

## Башня

**П**ОЧЕМУ один из интереснейших наших театральных режиссеров не ставит «больших» спектаклей у себя на родине, в Москве, в созданном им самим театре на улице Воровского? Речь идет об Анатолии Васильеве. Он для нас сейчас фигура не менее загадочная, чем Неизвестный из лермонтовского «Маскарада», на пророчивший на «балу» несчастье. Может быть, Васильев не верит в возможности отечественной сцены? Есть, конечно, и более простое объяснение. Театр на улице Воровского — это по существу подвальное помещение, которое более годится для представителя знаменитого, но оставшегося в прошлом андеграунда, чем для постановщика теперь уже с европейским именем. А ремонт помещений на Сретенке, где тоже размещена «школа», стоит не малых затрат.

Ясно одно. Его уход с отечественной сцены — это, конечно же, бегство. Что он здесь оставил и от чего все-таки убежал? Какой внутренний груз не давал ему возможности спокойно и планомерно осуществлять замыслы, коих у него всегда было не мало?

В теории и практике Васильева как яркой художественной личности есть ряд парадоксов, заблуждений, обманов. Один из них — парадокс или обман реальности, на служение которой он потратил ка-



Фото Валерия Плотникова.

таким, какой он есть, он тогда просто опирался на органику. «Васса Железнова» — это первый опыт тотального, или авторского, театра применительно к эстетике постановочного и пространственного мышления, исключая актера с его внутренней сущностью. Может быть, благодаря последнему и по сегодняшний день этот спектакль многим представляется лучшим созданием Васильева. Начиная со «Взрослой дочери молодого человека» режиссер работал уже более длительно и более мучительно. Как раз тогда он начал учить актеров игровому существованию, добиваясь синтеза игровой и психологической культуры. Это была в сущности его первая попытка переделать современного актера.

Но в какой-то момент он начал покусаться на человеческую индивидуальность, подобно Создателю лея человека по своему образу и подобию. Он думал при этом о гармоничном и свободном человеке, а приходил к противоположному результату. На этапе «Серсо» репетиции которого длились уже около четырех лет, актеры оказывали страшное сопротивление, устраивали истерики, уходили из спектакля.

Трагедия А.Васильева — это трагедия Гордона Крэга, который выгнал со сцены ненавистного ему актера и заменил его прекрасной марионеткой. Васильев как режиссер психологической школы, конечно, не мог прийти к идее марионетки. Но он невзлюбил современного актера, он просто возненавидел его. Вот один из самых странных и, надо сказать, пугаю-

# ПАРАДОКСЫ АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВА

Там, где конец уничтожает начало, а начало чревато концом

жета, десятилетие своей жизни. Еще в 70-е и первой половине 80-х годов он активно ратовал за новый жизненный материал, драматургию «новой волны». Тогда он признавался в любви к Хейфецу, французским неореалистам и, отдавая дань стилю раннего «Современника» и Эфроса, призывал заняться глубинным анализом действительности на ее новом историческом витке, то есть в 70-е годы. Тогда же впервые прозвучали его идеи о «разомкнутой» структуре жизни, а в соответствии с этим — и драмы, о новом типе героя, внутренний мир которого не равен его внешнему бытию, не адекватен внешнему бытию, а лишь определенным образом «сопряжен» с ним. Идеи эти поражали глубиной, точностью и абсолютным новым нетрадиционным подходом. Васильев посвятил им два крупных спектакля — «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо».

Следовать реальности оказалось делом не просто сложным. Открытие «разомкнутой» структуры было столь спасительным, столь же и рискованным. Оно требовало соблюдения равновесия, сохранения покоя в той предельной точке, срыв с которой означал смятение, крушение, смерть. Васильев словно вставал на краю бездны. Он не раз это делал в своей творческой судьбе, и существование на пределе стало органической чертой его таланта, за что он и расплачивался всегда усталостью, измождением, ступором, когда вообще пропадала способность к действию, к работе, к осуществлению задуманного.

