

ДОРОФЕЕВА О.Ю.

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» как творческий манифест А. Васильева и его влияние на украинского экспериментального театра

В 1987 году А. Васильевым был основан театр «Школа драматического искусства». Необычное название театра (сначала режиссёр хотел выбрать название «Начальная школа драматического искусства») связано с пониманием А. Васильева необходимости самому воспитывать актёров для собственного театра и разрабатывать оригинальные методики обучения.

Театр «Школа драматического искусства» открылся спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» по пьесе Л. Пиранделло. Для целого поколения режиссёров этот спектакль стал своеобразным творческим манифестом, открытием нового игрового театра. Сложно переоценить и то влияние, которое он имел на развитие украинского экспериментального театра.

В «Шести персонажах в поисках автора» были задействованы студенты заочного режиссёрского курса ГИТИСа, которым тогда руководил А. Васильев. Среди них – О. Липцын и В. Бильченко – яркие представители нового поколения украинской режиссуры, сформировавшегося в конце 80-х – начале 90-х. Как ученики А. Васильева они, конечно, в собственной режиссёрской практике во многом опирались на театральную модель, созданную Мастером.

Мастерская А. Васильева обогатила украинское искусство плеядой режиссёров, значительно повлиявших на становление экспериментального театра. К их числу, кроме

уже упомянутых Бильченко и Липцына, принадлежат и такие признанные режиссёры как Андрей Жолдак и Владимир Кучинский.

В «Шести персонажах в поисках автора» А. Васильев реализовал принципы, которые он разрабатывал, постепенно отходя от реализма. Опираясь на коллизии самой знаменитой пьесы Л. Пиранделло, режиссёр провозгласил идею подлинности мира творческой фантазии. А. Васильев отказался от театра, который создаёт иллюзию правдоподобия, иллюзию жизни и вступил на территорию идеалистической философии, которая утверждает второстепенность материального мира, его производность от игры воображения.

В «Шести персонажах в поисках автора» режиссёр использовал оригинальные приёмы актёрской игры, необычные принципы построения пространства спектакля, устанавливал особые взаимоотношения между исполнителями и зрителями.

Вместе с художником И. Поповым был создан и поэтапно воплощён проект реконструкции предоставленного для театра небольшого помещения, создания «белого зала». Концепция «белого зала» пересекается с концепцией «бедного театра» Е. Гротовского, но не повторяет её. Белое сценическое пространство стало своеобразным нетронутым листом бумаги, где художник и режиссёр заново выстраивали свои границы и перспективы. Авторы спектакля стремились свести к минимуму собственно изобразительную функцию сценографии и с помощью архитектуры, цвета и светового решения создать эстетически значимую атмосферу действия.

Минимализированная сценография состояла из двух больших форм (классической стенки и занавеса) и нескольких мелких (стремянка, венские стулья, режиссёрский столик).

В сценографии большое значение имело соотношение абстрактности архитектурных форм с реализмом деталей. Режиссёром и художником было найдено уникальное равновесие между этими категориями, что позволяло разрешить вечный спор двух пространств: реального, с действующими в нём живыми людьми, актёрами, и условного, где действуют выдуманные создания – литературные персонажи.

Невысокая стенка классических пропорций с двумя арками-входами по краям, спроектированная И. Поповым располагалась в торце зала. Позднее она стала своего рода стационарной архитектурной декорацией. Ещё на пороге открытия театра было найдено архитектурную константу будущих лабораторий и спектаклей А. Васильева. Можно сказать, что белая стенка стала и символом высокого классического образца, элитарности и аристократичности духа, которая отличала театр А.Васильева на всех этапах его существования.

Белый занавес становился в спектакле предметом игры и оппонировал статичности стенки. Двигаясь по диагонали, он придавал динамику пространственным планам, служил ширмой, фоном, экраном для игры теней. В действии были задействованы все функциональные и пластические возможности занавеса; все, кроме метафоричного. В «Школе драматического искусства» предмет, вообще, лишён повествовательной функции и психологической нагрузки.

Принципиальным для А. Васильева было достижение в спектакле необычного для советского театра лёгкого импровизационного исполнения. Для создания импровизационной и ансамблевой игры был использован приём смены ролей во время действия. Роль не закреплялась за одним исполнителем, а поочерёдно исполнялась несколькими актёрами. Это давало каждому исполнителю возможность действенного освоения всего текста. Актёр уподоблялся автору, становился творцом не одного персонажа, а нескольких действующих лиц.

Коллизия, заданная Л. Пиранделло в знаменитейшей пьесе – противоречие между реальностью и навязанными стереотипами, «масками», позволила режиссёру сделать столкновение реального и нереального смысловым ядром спектакля, но в то же время и объектом иронии. Дистанция между актёром и персонажем, намеченная А. Васильевым в его предыдущих спектаклях теперь получила сильную поддержку автора.

Отказываясь от психологического театра, А. Васильев перебарывает привычный стиль игры актёра. Вводя в свою методологию понятия «персона» и «персонаж» режиссёр стремится к воспитанию актёра, который находится на определённой дистанции от персонажа и создаёт образ не через перевоплощение, а в результате взаимодействия с текстом и его философским смыслом.

Все эти приёмы вводили зрителя в совершенно необычный мир, в котором одна

реальность наплывает на другую, они всё время меняются, расплываясь и раздваиваясь. Режиссёр не оставлял зрителю шансов определить какая же из них подлинная. Зрители видели спектакль, в котором персонажи Л. Пиранделло репетировали пьесу, то есть актёры А. Васильева играли актёров, которые в свою очередь вот-вот начнут сами играть. В довершение этой путаницы в зал врывались, как известно по пьесе Л.Пиранделло, персонажи другой, недописанной пьесы и предлагали играть её, утверждая, что это и есть подлинная драма, наполненная живой страстью.

