театральный форум - Фестиваль фестивалей «У Золотых ворот», на котором в текущем 2014 году город Владимир был признан и объявлен театральной столицей России. Сам фестиваль - масштабное мероприятие, представляющее собой крупнейшее национальное сообщество по панорамному представлению значимых творческих результатов и аналитическому осмыслению современного фестивального движения в России, обмену опытом организации и проведения фестивалей различных уровней и направлений, в том числе, с зарубежными партнерами.

Формат форума позволяет привлечь к участию в нем силы ведущих специалистов в области отечественного и мирового театра с целью формирования насыщенной образовательной среды фестиваля, как для профессионалов, так и для зрителей. Его главная идея: пригласить на владимирскую сцену те спектакли страны, которые уже были отмечены какими-то наградами на других фестивалях. Так, родился не просто фестиваль, а «фестиваль фестивалей», который, по - мимо всего прочего, имеет статус форума. Естественно, он предполагает, что кроме творческой

программы с заранее заявленным высоким уровнем спектаклей - участников, предусмотрено проведение обширной фестивальной лаборатории, а также цикла «Золотые лекции у Золотых ворот», цель которых - ознакомление с новейшими отечественными и мировыми достижениями в области теории и практики сценического искусства. В этом году их провели театровед, педагог ГИТИСа, редактор журнала «Вопросы театра» Александр Вислов, доцент Высшей школы телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова Григорий Заславский, театральный критик, художественный руководитель московского Малого театра Валерий Подгородинский, вице-президент Международного форума монодрамы Нина Мазур, болгарский драматург Христо Бойчев, доктор искусствоведения, профессор ГИТИСа Алексей Бартошевич.

В 2014 году в фестивале приняли участие около двадцати спектаклей из таких городов нашей страны как Москва, Кемерово, Санкт-Петербург, Калуга, Каменск-Уральский, Великий Новгород, Липецк, Владикавказ, Ярославль, Норильск, Дзержинск, Пенза, Мичуринск. По словам губернатора Владимирской области С. Орловой, «главным достижением фестиваля является его направленность на идеи гуманизма, нравственности и духовности, которые и продолжают нести в себе спектакли» [84,13].

Но мы, возвращаясь к собственному актёрскому опыту автора диссертации, хотим вернуться к 2012 году, когда гран-при фестиваля получил спектакль, поставленный А. Огарёвым, «Три сестры».

Работа над ним началась на владимирской сцене в 2009 г. и в октябре этого же года была представлена на суд зрителю. Нас интересует процесс его создания, явившейся автору диссертации и другим актёрам труппы крайне интересным и предельно сложным (потому что все они воспитывались в духе традиционной российской актёрской школы, основанной на системе К.С. Станиславского).

Режиссёр Александр Огарёв приступил к постановке, уже имея опыт работы над этой пьесой совместно со своим учителем в 2000 году в Сент-Этьен во Франции, где молодой ученик выступал помощником своего мастера. Васильевский метод, его основные подходы и принципы он привёз и во Владимирский театр. Почти четыре месяца актёры провели в системе различных актёрско-речевых тренингов и весьма необычном для них репетиционном процессе.

Режиссёр начал с привычного для него и нового для владимирских артистов концептуального разбора драмы. Впервые труппа пыталась осмыслить чеховскую драматургию в логике динамики движения смыслов, их конфликтов. Огарёв объяснял, что образ идей должен явиться неким намеренным уходом от бытовой реальности в контакт с более возвышенными субстанциями. Какое-то время ничего не получалось и тогда А. Огарёв предлагает тренинг под названием «сны». Актёры должны были представлять то, что могло бы присниться их персонажу («ибо во сне человек не лжёт»), а затем рассказать этот сон всем присутствующим с максимальным азартом и увлечением. Это и есть некий схематичный вариант игровых структур Анатолия Васильева: ты персонаж, потому что сон снится тебе, и ты персона, потому что рассказываешь его другим о своём персонаже. При этом атмосфера сна автоматически ставила актёров в ситуацию обратной перспективы, потому что рассказывая сон, мы говорим о нём в прошедшем времени, при этом развиваем мысль о событиях, происходящих во сне, здесь и сейчас. Принцип концептуального разбора драмы, а также дихотомии персоны и персонажа стал более ятен.

Спустя несколько дней, автор диссертации (исп. роли Ольги), стала рассказывать сон, в котором её героиня, мечтающая непрерывно и неустанно трудиться, была настоящей живой лошадью. С огромным увлечением приходилось рассказывать, как она — лошадь, идёт по пашне, отгоняет хвостом мошкар, хочет пить, получает удовольствие от работы, просто от

того, что она - лошадь. Когда режиссёр комментировал исполнение сна, то заострил внимание всех на том, что процесс отделения персоны от персонажа действительно происходил. Внутренне автор как актриса ясно понимала, что она ведёт двухплановую игру: как лошадь, с которой что-то происходит, и как личность, рассказывающая свой сон. При этом совершенно некогда было думать о характере, внешней характеристике образа. Они стёрлись, потому что персонаж стал носителем идеи о пользе труда.

