«МИСТЕР ОРТОДОКС», ИЛИ РУССКИЙ ТЕАТР АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВА

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 сразу и телевизор — образ неромкого 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 выезжать 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 рецензий, о нас сняли фильм. Сумасшедший был тур, и успех потрясающий. Это сделало мне биографию на последующие много, много лет — и в своей стране, и за границей.

Трудно сказать, как сложилась бы моя судьба, не будь этого турне. Ведь мы были ничем для советского аппарата, для государственной культуры, для всей этой дряни и высокомерного чванства. Кто-то с какой-то небольшой труппой. Мы играли в Союзе, играли, по-моему, неплохо, на наших спектаклях сидели интеллигентные люди, часто — коллеги по искусству, но тем не менее, когда я вернулся из турне, Европа должна была объяснять советской публике, что та имеет дело с более или менее приличной вещью или даже выдающейся вещью.

— 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 гастролировали 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 теми, с кем захочу, репетирую в присутствии публики и выпускаю премьеру. Так оно и было — мы начали отличный старенький театр недалеко от Пармы, там составились репетиции, а потом премьера спектакля «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло.

— И опять нестандартное решение?

— Спектакль игрался в итальянском театре — сцена, зрусы, сцена довольно небольшого размера, как бы маленький дом такой. Партер «чистый» — из него убраны кресла, стоят только специально расставленные стулья. Действие происходит на сцене и в партере, а публика сидит на зрусах, благодаря чему устанавливаются совершенно особенные взаимоотношения зрителя и спектакля — именно поэтому мы можем ставить Пиранделло только внутри итальянского театра. Потом мы повторили этот эксперимент в Австрии, в Зальцбурге и в Хорватии, где вжеглоно мы снова шли открытые репетиции, на которые продавались билеты. С этим проектом мы думаем и дальше выезжать в Европу (только теперь будем строить свой временный деревянный итальянский театр). Правда, я еще не знаю, решусь ли я на это в творческом отношении. Жизнь здесь складывается довольно странно — дождь идет, все время идет дождь.

— Увидят ли «Сегодня мы импровизируем» 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.

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

— С понятием «авангард» у меня довольно тяжелые взаимоотношения. Во-первых, я ведь человек 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. Не только внешние. И здесь мне очень сложно говорить о себе, трудно самому оценить, насколько внутренне по-другому я структурирую. Конечно, намерения мои нетрадиционны — это ясно, причем, было ясно с самого раннего творческого возраста. Но я всегда занимался поиском структур, а не разрушением их. Меня не устраивает деструктивное творческое мышление — то, с чем обычно связывают сейчас термин «авангард». Я понимаю, что оно красиво, оно даже нравится мне, но сам выбираю другое. Если бы я был молодым, то, наверное, признавал бы более резкие формы театра. Но я — человек прошедшего, 60-х годов, и наслаивался уже всяких ужасов, жизненной дисгармонии. Мне больше по душе гармонизированные структуры. Поэтому, когда меня об этом спрашивают, я предпочитаю говорить, что я, скорее, не «мистер парадокс», а «мистер ортодокс».

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

— На самом деле у меня абсолютно не было проблем с выбором профессии — я с довольно раннего юношества знал, что буду делать. Ежедневно я начал заниматься театром после семнадцати лет — встрадным 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, созревал.

В 67-м году вернулся и с 68-го года начал учиться дальше, в Москве, в ГИТИСе. Моими педагогами были известнейшие профессора — Мария Осиповна Кнебель и Андрей Алексеевич Попов. Окончив институт, я тут же стал репетировать в МХАТе у Олега Ефремова, сразу пошла 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.

— Социальная атмосфера вторгается в ваши спектакли?