Необычным было и пространственное решение спектакля. Второй акт проходил среди зрителей. Порядок рядов был нарушен и стулья перепутаны. Новая расстановка определяла мизансцену и распределяла среди зрителей “роли”: кто-то становился свидетелем, а кто-то – объектом, провоцирующим игру. Открытость и раскованность в общении актёров со зрителями поражала.

Спектаклю не был присущ один-единственный стиль. С ходом действия сменялся и жанр: от бурлеска комедии дель арте в начале, через остроумные интермедии к откровенному драматизму истории персонажей, которая в финале оборачивается гнетущей своей безысходностью трагедией.

Интересно проследить, как принципы, использованные А. Васильевым в легендарном спектакле, воплотились в творчестве О. Липцына и В. Бильченко на украинской сцене.

Отметим, что, уже занимаясь режиссёрской деятельностью в Украине, В. Бильченко и О. Липцын продолжали ездить в Москву для участия в «Шести персонажах», т. е. их актёрская практика у А. Васильева и начало режиссёрской практики в Киеве хронологически не разделимы.

Дебюты этих режиссёров проходили в условиях освоения нетрадиционного игрового сценического пространства, заданного А. Васильевым. Рядом с молодым поколением режиссёров работала и новая генерация сценографов. (Художники, работавшие с Олегом Липцыным – Маргарита Сойфертис и Игорь Лешенко, с Валерием Бильченко наиболее продуктивно работала Елена Богатырёва.) По мнению известного театроведа Н. Ермаковой режиссёры, стартовавшие в 80-х, стали основоположниками самых радикальных изменений в практике украинского театра за последние 50 лет. (Єрмакова Н. Українська режисура на зламі часів // Кіно-театр, 2000, № 5.)

В. Бильченко и О. Липцын в своих спектаклях стремились преодолеть устоявшуюся модель взаимоотношений между актёрами и зрителями. Прежде всего, это проявляется в освоении режиссёрами, так называемых малых площадок. Если В. Бильченко первые свои спектакли ставит на сцене Киевского Молодёжного театра (как на малой, так и на большой сцене), то О. Липцын постановочную деятельность начинает «на своей территории»: в 1988 году он основывает «Театральный клуб», который размещался в подростковом клубе в Киеве на улице Чкалова. Помещение представляло собой комнату, не предназначенную для театра, аварийное состояние которой при отсутствии декораций в привычном понимании становилось важной частью оформления спектаклей.

Несомненно, что в таком помещении создаётся необычная атмосфера, и природа восприятия зрителями спектакля иная. Кроме того во многих спектаклях О. Липцына актёры играли прямо среди зрителей – приём прямо отсылающий к «Шести персонажам» А. Васильева.

Среди спектаклей, поставленных О. Липцыным в «Театральном клубе» «В открытом море» С. Мрожека, «Я» по «Я - Романтика» Н. Хвелевого и «Человеческому голосу» Ж. Кокто, «Дюшес» по роману Дж. Джойса «Улисс».

Важной частью театральных поисков становится игра со смыслами. В.Бильченко в спектакле «И сказал Б...» (1991 г.) на основе двух пьес А.Шипенко «Верона» и «Ла фюньф ин дер люфт» использует приём, разработанный А. Васильевым в «Шести персонажах» (одна роль поочерёдно исполняется несколькими актёрами), но для достижения другой цели. Используя один отрывок из текста режиссёр создаёт несколько эпизодов – своеобразных пародий на разные модели театра. Один и тот же текст звучит из уст разных героев в различных постановочных приёмах, каждый раз приобретая иное значение.

В работе с актёрами В. Бильченко придерживается позиции актёра-рассказчика, посредника между текстом и зрителем. По его мнению, актёр не должен выдавать себя за персонаж и пытаться перевоплотиться в него – изображать то, чего нет; а должен подчёркивая то, что он актёр передавать сюжет, как-бы играя с образной структурой текста, сохраняя к нему ироничное отношение. Такая методика работы с актёрами является вариацией модели, разработанной А. Васильевым и используемой в «Шести персонажах».

Стоит отметить, что кроме опыта, полученного от непосредственной работы в спектакле актёры «Шести персонажей» имели уникальную для того времени возможность побывать в крупнейших театральных центрах Европы и Америки. Спектакль много и триумфально гастролировал, получив высокую оценку на фестивалях в Австрии, Италии, Франции, Югославии, Германии, Испании, Венгрии, Англии, Канаде, Мексике, США; многого стоит и поездка в Центр Гротовского во Вроцлаве. Конечно, прикосновение к мировой театральной традиции, от которой советский театр в определённой степени был оторван, становилось дополнительным источником новаторских поисков васильевских учеников.

Не удивительно, что для О. Липцына, В. Бильченко характерно стремление выдвинуть своё искусство за пределы страны, выйти на европейский уровень. Можно сказать, что им это удалось. С 1993 года Олег Липцын постоянно участвует в международных проектах, изредка осуществляя постановки в Киеве, а несколькими годами позже из Украины уезжает и Валерий Бильченко. За границей они оказались востребованы и как режиссёры-постановщики, и как педагоги, носители нетрадиционной, интересной для европейского культурного общества, театральной модели.