

¶Полина Богданова

**Логика перемен**

**Анатолий Васильев:**

**между прошлым и будущим**

Новое

Литературное

Обозрение

МОСКВА 2007

¶УДК 792оз(47°+571)"'9"(»92)Васильев АА-

ББК 85334-3(2)6"8Васильев АА

Б73

*Издание подготовлено при финансовой поддержке Федерального агентства по куль­туре и кинематографии и при содействии Регионального благотворительного общест­венного Фонда развития и поощрения драматургии*

**Богданова П.** Б73 **Логика перемен. Анатолий Васильев:** между прошлым **и** будущим. —

М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 37^ с-> ил.

Книга «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим» рассказывает о творческой судьбе одного из наиболее интересных современ­ных режиссеров. В ней этап за этапом, спектакль за спектаклем рассмотрен путь этого самобытного практика и теоретика театра, исследуется логика его изменяющихся и развивающихся творческих идей.

О Васильеве много говорят. Но мало кто даже из театральных людей зна­ет, каким колоссальным теоретическим и практическим багажом он облада­ет сегодня, какой серьезный вклад он внес в русский театр. Насколько далеко опередил своих коллег, приоткрыв двери в театр завтрашнего дня, который для него связан с тем, что он называет *«игровыми структурами».*

УДК 79203(470+571)"19"(°92)ВасильевАА ББК 85.з34-3(2)6"8Васильев А.А.

**ISBN 5-86793-487-Х**

© П. Богданова, 2007

© «Новое литературное обозрение», 2007

[{ВСТУПЛЕНИЕ} 4](#_Toc206662942)

[{Глава 1} ИСТОРИЯ ГРЕХА И ГРЕШНИКОВ ОПЫТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА «Первый вариант "Вассы Железновой"» М. Горького. Драматический театр им. К.С. Станиславского, 1978 год 11](#_Toc206662943)

[{Глава 2} «ДА, БЭМС, ЭТО ЖИЗНЬ!» ПРЕОДОЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО КОНФЛИКТА «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина. Драматический театр им. К.С. Станиславского, 1979 год 23](#_Toc206662944)

[{Глава 3} ТВОРЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ Первая теоретическая работа 33](#_Toc206662945)

[{Глава 4} ИГОРЬ ПОПОВ, СОРАТНИК 54](#_Toc206662946)

[{Глава 5} ЛИРИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК РЕЖИССЕРА 70](#_Toc206662947)

[{Глава 6} «КТО ОСТАЛСЯ У НАС, КРОМЕ НАС САМИХ?» УТОПИЯ 8о-х. ПОВОРОТ К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ. «Серсо» Виктора Славкина. Малая сцена Театра на Таганке, 1985 год 93](#_Toc206662948)

[{Глава 7} ВИКТОР СЛАВКИН: В ОСНОВЕ БЫЛИ ЧИСТЫЕ ИДЕАЛЫ, ЧИСТОЕ ДЕЛО И ПРЕКРАСНАЯ КОМПАНИЯ - ЧТО ЕЩЕ НАДО!» 103](#_Toc206662949)

[{Глава 8} ПРОДОЛЖЕНИЕ ИНТЕРВЬЮ С АНАТОЛИЕМ ВАСИЛЬЕВЫМ. 1986 ГОД 111](#_Toc206662950)

[{Глава 9} СПОР СО СТАЛИНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКОЙ. ГЕРОИ ИЗ МИРА ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ 127](#_Toc206662951)

[{Глава 10} БОРИС ЮХАНАНОВ: «ЭТО БЫЛ ПРИНЦИПИАЛЬНО ДРУГОЙ ПОДХОД, НЕ ТОЛЬКО К РЕЖИССУРЕ, НО И К ПЕДАГОГИКЕ» 138](#_Toc206662952)

[{Глава 11} ВООБРАЖЕНИЕ - ПЕРВИЧНО ПРЕОДОЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА. СОЗДАНИЕ СВОЕГО ТЕАТРА «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло. «Школа драматического искусства», 1987 год 145](#_Toc206662953)

[{Глава 12} ПУТЕШЕСТВИЕ. ГАСТРОЛИ. ЛАБОРАТОРИЯ 154](#_Toc206662954)

[{Глава 13} НИКОЛАЙ ЧИНДЯЙКИН: «ВСЕ ПРОИСХОДИЛО ЗДЕСЬ, В РЕАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ, ВМЕСТЕ С НАМИ» 160](#_Toc206662955)

