

Впервые я увидел Мастера за несколько месяцев до его первого турне по Западной Европе — что-то от художника начала века или же хиппи первого, 60-х годов, поколения — хиппи, пережившего «революцию цветов» и жившего затем долгие годы, отчего взгляд приобрел оттенок усталости и беспокойства. Тогда еще мало кто, за исключением театралов, знал его в лицо. Потом, в 87-м году, после появления на европейских подмостках спектакля «Серсо, или Мне сорок лет, но я молодо выгляжу», Мастер был «взят в телевизор» — образ негромкого длинноволосого человека, недоверчиво глядящего на тележурналистов, прочно слился с именем режиссера Анатолия ВАСИЛЬЕВА, автора наиболее известных (наряду с любимовскими) постановок 70—80-х годов, создателя одного из самых интересных русских театров — «Школы драматического искусства».

...Властвует поздний вечер накануне праздника. Идет дождь. Актеры разошлись, театр, подвал на тихой улочке в центре Москвы, пуст, а мастер опять становится задумчивым усталым незнакомцем.

— К 1987 ГОДУ я уже 15 лет практиковал в столице, меня много раз звали на гастроли за рубеж, и обо всем этом я узнавал задним числом. Тогда было принято — не выпускать и говорить о приглашениях, когда поезд уже ушел, разводить руками, сетовать: «Ах, как жаль...». В тот год меня пригласили сразу три крупные театральные державы — Германия, Голландия и Англия. И немцы с их настойчивостью добились, чтобы нам разрешили выехать. Мы дали 16 или 17 представлений, получили огромное количество прессы, о нас сняли фильм. Сумасшедший был тур, и успех потрясающий. Это сделало мне биографию на последующие много лет — и в своей стране, и за границей.

— С тех пор ваш театр стал довольно частым гостем на западных сценах. Но «Серсо» вы больше не играете...

— Нет. Труппа, участвовавшая в постановке, распалась — прошло время, актеры постарели и разошлись. После «Серсо» мы гастроллировали с «Шестью персонажами в поисках автора» Пиранделло, а весной 1990 года я подписал один странный контракт с организаторами фестиваля в Парме. Они хотели увидеть новую вещь. Я предложил «карт бланш» — приезжаю с тем, с чем захочу, репетирую в присутствии публики и выпускаю премьеру. Так оно и было — мы нашли отличный старенький театр недалеко от Пармы, там состоялась репетиция, а потом премьера спектакля «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло.

— Увидят ли эту работу советские зрители?

— Вряд ли. Этот спектакль, от начала до конца сделанный нами на Западе, — как роман, написанный в чужой стране. Он может жить только там.

— Вы сторонник именно импровизационного театра?

— Дело в том, что я ставлю

чужие пьесы, и, значит, одной свободы у меня уже нет — я не делаю спектакли по собственным произведениям и не занимаюсь «свободными сочинениями». В этом смысле мой вкус воспитан

любовью уже немолодой, мне 49. В пожилом возрасте странно заявлять, что занимаешься авангардом. Конечно, иметь молоденькую любовницу — прекрасно, но на каждом углу говорить об этом... Я делаю то, что делал всегда, — это, скорее, можно назвать нетрадиционными формами театра, поиском нетрадиционных взаимоотношений в нем.

Во-вторых, под «авангардом в театре» подразумевают, как правило, некие визуальные новшества. Для меня же вещь нетрадиционна, если она прежде всего структурирована по-другому — не классически. У таких вещей есть внутренние, а не внешние признаки.

— А как произошло ваше обращение к театру? Ведь вы сначала учились на химика — в Ростовском университете...

— На самом деле у меня аб-

работа над «Соло для часов с боем», дальше все остальное — так называемая биография... Три сезона я ставил в драматическом театре Станиславского, потом немного у Захарова и затем долго — у Любимова, на Таганке.

— Как складывались ваши отношения с Любимовым?

— Они всегда были отличными: с ним никогда не возникало никаких сложностей. Он пригласил меня к себе на Таганку, с моими актерами и с моим спектаклем — первый вариант «Вассы Железновой». Я существовал автономно, и этот замечательный человек покровительствовал нам. На Таганке мы придумали «Серсо». Кризис во взаимоотношениях наступил, когда Любимов уехал, — театр оказался беспризорным, все стали выяснять отношения.

— С Эфросом вы не сработались?