— Я не занимаюсь социальными вещами — абсолютно. После «Серсо», пьесы достаточно социальной, репертуар сильно менялся: две пьесы Пиранделло, Достоевский, Дюма, новеллы Пиранделло. Потом мы обратились к откровенной философии и эстетике: начали репетировать Платона, Эразма Роттердамского, философские работы Оскара Уайльда, Томаса Манна, «Трактат об искусстве» Достоевского, работы Гоголя, Фолкнера... Я полностью пересмотрел весь репертуар и изменил саму тему творчества, отказавшись от внешних идей. (И все же они проникают сюда, они не становятся темами моих спектаклей, но становятся темой жизни тех, кто работает у меня, — люди начинают конфликтовать). Это не скачки, это совершенно реальное, четкое движение. От художественных проблем, при помощи которых решаются проблемы социальные, мы переходили к синтезу, когда социальное решается вместе с художественным. В русле данного движения постепенный отказ от социального и обращение к чисто художественным вопросам искусства. Театра — это довольно естественно. А как только выходишь на вопросы искусства, сразу же рядом оказываются и философские проблемы, которые тоже необходимо изучать на сцене.

— 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 репетиция 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.

— В одном из интервью вы говорили, что, разбирая Шекспира и Беккета, выработали свою идеологию театра. В чем она заключается, и почему именно Шекспир и Беккет?

— Это был период, когда после «Взрослой дочери молодого человека» я как бы ничего не ставил — «Серсо» и остальные вещи, известные на Западе, еще не появились. Вся критика меня тогда проклинала, писали, что это «эффект Фишера», что вот Васильев сделал «Взрослую дочь...» и выдохся, оскорбляли меня, как только могли. Между тем, в эти годы я, как мне кажется, приготовил свои лучшие спектакли, которые никогда не вышли — по разным обстоятельствам. Я работал в Ленкоме над комедией Шекспира «Виндзорские проказницы», а в МХАТе — над трагедией «Король Лир». Параллельно занимался Беккетом, пьесой «О, счастливые дни», и пушкинским «Борисом Годуновым» на Таганке — Любимов тогда уезжал из СССР и попросил меня, чтобы я начал его репетировать. Мне было интересно взяться одновременно за Пушкина, Шекспира и Беккета — авторов, в разные века живших, очень разных.

— Беккета вы репетировали без надежды на постановку? Какой это был год?

— 83-й. Тем не менее, спектакль стоял в плане: у Ефремова в Художественном театре проблем не было. Главную роль должна была играть Мария Ивановна Бабанова. Она очень тяжело болела и все-таки репетировала. Последние полтора года ее жизни я фактически прожил вместе с ней, у нее дома... Однажды мы договорились поработать в студии звукозаписи — я чувствовал, нужно сохранить ее голос (она совершенно потрясающе играла Беккета), и скитрил: объяснил ей, что там у нее будет возможность послушать себя. За несколько дней до репетиции в студии зашел к ней, она отдала мне эскиз декораций, книжку Оскара Уайльда (она записала «Портрет Дориана Грея»), завернула все это в тонкую цветную бумагу и сказала: «Анатолий, мы больше репетировать не будем. Я больна». После того дня Мария Ивановна прожила около полугода. Пьеса не вышла только из-за ее болезни, других причин не было.

— 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 кажется, 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 древа, 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 не 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. Повторю». 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 ЮНЕСКО 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, которыя отнимают здесь столько энергии, оказываясь, в конечном счете, неразрешимыми. К примеру, который год вам обещают под театр здание бывшего кинотеатра «Уранус 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 разваливается 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. 300 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 ленег, 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 поглощений из-за рубежа, то их, правда, очень много. У меня, действительно, самые высокие темпы на Западе. (Мне неудобно говорить об этом, но я мне посвоему года я получал поемию вместе со Стреллером. Его называлась «Поемия Европы», моя — «Новая действительность европейского театра». А в свое время для меня не было выше режиссеров чем Стреллер, Брук...). Однако 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 ставить. Но пока я здесь и отказываюсь от всех предложений переехать.

Беседу вел Мирослав САРБАЕВ.

Москва. Международный Мр. Анатолия Васильева