[{Глава 14} ОПЫТЫ Лаборатория игрового театра Достоевский. Платон. Томас Манн 170](#_Toc206662956)

[{Глава 15} ЮРИЙ АЛЬШИЦ: «МЫ ИМПРОВИЗИРОВАЛИ С УТРА ДО ВЕЧЕРА» 182](#_Toc206662957)

[{Глава 16} ТЕАТР БЕЗ ЛЮДЕЙ КАК УТОПИЯ 90-х. МИСТЕРИЯ «Плач Иеремии». «Школа драматического искусства», 1995 год 188](#_Toc206662958)

[{Глава 17} ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ: «САМОЕ СМЕШНОЕ - БЫТЬ НЕАДЕКВАТНЫМ» 195](#_Toc206662959)

[{Глава 18} ЕДИНОГО ПРЕКРАСНОГО ЖРЕЦЫ. ПУШКИНИАНА «Дон Гуан или "Каменный гость" и другие стихи», 1998 год, «Моцарт и Сальери», 2000 год. «Школа драматического искусства» 201](#_Toc206662960)

[{Глава 19} «ИГРАТЬ СТАНОВИТСЯ СЛОЖНО» Интервью с Анатолием Васильевым, 2004 год 210](#_Toc206662961)

[{Глава 20} НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА: «Я ПОНИМАЛА, ЧТО УХОЖУ ИЗ ТЕАТРА» 215](#_Toc206662962)

[{Глава 21} ТЕАТР КАК НАУКА Лионская школа. Метод концептуального разбора. Московская лаборатория. Шекспир 222](#_Toc206662963)

[{Глава 22} ИГОРЬ ЯЦКО: «Я СВОБОДЕН, Я МОГУ ФИЛОСОФСКИ ПОСМОТРЕТЬ НА СЕБЯ САМОГО» 236](#_Toc206662964)

[{Глава 23} ТЕРРИТОРИЯ Некоторые обобщения 247](#_Toc206662965)

[Summary 256](#_Toc206662966)

# {ВСТУПЛЕНИЕ}

Сначала не о Васильеве, а о Кутерницком.

Был в Ленинграде в 70-е годы такой драматург, Андрей Кутерницкий, очень интересно начинавший свою творческую карьеру. Сейчас о нем уже практи­чески никто не помнит. А он очень характерная фигура для своего времени. Жил он в коммунальной квартире, в маленькой комнате, посреди которой стоял большой круглый стол, на нем — старый эмалированный чайник, пач­ка дешевого грузинского чая и знаменитый «Беломор» (тогдашний джентль­менский набор интеллигента). Там мы его навещали с моим мужем драматур­гом Александром Ремезом.

И вот пьесу Кутерницкого поставили в Москве, в ефремовском МХАТе. Пьеса называлась «Нина» и рассказывала о молодой девушке, покончившей жизнь самоубийством. «Пробить» такую пьесу в те времена было делом не легким. Но как-то Ефремов ее «пробил».

Режиссером-ассистентом этой постановки был Анатолий Васильев, кото­рый в тот период стажировался во МХАТе, попав туда по рекомендации сво­его знаменитого и авторитетнейшего педагога Марии Осиповны Кнебель.

За плечами Васильева уже был громкий спектакль «Соло для часов с боем» Освальда Заградника, в котором играли корифеи старой мхатовской труппы — Грибов, Андровская, Яншин, Прудкин... О Васильеве после этой постановки начали говорить как о перспективном и многообещающем режиссере.

Я тогда жила в Ленинграде и училась в театральном институте и этот спек­такль не видела. Он быстро сошел со сцены: мхатовские старики один за дру­гим умирали. Я видела этот спектакль позднее, уже в телевизионной версии.

А вот на премьеру «Нины» Кутерницкого мы с Ремезом пришли. Там, пос­ле окончания спектакля, я и познакомилась с Анатолием Васильевым.

Помню свое первое впечатление от него. Он показался мне таким челове­ком, с которым очень легко разговаривать. В нем не было никакой позы, была

**5**

¶естественность и какая-то подкупающая откровенность. Хотя свои суждения он высказывал резко и очень определенно.