Реальность, которую Васильев хотел отражать в своих спектаклях, была уже не той, что отражал неореализм поэтическими средствами, игрой света и тени яркого солнечного дня. Это была уже реальность ночи, она легко могла превратиться в реальность сна, реальность мрака, в игру темными бликами. Такой она предстала в 70-е — 80-е годы. Такой ее увидел Васильев с его мрачными предчувствиями, способностью заглядывать по ту сторону вещей. Эта реальность бесконечно раздваивалась, раслаивалась, она была сдвинута с устойчивой оси, зафиксирована в самый момент акта разрушения. Напряжена противоположными полюсами, здесь господствовал принцип «релятивистской» относительности, когда, выражаясь словами Достоевского, «Бог умер» и «все позволено», когда антиномии существуют одновременно, в бесконечной игре взаимных напряжений. Она тянула в хаос, который был тут же, за ее порогом.

За ее порогом была пугающая ирреальность галлюцинаций, пусть поэтически окрашенная. Такой Васильев ее увидел в пьесе Вампилова «Утиная охота», которую поставить ему не довелось, но блистательный разбор которой остался в его записях. Позднее на этом парадоксе реальности и ирреальности он построит спектакль «Шесть персонажей в поисках автора», где подлинная жизнь будет бесконечно подменяться жизнью мнимой, фантазией, воображением, бесконечно смещаться и раздваиваться. Но пьеса Пираделло — классика, тут можно играть парадоксами в границах найденного художественного образа. Совсем другое дело пьеса Вампилова, где существовал современный герой, человек с «внутренним» конфликтом, живущий на предельном напряжении противоречий, не могущий избавиться от них, поскольку они стали его существом.

Зилов, как говорил Васильев, «бежит» по жизни, он человек из мира относительности, из «релятивистской» реальности, его «бегом» руководят бессознательные, иррациональные импульсы, некие болевые ощущения, заложенные в истоках судьбы. Поэтому следовать за реальностью Зилова означало спускаться в те глубины бессознательного, которые и оборачивались тупиком, предельной чертой, пограничным существованием.

атре заговорил о подсознательном внутреннем конфликте, первым попытался разработать его в реальной актерской практике. Он сделал открытие: современный человек лишен цели, вернее, цель эта находится внутри его подсознания, и жизнь его, таким образом, становится не мотивированной внешними обстоятельствами, а лишь провоцируемой ими, цепью бессознательных, инстинктивных мотивов. Это положение вполне согласуется со всей новейшей психологией XX столетия, начиная от Фрейда. Поэтому оно безусловно правильно. Но Васильев понял, что в границах психологического театра школы переживания на этом работать долго нельзя, ибо итог — стагнация и паралич нервов и воли. Поэтому он говорил о тупиковости психологической традиции в целом, о «могильной плите» психологизма. Поэтому сделал попытку прикрыться игрой, найти зазор или «пройти по острию ножа», достичь синтеза игровой и психологической культуры. Но дело вовсе не в этих традициях, а во времени, когда творил Васильев лучшие свои создания. И дело в нем самом, его сложнейшей индивидуальности, наклонности к стоическим акциям и предельностью чувствования.

Силой роковой предопределенности он оказался художником самых мрачных и пессимистичных десятилетий нашей недавней истории и, как натура восприимчивая, глубокая, прожил и прочувствовал через себя самое все извивы и особенности этого периода. Поэтому его театральные идеи, вполне адекватные действительности, могли привести только к духовному слову, предельной черте, к необходимости пересмотра, что он каждый раз и пытался сделать, мучительно преодолевая самое себя. Это героическое, стоическое состояние, попытки выйти за границы той релятивистской эстетики, системы ценностей, о которой он говорил, и окрашивали определенным образом все его создания. Вечная относительность, вечная двойственность, где конец уничтожает начало, а начало чревато концом, где не остается никаких устойчивых ценностей, кроме тех, что отодвинуты в далекое прошлое («Серсо»), или эстетизированных идей красоты уайльдовского толка (к Уайльду он обращался и в ранний и в более поздний периоды), — все это мучительно и раскрывает нам трагедию художника, ставшего заложником своих прозрений.