Несколько позже, спустя несколько недель приближения к чеховскому тексту, А. Огарёв стал требовать от актёров содержательной и эмоциональной информации о Серебряном веке как о новом этапе в развитии искусства России, как об одном из проявлений духовного и художественного ренессанса в русской культуре конца XIX — начала XX вв. Первая беседа об этом времени актёров и режиссёра напоминала урок истории: вопрос - ответ. Но школярского прочтения истории, безусловно, было не достаточно. Режиссёр стремился к «изюминке, тонкому вкусу, эстетическому шарму и философской полётности» [84,25]. Он, воспитанный на методе философского театра, направлял актёрский ансамбль на то, что «Серебряный век» - это противоречивое время духовных поисков и блужданий, значительно обогатившее все виды искусств и философию, породившее целую плеяду выдающихся творческих личностей.

Он задавал идеи: новый век, изменение глубинных основ жизни, крушение старой картины мира, крах традиционных регуляторов существования (религии, морали, права), зарождение века модерна, ориентиры и эстетизм Оскара Уайльда, индивидуалистический спиритуализм Альфреда де Виньи, пессимизм Шопенгауэра, сверхчеловек Ницше. Когда конфликт перечисленных концептов был внутренне выстроен и даже схематично срепетирован, Огарёв углубляет познание «Серебряного века» до его предков и союзников в самых разных странах Европы и даже в разных столетиях: Вийона, Малларме, Рембо, Новалиса, Шелли, Кальдерона, Ибсена,

Метерлинка, д'Аннуцио, Готье, Бодлера, Верхарна. Поистине, «это была самая творческая эпоха в российской истории, полотно величия и надвигающихся бед святой России» [13,201]. Данный процесс не был историческим экскурсом: он являл собой поиск смыслов, ответов, глубокого идейного содержания. На это было потрачено практически всё репетиционное время, выделенное администрацией театра на постановку (около трёх месяцев).

Только после этого начался, на первый взгляд, обычный для любого профессионального театра, репетиционный процесс, но впервые во Владимире он проходил в условиях театрально-сценического эксперимента. Разрабатывались сцены, учились монологи, пристраивался пластический рисунок ролей, выстраивались мизансцены в синтезе с полученным ранее знанием. Васильев с Гротовским оказались правы: «всякий раз, начиная новую работу, следует отшатнуться от действительности и уйти в мир грёзы и философии – лишь этим методом ты окажешься в эпицентре наплывающей на тебя эпохи, с её театральностью, поэтикой, стилем, и какой-то беспорядочной чередой еле заметных, еле улавливаемых оттенков...»[67,198].

Так, на сцене появилось завораживающее и магическое действо. Здесь необходимо уточнить, что школа игрового театра всегда присутствовала во Владимирском театре отдельными элементами, от постановки к постановке. Предложенный Огарёвым приём сочетания игры через внутреннюю иронию и самоиронию, а также его внутренние стремления, которые так совпадают с Васильевскими, к сакральному действию, отзывались в том, что каждая сцена стала символом, содержащим в себе какой-либо концепт: и Шагаловский полёт любви Маши (арт. Анна Лузгина) и Вершинина (арт. Алексей Куликов), и разговор - прощание Ольги (арт. В. Емельянова- Коленова) с тем же Вершининым, и первый монолог Ирины (арт. Наталья Демидова), взявшей в руки метлу и управляющей ей, как волшебной палочкой (она

превращалась в её руках то в паровоз, то в указку учительницы, то в корабль, то в веер), и душераздирающий монолог Андрей Прозорова (арт. Анатолий Шалухин) в сцене пожара, и ритуальные танцы-игры сестёр, не желающих мириться с реальностью, заставляющих её (действительность) быть легче, красивее, нежнее, возвышеннее. Всё это сочеталось с невероятной простотой и правдой: в настоящей любви между жителями и гостями дома, в отношении Наташи (арт. Анна Зайцева) к детям, в мощной и трогательной любви-страсти Тузенбаха (арт. Антон Карташов) к Ирине. В динамическом сочетании формы и содержания, в философичности стиля постановки, в архитектурной декорации, превращающейся из дома Прозоровых в полуразрушенный осенний пейзаж, в жёсткой концентрированной пластике (хореограф лауреат национальной премии «Золотая маска» Наталья Шурганова) и рождался новый, сверхнеобычный стиль спектакля.

Эту пьесу не единожды трактовали многие и многие режиссёры. Она пережила немало дерзких и оригинальных постановок, но повидавшая и пережившая за последние два десятилетия многое, она продолжает поражать обезоруживающей, сегодняшней человечностью. Именно поэтому как раз она было предложена к постановке Александру Огарёву. Пленительную и горькую красоту «Трёх сестёр» режиссёр передаёт с присущим ему вниманием к ёмкости слова и образной визуальной пластической метафоре. Сам по себе, режиссёр Огарёв – фигура откровенная, в чём-то- дерзкая и беспощадная. Он относится к традиционно поэтично трактуемым образом с неожиданной иронией и даже жестокостью. Это одна из тех черт, которая подчёркивает его принадлежность к творческим личностям, которые знают фундамент концепции А.А. Васильева «школа - лаборатория - театр».

Спектакль владимирского театра стал настоящим событием как в культурной жизни региона, так и в театральной жизни всей страны. Он вызвал неоднозначное отношение у критики. Однако, именно справедливая

оценка позволила ему быть в числе претендентов на национальную премию «Золотая маска».