Васильеву и сегодня свойственны эти черты. Он никогда не умел выглядеть значительным, играть в мэтра, заслуженного деятеля искусств, важное лицо. Он, как провинциал и разночинец, равен только себе самому и всегда рас­считывал только наличные силы и умение. Но именно это в условиях россий­ской жизни, и тогда и теперь, оказывается самым трудным. Советское и пост­советское благополучие и престиж замешаны на тех свойствах человеческой натуры, которыми Васильев не обладает. Он всегда был и остается просто художником, которого ведут по жизни интуиция, идеи и замыслы, коих у него всегда было много, трудный характер, который он не может подчинить ни­кому и ничему, кроме собственных внутренних художнических потребностей.

Примерно в те же годы, что и стажировка во МХАТе, в жизни Васильева начался период арбузовской студии, в которую входили лучшие молодые московские драматурги — Людмила Петрушевская, Виктор Славкин, Ольга Кучкина, Аня (тогда так и говорили просто «Аня») Родионова, Александр Ремез и другие. Они не были широко известны, их практически не ставил театр, потому что для молодого автора в 70-е годы путь к публичности был неимоверно трудным. Васильев как-то даже собирался написать статью об этой студии.

Время, когда существовала арбузовская студия, было особое. Сейчас вряд ли кто представляет, как неуютно чувствовали себя тогдашние творческие люди, те, кто хотел осуществиться, реализовать свой художественный потен­циал. Несмотря на брежневскую, то есть застойную эпоху, молодая творчес­кая интеллигенция хотела о многом сказать стране, и тем острее выражалось это желание, чем жестче стягивалось кольцо запретов.

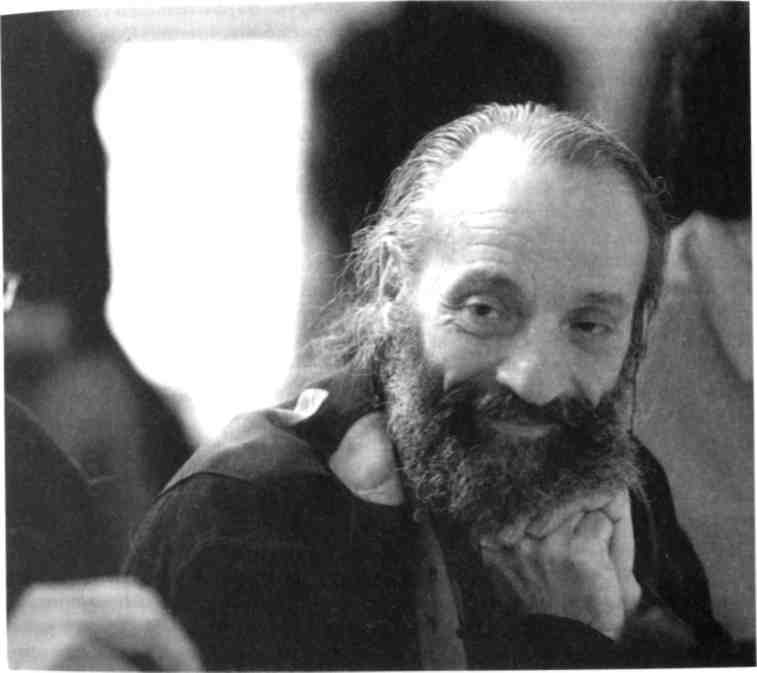
Я наблюдала жизнь арбузовской студии со стороны. И помню, что очень важным для нее событием стало обретение подвала на Мытной улице. Там можно было разместить театр, начать репетиции. Именно в связи с этим подвалом в арбузовской студии появились режиссеры — Анатолий Васильев, Иосиф Райхельгауз, Михаил Али-Хусейн.

Режиссеры выбирали материал, с которым хотели начать работать. Васи­льев собирался приступить к репетициям пьесы Ремеза «Счастливый конец». Но репетиции, кажется, так и не начались. А если и начались, то продолжа­лись недолго.

Потому что примерно в это же самое время в арбузовскую студию пришел Анатолий Эфрос, бог тогдашней режиссуры, но тоже, как и молодежь, полу­опальный художник. И начался конфликт молодежи с Эфросом. Какую-то неблаговидную роль во всем этом сыграла Наталья Крымова. В общем, исто­рия развернулась вовсе не простая. В довершение всего подвал на Мытной сгорел. А с ним оказались погребенными и надежды режиссеров и драматур­гов на свой театр.