Его театральная философия сформировалась в 70-е годы. Васильев с наибольшей последовательностью, доказательностью, полнотой проводил идею режиссуры, которую можно назвать тотальной. Или можно сказать иначе — авторской. Он не единственный из современных режиссеров авторского начала. Просто эту идею он воплотил последовательнее многих, попытался реализовать ее не только на уровне мировоззрения, эстетики, но и на более высоких уровнях человеческого, актерского существования. Вот корень его сложнейших, во многом беспрецедентных и мучительных опытов в области актерского мастерства.

Он с самого начала сочетал в себя две кажущиеся несочетаемыми черты: стремление к реализму мхатовского толка и способность к жестко индивидуалистическому, субъективистскому мышлению. Эта вторая черта, хотя по существу она была исходной, что называется структурообразующей, проявлялась еще в горьковском спектакле «Первый вариант «Вассы Железновой». Критика тогда и усмотрела в этой постановке приверженность мхатовской школе. Но спектакль по Горькому только отчасти был мхатовским, потому что по существу он и выражал собой эту абсолютно новую и нетрадиционную по тем временам субъективистскую позицию. Это только внешне он был полон по-

робностей и колорита реальности, по существу же эта реальность была очень изощренной, по своим эстетическим законам более близкой Бунюэлю и кинематографическому сюрреализму, нежели Ефремову, существующей по закону чувства и образности, утонченной фантазии, любви к символической и метафоре, по внешнему колориту сотканной в стиле модерн. Вообще в дальнейшем, если бы судьба не столкнула Васильева со Славкиным и его пьесой «Взрослая дочь молодого человека» (а произошло это случайно, и «Взрослую дочь» в театре Станиславского начинал репетировать Иосиф Райхельгауз), возможно, у Васильева и не появилось бы идеи отражать советскую эпопею о стилягах, дохрущевской и постхрущевской реальности. Хотя и здесь, в Бэмсе, впоследствии в «Серсо» он отражал прежде всего самого себя, свои собственные вопросы к этой реальности, их абсолютную и относительную неразрешимость. Его взгляд был сильно окрашен автобиографизмом не в его буквальном жизненном смысле, а в смысле духовном.

Способность к созданию реальности, существующей в границах субъективного художественного образа, и была с самого начала прерогативой творческого мышления Васильева. Образность мышления, подчиненного только закону собственного чувства, и была основой того тотального мира, который он воплощал в каждом из своих спектаклей и в целом — в творческой судьбе. Ибо у этого мира был только один творец — он сам, и каждая часть этого мира, вплоть до детали, — продуктом субъективного творческого акта. В этом смысле тотальный мир был миром абсолютистским. Вот основа еще одного парадокса А.Васильева. Ведь спор со сталинстской концепцией театра, представленной в одном из таких широко известных трудов Алексея Дмитриевича Попова, как «Художественная целостность спектакля», на котором учились поколения советской режиссуры, отрицая тот тоталитарный абсолютистский мир, что за ней стоит, он стал создавать концепцию свою собственную. Он отринул ложные объективистские ценности и противопоставил им иные — субъективистские. Но, отрицая модель сталинской драмы, так называемой «пирамиды», обращенной острием вверх, к «светлому будущему», «великой цели», он опустил ее в омут собственной души. Там, в ее глубине, и обитали тени, темные блики ночи, не дающие покоя, мира внутри самого себя.

Авторский театр — это театр абсолютной внутренней свободы. И одновременно — это театр жесточайшего, строжайшего диктата, если в его сферу попадает актер. Васильеву надлежало быть прозаиком или, на худой конец, просто театральным философом, поскольку его идеи, изложенные на бумаге, всегда обладали почти магнетической силой. Но в практике театрального режиссера они приводили к изнурительным, мучительным результатам.