Что касается Владимирской труппы, то здесь стало очевидным понимание актуальных и серьёзных философских проблем, необходимость их критического обсуждения, служащего оправданием почти академической философии в театре. Конечно, за столь маленький период времени актёрскому ансамблю удалось освоить лишь сотую долю того, что дала Васильевским ученикам его Школа. Но ориентир философского театра на просвещённый, критический разум, на познание некой материи, приближённой к истине, безусловно, был схвачен. Он и сейчас является идейной направляющей в данном театре. В его репертуаре появился целый ряд спектаклей, репетиции которых начинались с концептуального разбора драмы, а продолжались в поиске позиции: здесь я – персона, но далее – персонаж (такие как, «Гамлет», «Винзорские насмешницы», «Леди Гамильтон»).

Вернёмся к фестивалю, на котором спектакль «Три сестры» был представлен. Раз в два года на нём происходит ценнейший обмен опытом и взаимное творческое обогащение. В этом году впервые на этом фестивале автором диссертации был представлен мастер-класс по методу А.А. Васильева, включающий в себя две части: теоретическую (философия искусства и театральная концепция А.А. Васильева) и практическую (театральные подходы режиссёра А.А. Васильева). Он начинался словами самого автора: «Я наблюдаю колоссальный интерес не к человеку, а к философии, из которой состоит человек. К религии, которая дает ему жизнь, к Богу, который его сделал. Я это заметил. И собственно говоря, та методика, которой я пользуюсь, она вся рассчитана на это. Меня больше не интересуют новеллы о человеке, меня интересуют притчи, мистерии, религиозные действия, философские трактаты» [30,36].

Мы понимаем, что не владеем в совершенстве техниками, которые предлагает в своём методе Васильев. Нашей задачей было познакомить присутствующих с основными положениями его театральной концепции, дать характеристику нюансам его художественно-творческого процесса, выявить базовые концепты философского направления в театре.

Практическая часть мастер-класса была построена на этюдах, взятых из спектакля анализируемого нами выше - «Три сестры». На их примерах мы показывали, как на практике применимы отдельные элементы творческого метода А.А. Васильева (обратная перспектива, игра вперёд, отделение персоны от персонажа, его техника импровизации, позиция опрокинутого слова и др.). Кроме того, актёры, которые работали по системе А.А. Васильева через его ученика, Александра Огарёва, поделились собственным опытом с теми, кто присутствовал на мастер-классе.

Итак, современный театр сегодня, это:

- 1)огромный багаж различных инструментариев и техник, существующих как обособленно, так и в синтезе;
- 2)динамическое сближение театров игрового и психологического;
- 3)появление моды на глубокий философский театр;
- 4)при этом российский театр остается монотонным: большинство художников работают в русле русского психологического театра;
- 5)процесс активного обновления форм, в первую очередь, за счет текстов новой драмы, которая ставит перед режиссерами задачи поиска нового театрального языка.
- 6)стремление театральных экспериментов в сторону синтетических жанров;
- 7)поиск синтеза драматического и кукольного театров, театра художника, музыкального;

- 8) появление новых форм уличного театра, которые носят перформативный характер;
- 9) освоение новых пространств: environment-театр, представления которого играют в индустриальных помещениях, на стенах, лестницах и др.
- 10) ориентир на европейский театр (например, активное внедрение в спектакли современной хореографии).

Мы предприняли попытку анализа места А.А. Васильева во всей этой полиморфии и многоликости. В результате, пришли к следующим выводам: театрально - сценические идеи Анатолия Васильева, безусловно, нашли своё отражение не только в российском, но и мировом театральном сообществе. Анализ творческой работы его учеников - самое важное тому доказательство. Почти все они работают актёрами и режиссёрами, ведут активную педагогическую работу, продолжая дело жизни своего мастера. Театральная концепция Васильева продолжает разрабатываться, его режиссёрский метод по-прежнему внедряется в театральный арсенал России и Европы, во многом базируясь на философско - эстетических основаниях. Мы можем утверждать, что отчасти идеи художника являлись и являются двигателями процесса развития мирового театра. Основой театрального действия постепенно начинает становиться философия искусства, составляющая главный драматургический канон философии - автора, философии его среды и философии того времени, в котором реализуется постановка.

Практическое воплощение получает идея А.А. Васильева о том, что актёрам философского театра необходимо формирование мировоззрения особого типа, включающего в себя самообразование, творческий поиск, внутренний подвиг, воспитание вкуса, культуры, развитие интеллекта и эмоционально - образного мышления, умение видеть лучшее и созерцать его, развитие общественного чувства и собственной социальной значимости.

Важно, что философия искусства, по Васильеву, не есть философия творчества. Философия творчества для него - это процесс поиска и реализации наиболее точных актёрско - режиссёрских задач и приёмов, которые, в свою очередь, рожают эстетику спектакля. Исследование и анализ его театральной концепции изнутри предложенной им актёрско-режиссёрской модели даёт полезный материал для развития театральной педагогики, театральной эстетики, философии творчества и философии искусства, так как обогащает их с точки зрения технологических и философско-эстетических позиций.

Заключение

Исследование театральной концепции А.А. Васильева мы начали с периода ее становления. Проанализировав ту эпоху, в которую заявила о себе его творческая фигура, мы пришли к выводу о том, что его художественное сознание формируется тогда, когда целая плеяда режиссёров рассматривает театр как один из основных ресурсов производства смыслового пространства.

