

чу жия 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

очень традиционно. Есть текст, но я не хочу выступать его толкователем или переводчиком. Конечно, движение в сторону свободных структур, складывающихся в процессе игры, очень интересно. Но движения это непростое, постепенное, революционный ход здесь, я считаю, невозможен — вместе с текстом будет уничтожаться богатейший культурный потенциал.

— Несколько я понял, вы не считаете себя авангардистом. Между тем ваше творчество достаточно нетрадиционно...

— С понятием «авангарда» у меня довольно тяжелые взаимоотношения. Во-первых, я ведь че-

Во-вторых, под авангардом в театре подразумевают, как правило, некие визуальные новшества. Для меня же вещь нетрадиционная, 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-

тер О
или Русский театр А

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

— 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 мне. На Таганку мы придумали «Серсо». Кризис во взаимоотношениях наступил, когда Любимов ушел, — театр оказался беспризорным, все стало выяснять отношения.

— С Эфросом вы не работали!

ртод
атолия Васильева

Собственно, я, наверное, в любви по любому случаю был, поскольку в ту весну 86-го года понял, что, вопреки мнению не буду сближаться ни с какими государственными учреждениями. Очень хорошо помню тот момент, когда созрела эта мысль. Я должен был снимать на телевидении спектакль, который мы поставили в МХАТе. Долго говорил с ассистентом режиссера, объяснял, как нужно снимать, какую у меня вообще отношения с ЦУ — что это послан-

шел на съёмочную площадку и, когда стал разговаривать с оператором, почувствовал сопротивление. Стал разговаривать ещё громче — 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 делал панораму, а камера трясется... Я сказал: все, хватит, — прекратил съёмку 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 государственными аппаратом, с го-

ОКС 19.

сударственными коллективами, с
государственным мировоззрени-
ем, с государственной структу-
рой

— 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-

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

— Подмимо сказанного уже о «театре-ансамбле», существует два основных понятия, на которых держится русская традиция, — переживание на сцене и сопереживание зрела 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 «превращение» не значит «развитие». Это не одно и то же. Русская культура часто оказывается позади вообще всякой культуры. Русского театра — а его понимамо как призыв к ветви культурного дара, а не к территории — ныне в России очень немного, и это не па-

редкие, хотя и странные явления культуры. Мы не имеем ни малейшего представления о том, что такое культура в странах, где машины производят людей, которые держат это все на себе, а еще эти идеи, возможности и дарования. Во-вторых, огромный приток новизны, вызванный появлением бесчисленных театров-студий, фантасиков, уличных, как сорняк, и баз тоже редкие колоссы. В-третьих, нужно сказать о религиозных движениях — неожиданных попытках какого-то другого творчества. Для театра это зоркость, но в то же время опасность. Если мы не сможем сравнить, можно поставить дискуссию и сказать: «Этот — левая. Потворяйся. Если ты повторись, это будет левым. А как в театре сейчас? Кто же сам?»

— Вадим, никогда не хочется уехать отсюда! Ведь у нас невероятная масса предложений — на Западе вас знают, пожимают, лучше, чем в Союзе, и дают французский орден искусства и литературы, Кубок ИВМ за лучшую зарубежную постановку 1988 года [Италия], приз за лучшую театральную постановку сезона 1989 года [Испания], приз за лучшую режиссуру (1989 год, Канада)... Поэтому, там вы могли бы поглотить реализацию себя — отпали бы организационные, экономические проблемы, которые отнимают здесь столько времени и вытравливают столько энергии, скрываясь

— Реставрация «урбана» — это гигантские деньги. Если три года назад можно было делать рублевую стройку, то теперь советские строительные фирмы отказываются работать за рубли. Экономика развивается к чертовой матери, производство уничтожено, нужно обращаться к западным строителям, а это обойдется в 12 миллионов долларов. Разве может Советский Союз поглотить такие деньги на театр для Вагнера? Б. Б. Б.

сильнее, в своем же жалуются у нас нет. 300 тысяч долларов, которые мы получили за вероломские переговоры, пошли в государственный карман. Сейчас перед нами поставка, а когда мы начинам зарабатывать деньги, то, во-первых, этого опыта у нас хватает на строительство, а во-вторых, в некоторых случаях легче найти без денег, чем дарить их Внешнеэкономбанку и ВАУТ. К тому же, здесь — это не только финансовые вопросы, но и торговые отношения города и района. Районы стали самостоятельными, они вправе давать или не давать помещения.

Чта же да пригласиш из-за
 рубяже, то ки, правда, оче-
 иза-за. У меня действительно сто-
 яла проблема, как в Западе
 (Мне трудно говорить об этом,
 но в мае прошлого года я полу-
 чил премию вместе со Стреле-
 ром. Его называли «Прима Бле-
 ролла, моя — «Новая» действитель-
 ность европейского театра».
 Стрелер, как и мы, был вы-
 шше режиссера, но не Билер
 Брух...). Однако я все-таки зна-
 мость театром, в театр — пони-
 мание национальное, он должен жи-
 ть здесь. Я убежден в этом. Делая
 такие проблемы просто убивают
 творчество, и не только творче-
 ство — они просто уничтожают
 физических. Я начал болеть, чужое
 прежде не было, много, затвер-
 довшие перестали, и я начал
 болеть. Я ушел и отказал-
 ся от всех предположений пе-
 реехать.

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

Беседу вел
Мирослав САРБАЕВ.
(ИМА-пресс).

„Мистер Ортодокс“

или Русский театр Анатолия Васильева

19