„Мистер Ортодокс“,

или Русский театр Анатолия Васильева

совершенно не было проблем с выбором профессии — я с довольно раннего юношества знал, что буду делать. Ежедневно я начал заниматься театром после семнадцати лет — эстрадным театром, студенческими миниатюрами, серьезным драматическим искусством, студией, в которую ходил еще в школе. А химфак... В то время, когда я окончил школу, в 1959 году, путь в какой-либо серьезный творческий вуз был мне закрыт — во-первых, как провинциалу, во-вторых, как школьнику (тогда принимали только тех, кто отработал — по-моему, пару лет — на производстве). Из других же дисциплин я химию очень любил — она такая довольно красивая наука. Я понимал — мне необходимы годы, чтобы начать театральную жизнь. Можно сказать, я отложил все, что связано с театром, на какой-то срок — дабы эта идея подошла, как хлеб, подросла... Так и вышло. После университета я уехал в глубинку, путешествовал, отслужил в армии, потом поехал на Дальний Восток, там работал, созрел.

В 67-м году вернулся и начал учиться дальше, в Москве, в ГИТИСе. Моими педагогами были известные профессора — Мария Осиповна Кнебель и Андрей Алексеевич Попов. Окончив институт, стал репетировать в МХАТе у Олега Ефремова, сразу пошла

— Это не совсем правильно — «не сработались». Ведь мы были друзьями, я преподавал на его курсе. Эфрос возглавил Таганку не в самое удачное для нее время. Теперь я понимаю, что, с одной стороны, он искал себе партнера, помощника, а с другой — мог очень болезненно реагировать на любое проявление самостоятельности, на любую автономию, думая, что это не партнерство. Мы действительно не играли больше полугода, но не знаю, кто не разрешил нам — Эфрос ли или кто еще. Когда я пришел к нему и спросил, могу ли я играть спектакли дальше, он дал согласие. Но мы опять не играли, потому что вскоре его не стало, а пришедший ему на смену Губенко решил «сохранить Таганку чистой», избавиться от посторонних людей, пришедших — то есть от меня и от моей труппы. Все.

Собственно, я, наверное, в любом случае ушел бы, поскольку в ту весну 86-го года понял, что впрямь никогда не буду связываться ни с какими государственными учреждениями. Очень хорошо помню тот момент, когда созрела эта мысль. Я должен был снимать на телевидении спектакль, который мы поставили во МХАТе. Долго говорил с ассистентом режиссера, объяснял, как нужно снимать, какие у меня вообще отношения с ЦТ — что это постоян-

ные конфликты, что я там не появляюсь годами, что мне нужно как-то преодолеть свое отчуждение, просто ненависть к самому аппарату телевидения, для того, чтобы хоть как-то начать работать. Она меня уговорила, я пришел на съемочную площадку и, когда стал разговаривать с оператором, почувствовал сопротивление. Стал разговаривать еще с кем-то — и опять сопротивление. А то, что я просил, было так просто... Потом, когда я увидел, что оператор соорудил какую-то самодельную телегу, поставил на нее камеру и делает панораму, а камера трясется... Я сказал: все, хватит, — прекратил съемку и решил — больше они меня не увидят. По дороге к метро подумал: сейчас приду на Таганку и с этим тоже закончу. С тех пор я никогда не имел никаких отношений с государственным аппаратом, с го-

сударственными коллективами, с государственным мировоззрением, с государственной структурой.

— Насколько элитарно ваше искусство?

— Не думаю, что оно уж слишком элитарное. Помнится, когда мы репетировали «Серсо», мне говорили, что это вообще никто смотреть не будет, и первая рецензия называлась «Прекрасная неудача» — то есть это прекрасно, но непонятно, неясно и вообще, как принято говорить, «народу не нужно». Но когда мы выехали в Ленинград, на первые и единственные гастроли «Серсо» в Советском Союзе, когда я увидел, сколько человек пришло на нас, — это напомнило мне самые лучшие мои представления для огромного количества публики, и это был совсем не элитарный спектакль. Тема же, которой я занимаюсь, — по-моему, тема элитарная. Если я играю Платона, то это, конечно, не для всех.

— Можно как-то сформулировать принципы, по которым вы подбираете актеров?

— Они формулируются очень простым словосочетанием, традиционным для русского театра, — «театр-ансамбль». Думаю, все театры мира хотели бы быть такими. Если к этому не стремиться, само существование театра становится бессмысленным. Мне ка-

жется, что его назначение — это общение между людьми. А как могут общаться люди, которые друг с другом не умеют договориться? Если актеры перестают составлять театр-ансамбль, значит, театр не выполняет своего назначения...