Философия любого выдающегося художника состоит из взаимосвязанных друг с другом концептов, их системы. У А.А. Васильева первоначально эта связь переросла в «Теорию разомкнутого пространства», затем - в театральную концепцию, фундаментом которой стали ресурсы философии. Он вышел из парадигмы психологического театра, открыв иное театрально-эстетическое измерение, которое потребовало нового способа прочтения и воплощения.

Эпоха диктовала режиссёру пути собственного развития, однако мы не рассматривали его художественно-творческий метод как некую формализованную систему, поэтому обнаружили, что часто А.А. Васильев бросал времени вызов. Его открытия в области метафизического театра – это результат поисков в области философии искусства, а затем - его технологии. Мы анализировали их через несколько аспектов: методологию, теоретическое наследие, художественную практику (метод) и практическое применение его театрально - сценических идей мировым театральным сообществом.

А.А. Васильев - режиссёр, который сумел выстроить новую театрально-эстетическую модель, обнаружив её необходимость в современном ему социокультурном процессе. Отталкиваясь от стремления перехода из мира

рационального в мир иррациональный, он подкрепляет собственную практику философской теорией, давая собственным экспериментам научное философско-эстетическое обоснование. В результате рождается его концепция «школа – лаборатория - театр», в которой идеи лабораторного эксперимента носят эстетический характер, где театр рассматривается как искусство автономное, где воспитывается актёр нового типа, где изучаются эмпатические законы зрительского восприятия. А.А. Васильев до сих пор посвящает жизнь развитию философского театра, противопоставляя театр борьбы театру идей.

Его метод и теория не исчерпываются лишь концептами и их связями. Это, безусловно, глубоко, но он развивается дальше. Васильев пытается найти зоны максимальной смысловой плотности (термин Делёза и Гваттари) через философию на прямую в драматургических текстах. Считает, что их понимание зависит от представлений о природе философии. Разделяя концепты драмы по рангу, он интерпретирует их, отличая по степени смысловой консистенции. Режиссёр делает важное открытие в области театрально-эстетического тандема, вводя в работу над драматургией разбор концептуальной природы её философии.

Сейчас А.А. Васильев продвинулся в собственных экспериментах ещё дальше, противопоставив теоретическую философию практической и наоборот. Известно, что философия имеет дело с общим, но проникая в частное (в философии искусства это, например, конфликт идей), она начинает представлять не понятием, а чем-то иным, например, символом или событием. Для театрального искусства это, безусловно, очень важно: А.А. Васильев рассматривает философию, применительно для театрального искусства, как дисциплину метатеоретическую, потому что в его творчестве она существует как трансдисциплинарная сеть, включающая автора, среду, время, методологию, педагогический процесс и режиссёрский эксперимент.

Е. Бабушкин в своей статье «Театральный постмодернизм. Массовая культура», рассуждая об уникальности и феноменальности данного стиля, называет его прежде всего иррационализмом, где мир ощущается как хаос, конгломерат, лишённый причинно-следственных связей. Мир фрагментарен и неупорядочен, а значит, не может быть постигнут естественными науками или традиционным формализованным аппаратом логики системной философии. Действительно, постмодернистский субъект «децентрирован» (термин Лакана) – то есть изначально разорван, смятён и лишён целостности. Человек духовно и социально зависим, мышление его подчинено идеологиям, суммам представлений, создающим мистифицированную картину мира.

Отечественный теоретик постмодернизма И. Ильин пишет: «Общая концепция смерти автора восходит, в своём первоначальном варианте, к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах, или текстуальных практиках, вне которых он не способен существовать. Человек существует лишь в языке, или способен себя выразить лишь через навязанные ему родителями, школой, средой, а затем и идеологическими структурами общественных институтов, стереотипы общепринятых словесных и мыслительных штампов» [85,255]. Таким образом, автор утверждает, что всё может быть рассмотрено как текст: человек, культура, общество, история, ведь сознание человека тождественно тексту как единственному способу фиксации сознания. Эта точка зрения, – продолжает Ильин, - «привела к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста» [85,255]. Вследствие «интертекстуальности» (как самосознания художника, неявной авторской позиции и как характеристики мира) индивидуальный авторский текст растворяется в явных или скрытых цитатах. Постмодернистское искусство работает со всей

совокупностью культурного наследия, с «покрытой» текстом действительностью.

Один из ведущих теоретиков постмодернизма Умберто Эко также отмечает, что «язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам» [191,81]. Автор также объясняет это тотальным обращением к цитированию, что само по себе является признаком эпохи, лишенной собственного содержания. Условная «художественная ценность» цитируемого неважна, всё может стать предметом сколь угодно глубокой художественной рефлексии – от великих философских систем прошлого до самых примитивных продуктов массовой культуры. Парадоксальным образом смерть художника совпала с моментом абсолютной свободы творчества: впервые в истории можно делать что угодно с чем угодно; для постмодернистского искусства равно нет ни эталонов, ни оснований, нет ничего низкого или святого, нет ненормативного предмета и ненормативного приёма.

Таким образом, нам становится понятно, что суть искусства постмодернизма - принципиально взрывная. Феномен постмодернизма — это феномен игры, опровержения самого себя, парадоксальности.

Постмодернизм по своей природе антиутопичен, не обращен в будущее и лишен надежды. Он являет образ настоящего как образ великой иронии, который никогда не позволяет подвергнуть себя анализу.