Авторский театр Васильева был театром всепроникающим. Такому театру нужен был не столько актер, точнее — не прежде всего актер. Такой театр шел дальше, ему нужен был человек-актер, весь целиком, с его душой и плотью, нервами, энергией, сознанием и подсознанием. Васильев как режиссер хотел владеть всем человеком без остатка. Но такого человека, который был нужен его театру, в действительности не было. В действительности 70—80-х годов человек был подавлен нравственно, морально, социально. Васильеву же нужен был легкий, красивый человек, способный «играть», то есть «пройти по острию ножа». Поэтому такого человека нужно было сделать, вылепить, сотворить. Васильев признавался в одной из статей, что только в «Первом варианте «Вассы Железновой» он пользовался человеком-актером

щих васильевских парадоксов. Этот парадокс и был камнем преткновения во взаимоотношениях режиссера и исполнителей, которые не могли понять причины столь сильных конфликтов.

В результате «Серсо» не получился таким спектаклем, к которому стремился Васильев. У него уже к тому времени была громкая художественная слава, ореол неформального лидера театра, независимого и сложного художника, поэтому никто не осмелился его тронуть. Но спектакль был не свободен внутренне, сложно затянут в какой-то каркас, который стесняет вольные, спонтанные движения. И все же «Серсо» — это эпоха в нашем театре, главным образом благодаря теме нереализованности поколения сорокалетних людей 70—80-х годов, угаданной со всей чуткостью и остротой таланта.

Васильеву в «Серсо» дороже всего была идея красоты, ему действительно хотелось видеть и современного человека столь же прекрасным и легким, как его предки, которые играли в детскую изысканную игру рядом с родовым домом. Но это, конечно, была идея абсолютно идеалистическая, особенно в тот исторический период. Хотя она стала спасительной для Васильева и абсолютно закономерной для времени, в котором прозвучала. Ибо за ней стояло обращение к культуре как таковой, культуре большой истории, всечеловеческих ценностей.

После серии триумфальных гастролей по Европе со спектаклем «Серсо» Васильев расстался с исполнителями, с которыми работал совместно еще со времени театра Станиславского, которые срослись с ним, сроднились и воплощали понятие «васильевской труппы», и ни в каком ином качестве, кажется, не мыслили себе существования. Это был разрыв болезненный и жестокий. С подобным же чувством можно попытаться отказаться от себя, своего организма. И тем не менее Васильев пошел на этот разрыв.

Еще через несколько лет он задумал выпустить книгу, которая должна была называться «Театр без людей», представляя собой серию его блистательных статей, эссе, философских и методологических исследований театра, своего собственного художественного мира.

Какое-то время казалось, что Васильев остался один. Такой художник, как он, и должен быть один, а если не совсем один, то с листом белой бумаги. Потому что соратники, требующиеся ему, обязаны быть фигурами такого же масштаба и уровня, как и он сам. А это невозможно. Да он этого никогда и не потерпит.

Фактически же после разрыва со своей первой труппой он уже обзавелся следующей, созданной в «Школе драматического искусства». Работал со студентами, учил их, готовя спектакль по Пираделло. С ним снова проехался по Европе. Потом, продолжая работу с учениками в Москве, периодически возвращаясь сюда, вскоре совсем исчез с нашего театрального горизонта. Стал ставить в Италии, потом в Палестине, Будапеште.

В не столь давней журнальной подборке, посвященной Васильеву, сбросилось в глаза одно точное слово — «межкультурье». Это по поводу его, васильевского, существования на Западе. Точнее, не скажешь. Не на Западе и не на Востоке. А между Востоком и Западом, Москвой и Парижем, Будапештом и (что там еще?). Опять все та же васильевская идея двойственности, где конец уничтожает начало, а начало чревато концом. В этом смысле он не изменил самому себе и остался прежним. И если судить по описаниям «Маскарада», — художником, заглядывающим по ту сторону реальности, поэтом бо- лезни и смерти.