— Вы говорите «русский театр». Что это такое — в вашем понимании?

— Помимо сказанного уже о «театре-ансамбле», существует два основных понятия, на которых держится русская традиция, — переживание на сцене и сопереживание зала со сценой. Интернациональный театр тоже стремится к этому. Все стремятся.

— Тогда почему вы считаете это прерогативой русского театра?

— Потому что речь идет о национальном сознании. Не у каждого театра такое сознание. Но сейчас русские здесь сильно отстают, поскольку слово «переживание» не значит «реализм». Это не одно и то же. Русская культура часто оказывается позади вообще всякой культуры. Русского театра — я его понимаю как привязку к ветви культурного дерева, а не к территории — ныне в России очень немного, и это не парадокс, хотя и странно на первый взгляд. Во-первых, умерли корифеи культуры — должны быть какие-то выдающиеся люди, которые держат это все на себе, все эти идеи, возможности и дарования. Во-вторых, огромный приток невежества, вызванный появлением бесчисленных театров-студий, фактически уничтожил, как сорняк, и без того редкие колосья. В-третьих, нужно сказать о различных левых движениях — неожиданных попытках какого-то другого творчества. Для театра они хороши, но в то же время опасны. В музыке можно с чем-то сравнивать, можно поставить диск и сказать: «Вот это — левое. Повтори». Если ты повторишь — это будет левым. А как в театре сделать то же самое?

— Вам никогда не хочется уехать отсюда! Ведь у вас наверняка масса предложений — на Западе вас знают, пожалуй, лучше, чем в Союзе, и ценят: французский орден искусства и литературы, Кубок ИВИ за лучшую зарубежную постановку 1988 года (Италия), приз за лучшую театральную постановку сезона 1989 года (Испания), приз за лучшую режиссуру (1989 год, Канада)... По-моему, там вы могли бы полнее реализовать себя — отпали бы организационные, экономические проблемы, которые отнимают здесь столько времени и вытягивают столько энергии, оказываясь

в конечном счете неразрешимыми. К примеру, который год вам обещают под театр здание бывшего кинотеатра «Уран» на Сретенке — все так и остается на уровне разговоров...

— Реставрация «Урана» — это гигантские деньги. Если три года назад можно было делать рублевую стройку, то теперь советские строительные фирмы отказываются работать за рубли. Экономика развигивается к чертовой матери, производство уничтожено, нужно обращаться к западным строителям, а это обойдется в 12 миллионов долларов. Разве может Советский Союз пожертвовать такие деньги на театр для Васильева? Своей же валюты у нас нет, 30 тысяч долларов, которые мы получили за европейские гастроли, пошли в государственный карман. Сейчас предстоит поездка, когда мы начнем зарабатывать деньги, но, во-первых, этого опять же не хватит на строительство, а во-вторых, в некоторых случаях легче жить без денег, чем дарить их Внешэкономбанку и ВААПу. К тому же, «Уран» — это не только финансовые вопросы, но и вопрос отношений города и района. Районы стали самостоятельными, они вправе давать или не давать помещение.

Что же до приглашений из-за рубежа, то их, правда, очень много. У меня действительно самые высокие премии на Западе. (Мне неудобно говорить об этом, но в мае прошлого года я получил премию вместе со Стрелевым. Его называлась «Премия Европы», моя — «Новая действительность европейского театра»). А в свое время для меня не было выше режиссеров, чем Стрелер, Брук...). Однако я все-таки занимаюсь театром, а театр — понятие национальное, он должен жить здесь. Я убежден в этом. Даже несмотря на то, что сегодняшние проблемы просто убивают творчество, и не только творчество — они просто уничтожают физически. Я начал болеть, чего прежде не было, может, завтра вообще перестану спектакли ставить. Но пока я здесь и отказываюсь от всех предложений переехать.

— А Любимов или, скажем, Захаров не предлагают вам больше перейти под свою крышу?

— Нет. Да и никуда не пойду. Для меня это закрыто. Я не вернусь назад — в театр, от которого ушел. Я могу только перестать заниматься театром, а вернуться — нет. Моя дорога в одну сторону.

Беседу вел
Мирослав САРБАЕВ.
(ИМА-пресс).