Но нас интересует философия эпохи, в центре которой находится или не находится искусство. Говоря конкретно об искусстве постмодернизма, Ихаб Хассан делает акцент на его имманентности. «Искусство как имманентная система характеризуется мистериальностью, эзотеричностью, ритуальностью, имперсональностью, индифферентностью»[192,71].

А.А. Васильев предложил театральному сообществу неоднозначную и даже несовершенную театрально-философскую концепцию (в чем это

проявляется, мы пояснили в ходе нашего исследования), где идеи эзотеризма и ритуала переплетаются с вопросами духовно-символической метафизики, диалогизма и теургии, центром которых становится обращение к искусству (театра) как центру существования истины.

Театральная концепция режиссёра А.А. Васильева и её философские ресурсы стали основой для ряда талантливых актёров и режиссёров, явившись неотъемлемой частью базы современной театральной педагогики, вызывая резонанс среди театров Европы, а значит, занимая своё прочное место в мировом театральном искусстве.

Библиография

1. Абелюк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛО, 2007. 646 с.
2. Абсурд т вокруг: Сборник статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. 443 с.
3. Актер в современном театре: Сб. науч. тр. ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова. Л.: ЛГИТМиК, 1989. 135 с.
4. Анастасьев А. Лаборатория Ежи Гротовского. Спб.: Просвещение, 2002. 294 с.
5. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX -начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
6. Андреева Е. Ю. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2004. 512 с.
7. Аннинский Л. А. Билет в рай. Размышления у театральных подъездов. М.: Искусство, 1989. 191 с.
8. Аннинский Л. А. Размышления у непарадного подъезда // Литературное обозрение. 1981. №7. С.90—93.
9. Арбузов А. Дела и проблемы молодых драматургов // Московский литератор. 1979. 24 авг.
10. Арбузов А. Эти двое // Славкин В.,Петрушевская Л. Пьесы. М.: Советская Россия, 1983. С.316—325.

11. Бабушкин Е. Театральный постмодернизм: массовая культура.// Московский литератор. 1985. 1.июля.
12. Бакши Л. «Там, где кончаются слова» // Дон. Ростов н/Д. 1981. №3. С.185—189.
13. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
14. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа Прогресс, Универс, 1994. С. 384— 391.
15. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С.8-10.
16. Бахтин М.М. О поэтике Достоевского // Бахтин М.М.
17. Березкин В.И. Действенная сценография // Березкин В.И. Театр художника. Россия и Германия. М.: Аграф, 2007. С.255—437.
18. Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра. М.: ВТО, 1981. С. 153—180.146. Белостоцкая Е. Как молоды мы были // Труд.
19. Блок В.Б. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М.: Искусство, 1983. 387 с.979. 29 июля
20. Богданова П.Б. Трагедия тургеневского Лира // Театр. 1977. №12. С.74—75.
21. Богданова П.Б. Открытие режиссера // Театр. 1978. №10. С.81—87.
22. Богданова П.Б. Анатолий Васильев: теория, нигилизм, парадоксы // Современная драматургия. 1995. № 'А С. 188-201.
23. Богданова П.Б. Васильев возвращается? //Огонек. 1996. №21 (май). С. 70-71.

24. Богданова П.Б. Черный человек, Моцарт // Современная драматургия. 2000. №3. С.124-127.
25. Богданова П.Б. Кризис разума // Современная драматургия. 2002, № 4. С. 186-192.
26. Богданова П.Б. Уроки Анатолия Васильева // Современная драматургия. 2006, №3. С.192-202.
27. Богданова П.Б. Анатолий Васильев — взгляд на человека. Экскурс в 70-е // Вопросы театра. Pro scaenium. М.: изд-ШЖ, 2008. С. 277—303.
28. Богданова П.Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: НЛО, 2007. 372 с.
29. Богданова П.Б. Проблемы актерского искусства в советском театре 70-80-х годов. М., 1987. (Зрелищные искусства. Обзор, информ. ГБЛ. Вып.1). 38с.
30. Богданова П.Б. Тенденции развития режиссерского искусства в 70-80-е годы. М., 1986.(Зрелищные искусства. Обзор, информ. ГБЛ. Вып.1). 36 с.
31. Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006, с. 251-264.
32. Бразилковский Л. Обличение стяжательства // Молот. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.
33. Брандобо́вская Л. Как молоды мы были.// Знамя юности. Минск. 1980. 17 июля.
34. Буткевич М.М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002. 700 с.
35. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996. 358 с.
36. Васильев А., Богданова П. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. М., 1983. Вып.5. С. 272—286.

37. Васильев А.: темы. Интервью П.Богдановой // Современная драматургия. 2004. №2. С. 142-145.
38. Васильев А., Морозов Б. Перспективы театра // Советская культура. 1979. 12 июня. С.4.
39. Васильев А., Морозов Б., Райхельгауз И. Своим языком говорить со своим поколением // Комсомолец. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.
40. Васильев А., Морозов Б., Попов И., Туминас Р. Режиссер актер - зритель // Вечерняя Уфа. 1979. 21 июля.
41. Васильев А. Заглянуть в прошлое и в будущее // Вечерний Минск. 1980. 3 июня.
42. Васильев А. Новая драма, новый герой, (записал Ратников Ю.) // Литературное обозрение. 1981. №1. С.86—89.
43. Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. Интервью с Анатолием Васильевым // Искусство кино. 1981. № 4. С. 131—148.
44. Васильев А. Найти пространство, где живут герои // Телевидение. Радиовещание. 1982. №7. С.20—21.
45. Васильев А. Дважды мгновения не повторяются (записала Г.Кожухова) // Советская культура. 1982. 14 сент. С.5.
46. Васильев А., Морозов Б., Фокин В. и др. Театр: на Шипке все спокойно // Литературная газета. 1982. 27 окт. С.8.
47. Васильев А. «Театр это душа, летающая в дождливом Батуми» (беседа с Г.Кожуховой) // Советский театр. 1983. №3. С. 26—30.
48. Васильев А. «Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею» (публ. Г.Кожуховой) // Театр. 1983. №4. С. 102—113.

49. Васильев А. Накануне (беседу ведет В.Сологуб) // Театральная жизнь. 1987. №4. С.11—12.
50. Васильев А. Разбить вазу (записала Т.Плошко) // Театральная жизнь. 1988. №6. С. 10—13.
51. Васильев А. Послесловие (к статье А.Гербер «Пейзаж на асфальте») // Литературное обозрение. 1987. №3. С.86.
52. Васильев А. Спектакль не должен существовать долго // Комсомольская правда. Вильнюс. 1987. 19 сент.
53. Васильев А. Почему нет «Серсо»? // Советский экран. 1987. №23.С.18.
54. Васильев А. Педагогика для педагогов // Страстной бульвар. 2012. №4,с.20-26.
55. Васильев А., Богданова П. Новая реальность пространства. // М.: 1990.
56. Владимирова З.В. Эфрос // Владимирова З.В.Каждый по-своему. М.: Искусство, 1966. С.105—155.
57. Гаевский В.М. Флейта Гамлета. М.: Союзтеатр, 1990. 349 с.
58. Гальперин И. Коллеги // Ленинец. Уфа. 1979. 2 авг.
59. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газ., 1997. 251 с.
60. Горобченко Т. Грани поиска: гастроли Театра им. К.С.Станиславского // Советская Белоруссия. Минск. 1980. 28 июня.
61. Гусев Н., Соловьев А. Отвечая времени // Театр. 1981. №2. С. 33—36.
62. Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Гапарт, 1994. 296 с.
- 63.Голубовский Б.Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 188 с.

64. Гройс Б. Искусство утопии / Б.Гройс. М.: Художественный журнал, Прагматика культуры, 2003. – 320 с.
65. Гройс Б. Порабощенные боги: кино и метафизика / Б.Гройс // Искусство кино. 2005. – № 9. С. 77-88.
66. Громов Е. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М.: Российский ин-т искусствознания, 1993. С. 160—188.
67. Гротовский Е. Театр будит мысль. М.: Владис , 2002. 198с.
68. Давыдова Е. Забытые мелодии // Московский комсомолец. 1980. 11 янв.
69. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624с.
70. Демин И. Художественная жизнь России 1970—1980-х гг. М.: Альфа и Омега, 1992. 124 с.
71. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginen, 2000. 511 с.
72. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. С. 447—469.
73. Доктор Р. Испытание обыденностью // Литературное обозрение. 1981. №10. С.84—89.
74. Евреинов Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Демон театральности. М.-Спб.: Летний сад, 2002. С. 97—112.
75. Егизарян Э. Рады новой встрече // Вечерний Минск. 1980. 27 мая.
76. Жирмунский В.М. О поэзии классической и романтической // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С.134—137.

77. Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. М.: Искусство, 1988. 267 с.
78. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.
79. Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы. // Вопросы театра. 1967. М: ВТО, 1968. С. 167—195.
80. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука. 1988. 383 с.
81. Зубков Ю. «Неонатурализму» этого не дано // Огонек. 1980. №48. С. 18—20.
82. Иванова А.В. Роль искусства в духовно-практическом освоении социальной реальности (на примере отечественного документального театра): автореф. дис. канд. философских наук / ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», М.: 2013, 27 с.
83. Иванов Вяч. О принципах эстетики символизма, М.: Наука, 2012. С.224—266.
84. Игнатова С. Всероссийский театральный форум фестиваль фестивалей «У Золотых ворот» // Владимир, 2012.
85. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. 255 с.
86. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.
87. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 251 с.
88. Казьмина Н. Анатолий Васильев. Магнитная аномалия. // М.: 1989.
89. Калмановский Е.С. Книга о театральном актере. Введение в изучение актерского творчества. Л.: Искусство, 1984. 223 с.
90. Кваснецкая М. Вопреки случаю // Советская культура. 1981. 15 сент. С.5.

91. Коваленко Г. Московская выставка «Итоги сезона» 1981/1982 // Советские художники театра и кино. М.: Советский художник, 1986. С.20—40.
92. Кожухова Г. Обретение имени // Правда. 1979. 22 июня.
93. Комиссаржевский В. В конце сезона // Литературная газета. 1978. 21 июня. С.8.
94. Комиссаржевский В. Немногие другие. // Литературная газета. 1979. 1 авг. С.8.
95. Клебанская А. Живая мысль артиста // Театральная Москва. 1979. №20. С.5—8.
96. Кнебель М.О. Поэзия педагогики // Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «ГИТИС», 2005. С. 5— 502.
97. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли // Кнебель М. Поэзия педагогики. О Действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. С. 503—574.
98. КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН,1998. 271 с.
99. КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН,1999. 303 с.
100. КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН,2000. 333 с.
101. Корниенко Н.Н. Театр сегодня театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70-80-х годов. Киев: Мистецтво, 1987. 276 с.
102. Костин Г. «Взрослая дочь молодого человека» // Волжская Коммуна. Куйбышев. 1981. 25 сент.

103. Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. №2. С.245—265.
104. Крымова Н.А. Имена. Избранное. 1959-1971. М.: Трилистник, 2005. 514 с.
105. Крымова Н.А. Имена. Избранное. 1972-1988. М.: Трилистник, 2005. 438 с.
106. Крымова Н.А. Имена. Избранное. 1987-1990. М.: Трилистник, 2005. 451 с.
107. Куренкова Р.А. Эстетика // Куренкова Р.А. Эстетика. М.: Владос, 2003. 366 с.
108. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 287 с.
109. Лейдерман Н.И. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950- 1990-е годы: В 2 т. Т.1. 1953 1968. М.: Академия, 2003. 416 с. ;Т.2. 1968 - 1990. М.: Академия, 2003. 688 с.
110. Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
111. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Лиотар Ж.-Ф. М.: Алетеия, 1998. – 160 с.
112. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 17—252.
113. Максимова В. Судьба первых пьес // Современная драматургия. 1982. №2. С. 215—219.
114. Максимова В.А. Жизнь. Актер. Образ: (искусство актера 60—80-х годов). М.: Знание, 1984. 126 с.

115. Максимова В.А. Семидесятые годы: Гл.4 // История русского советского драматического театра: В 2кн. М.: Просвещение, 1984. Кн.2:1945-1980г.г. С.136—203.
116. Мальцева О.Н.Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
117. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. М.: Алетейя, 2000. 348 с.
118. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Классика XXI, 2005. 286 с.
119. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М.: Искусство. 1968. 4.1. 350 с. 4.2. 643 с.
120. Мигунов А.С. Художественный образ и эстетический анализ. М.: 1980.
121. Минакова Р. Сыграть «свое» //Комсомолец. Ростов н/Д., 1978. 2 авг.168. «Первый вариант "Вассы Железновой"» // Театральная Москва.1978. №33. С.31.
122. Митин Б. Не пройду мимо // Советская Культура. 1979. 10 июля. С.4.
123. Михайлова А.А. Образ спектакля. М.: «Искусство», 1978. 247 с.
124. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. М.: Советский художник, 1990. 334 с.
125. Назиров Р. Взаимопонимание // Вечерняя Уфа. 1979. 27 июля.
126. Немиров Ю. Незнакомые знакомцы // Веч. Ростов. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.
127. Никитина И.П. Философия искусства. М.: Омега-Л, 2010,559 с.
128. Овчинникова С. Сорок тысяч «почему» // Советская культура.1981. 1 дек. С.5.5.

129. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Мир и образование, 2008, с. 323-324.
130. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: [сб.: пер. с исп.] / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ: СТ. МОСКВА, 2008. – 347 с.
131. Отюцкий Г.П. История социальной (культурной) антропологии. М.: Академический проект, 2003. 399 с.
132. Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура. Взгляд из конца века. Спб.: РИНИ, 2005. С. 184—202.
133. Платонова Э.Е. Культурология. М.: Академический проект, 2003. 783 с.
134. Попов А.А. Планы и замыслы: (Беседа) // Театральная Москва. 1977. №38. С.2—3.
135. Попов А.А. С молодыми о молодых (Беседу вел Г.Нестеров) // Известия. 1978. 12 янв.
136. Попов А. Беспокойность судьбы // Советская Россия. 1980. 31 дек.
137. Попов А.Д. Творческое наследие. М.: ВТО, 1979. 518 с.
138. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: Интерпресс Сервис. Книжный дом, 2001. 1038 с.
139. Режиссерский театр. Вып.1. М.: Московский Художественный театр, 2004. 530 с.
140. Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 109 с.
141. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 525 с.
142. Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 342 с.

143. Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. 464 с.
144. Русская классика и мировой театральный процесс. Межвузовский сборник научных трудов. М: ГИТИС, 1983. 184 с.
145. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник. СПб.: Логос; М.: Высш. шк., 2002. 586 с.
146. Рыбаков Ю.С. Лицо театра. М.: Советская Россия, 1980. 111 с.
147. Рыжова В. Рождается спектакль. М.: Искусство, 1981. 127 с.
148. Рыжова В. Театр и современность. М.: Знание, 1982. 48 с.
149. Сартр, Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П.Сартр. М.: Прогресс, 1993, 240 с.
150. Свободин А.П. Зримое время. М.: Знание, 1975. 56 с.
151. Салеев В. Человек среди людей // Вечерний Минск. 1980. 30 июня.
152. Свободин А. За сводной афишей. Вокруг сезона // Литературная газета. 1979. 10 окт. С.8.
153. Серебренников К. Конвенция об игре // Русский пионер. – 2013. -№4(37). – С.16.
154. Скафтымов А.Н. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова //Скафтымов А.Н. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С.404—435.
155. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор. Наука, 2002. 416 с.
156. Славкин В.И. Диалог после премьеры // Вечерняя Уфа. 1979. 1 авг.
157. Славкин В.И. Оглянись, чтобы идти вперед // Книга и искусство в СССР. 1980. №1. С.44—47.

158. Славкин В.И. Взрослая дочь молодого человека. М.: Советский писатель, 1990. 187 с.
159. Славкин В. И. Памятник неизвестному стилиге. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 315 с.
160. Смелков Ю. Долги и долг// Литературная газета. 1980. 24 сент. С.6.
161. Смелянский А.М. Наши собеседники. М.: Искусство, 1981. 367 с.
162. Смелянский А.М. Порядок слов. (Очерк трех театр, сезонов, 1985—1988). М.: Знание, 1988. 55 с.
163. Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 350 с.
164. Смелянский А.М. Русская классика в современном советском театре. (Проблемы режиссерского прочтения): Автореф. дис.д-ра искусствоведения / ВНИИ искусствознания. М.: 1985. 47 с.
165. Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М., изд-во «Московский Художественный театр», 2007. 672 е.
166. Соловьева И.Н. Спектакль идет сегодня. М.: Искусство, 1966. 183 с.
167. Станиславский К.С. / О различных направлениях в театральном искусстве / 3.Искусство переживания // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 1994. Т.6. С.87—88.
168. Станиславский К.С. Работа актера над собой .4. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988-1994. Т. 2. 508 с.
169. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988-1994. Т. 3. 505 с.

170. Старосельская Н. Спектакль в контексте эпохи // Страстной бульвар. 2003. 25 янв. с.19.
171. Сурков Е. Соловьев С. Через человека мир. Диалог критика и кинорежиссера // Литературная газета. 1981. 20 мая. С.8.
172. Таиров А.Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: 1970. 604 с.
173. Театр Анатолия Эфроса. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 462 с.
174. Тарнас Р. История западного мышления. М.: Крон-пресс, 1995. 444 с.
175. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 т. Л.: Искусство, 1980. Т. I. 302 с. Т. II. 310 с.
176. Товстоногов А. 5 минут на интервью // Московский комсомолец. 1980. 20 сент.
177. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. 206 с.
178. Уортен У.П. Современная драма и риторика театра // Спб.: Наука, 1992.
179. Фенкель М.А. Пластика сценического пространства: (некоторые вопросы теории и практики сценографии). Киев: Мистецтво, 1987. 207 с.
180. Фиалко В.А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. Киев: Мистецтво, 1989. 143 с.
181. Филозов А. Внутреннее и внешнее в роли // Искусство кино. 1981. №6. С. 112—116.
182. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии // Флоренский П.А. М.: Руниверс, 1930. С. 201—216.
183. Франк С. Жезл правления. Спб.: Алетейя, 1998. 261 с.

184. Фрейджер Р. Фейдимен Д. Гуманистический психоанализ К. Хорни, Э. Эриксона, Э. Фромма. СПб.: Прайм-еврознак, 2007. 156 с.
185. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2007. 309 с.
186. Фролов В. На малых сценах: обозрение московских постановок // Вопросы театра. М.: ВТО, 1987. С.46 — 77.
187. Фролова И. Альберт Филозов // Театральная Москва. 1982. №30. С. 12—15.
188. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: Прогресс, 1990. 269 с.
189. Хайченко Г.А. Советский театр: пути развития. М.: Знание, 1982. 240 с.
190. Хайченко Г.А. Страницы истории советского театра. М.: Искусство, 1983. 272 с.
191. Харт К. Постмодернизм. М.: Торговый дом Гранд, 2006. 263 с.
192. Хассан И. История исламской философии. // М.: Владос, 2000.
193. Хейзинга Й. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 12— 342 с.
194. Хорни Карен. Наши внутренние конфликты. М.: Академический проект, 2007. 218 с.
195. Царев М.И. Движение из вчера в завтра // Вопросы театра, 81. М.: ВТО, 1981. С. 3—14.
196. Цуканова Л. Поезд на Чаттанугу // Советская Башкирия. Уфа. 1979. 31 июля
197. Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1987. Т. 1. 459 с. Т. 2. 559 с.

198. Чехов М.А. О пяти великих русских режиссерах // В поисках реалистической образности. М.: Наука, 1981. С.359—372.
199. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291с.
200. Шальтянис С. Воплощенное слово // Театр. 1979. №6. С.45.
201. Шах — Азизова Т. Процесс создания драматического спектакля // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С.103—113.
202. Шах Азизова Т.К. Уроки одной встречи // Станиславский в меняющемся мире. Сб. материалов Междун. симпозиума 27 февр. — 10 марта 1989г. М.: Благотворит. Фонд Станиславского. 1994. С.73— 76.
203. Швыдкой М. Как в театре // Театр. 1980. №6. С.88—92.
204. Швыдкой М.Е. Драматургия, театр, жизнь. М.: Знание, 1987. 54 с.
205. Шитова В. Вглядимся друг в друга // Литературная газета. 1981. 15 апр. С.8.
206. Шорина Л. Две жизни две позиции // Кодры. Кишинев. 1982. №7. С.131—136.
207. Шпенглер О. Закат Европы. М: «Наука», 1993. — 592 с
208. Энциклопедический словарь по эстетике. М.: Центр, 1997. 477 с.
209. Эфрос А.В. Профессия режиссер. М.: Панас, 1993. 368 с.
210. Эфрос А.В. Репетиция любовь моя. М.: Панас, 1993. 318 с.
211. Явчуновский Я. О современниках и современности // Коммунист. Саратов. 1981. 30 авг.
212. Языкова Т. Следовать природе пьесы // Театральная жизнь. 1978. №22. С. 28—29.

213. Ясон Т. Простота сложных истин // Советская Латвия. Рига. 1980. 20 сент.