**6**

¶



Анатолий Васильев

*Фото В.Баженова*

Судьба дала Анатолию Васильеву и его соратникам по профессии, молодым режиссерам - Иосифу Райхельгаузу, Борису Морозову еще один шанс получить свой театр. Это случилось в 1977 году, когда трое бывших однокурсников при­шли в Драматический театр им. К.С. Станиславского. Пришли не одни, а вместе со своим учителем Андреем Алексеевичем Поповым, который занял должность художественного руководителя. Собственно, такой вариант прикрытия автори­тетом признанного актера, сына крупного советского режиссера Алексея По­пова, был единственно возможным для тогдашней молодежи. О том, что они могли руководить театром самостоятельно, и речи идти не могло.

Несколько сезонов работы трех режиссеров в Театре им. К.С. Станислав­ского были очень яркими и богатыми на события. Васильев поставил здесь

**7**

¶свой первый абсолютно самостоятельный спектакль «Первый вариант "Вас-сы Железновой"» М. Горького. (В знаменитом «Соло для часов с боем» во МХАТе Васильев был только режиссером, постановщиком значился Олег Ефремов.) Затем, после горьковской пьесы, он выпустил «Взрослую дочь молодого человека» Виктора Славкина, имевшую оглушительный успех. «Вас-са», несмотря на все свое совершенство, а может быть, именно благодаря ему, была все-таки спектаклем для более искушенной в искусстве публики, «Взрос­лая дочь» понравилась также и массовому зрителю. Сейчас, когда Васильеву предъявляют претензии в том, что он не работает для широкой публики, можно сказать только одно: для широкой публики он мог бы работать не хуже прочих, просто сейчас он ставит перед собой совершенно другие задачи.

История с Театром Станиславского для молодых режиссеров тогда закон­чилась драматически. Крах был обусловлен тем, что Иосиф Райхельгауз, по­ставив не разрешенную цензурой пьесу Александра Ремеза «Автопортрет», показал ее публике на гастролях театра в Ростове-на-Дону. Разгорелся скандал. Главное управление культуры стало давить на театр, в результате чего с поста художественного руководителя ушел Андрей Попов. Раихельгауза уволили, а затем из театра ушли и Васильев с Морозовым.

Да, это было время несвершений. В искусстве трудно было пробиться че­рез препоны официоза. Поэтому и психология у всех, кто жил и работал в это время, была особой. Никто ничего не ждал в своей жизни, не рассчитывал на успех. А только глубже уходил в себя, приобретая привычку к полуподполь­ному-полуопальному существованию. Кто-то таил внутренний протест и нена­висть ко всякого рода конформистам и карьеристам, которые существовали и в среде режиссуры, и в среде театральной критики.

Помню, как однажды мне позвонил Васильев, который вместе с несколь­кими актерами из Театра им. Станиславского понес письмо от театра на имя Брежнева (письмо было подписано Андреем Поповым и выражало просьбу оставить молодых режиссеров в Театре им. Станиславского). Но когда я услы­шала по телефону растерянный голос Васильева, который не знал, где при­нимают подобные послания, я представила себе ужас этой ситуации. Темный зимний день. Снег. Несколько человек бредут по Москве с письмом к генсе­ку, чтобы отстоять свои гражданские и творческие права.

Письмо это, естественно, осталось без ответа.

Тогда, наверное, у Васильева и сложился специфический советский комп­лекс недоверия к власти, который со временем трансформировался чуть ли не в страх преследования. По крайней мере, Васильев, будучи неординарной творческой личностью, талантливым художником, всегда чувствовал себя еще и изгоем в своей стране. Так он чувствует себя и сегодня, когда жизнь как будто изменилась. Впрочем, не изменились люди. И Васильеву, который стал руководителем своего театра, сегодня предъявляют другие претензии, на которые он столь же болезненно реагирует. И реагирует справедливо, пото-

**8**

¶MY что мало кто может оценить масштабы той колоссальной духовной рабо­ты которую он ведет в своем театре. Но к этому мы еще вернемся.

После краха в Театре им. К.С. Станиславского Анатолия Васильева при­ютил Юрий Любимов, предоставив в его распоряжение малую сцену Таган­ки где Васильев и выпустил следующий свой знаменитый спектакль, «Серсо» Виктора Славкина.

Любимов и сам был гонимым человеком. И, ведя беспрестанную борьбу с советской системой, прекрасно оценил ситуацию в Театре им. Станиславско­го. Протянуть руку Васильеву в тот момент было актом гражданского муже­ства. Не протянуть — трусостью. Любимов поступил как мужественный чело­век.

После vcnexa «Серсо» Васильева стали приглашать на постановки и другие театры. Во МХАТе он начал репетиции шекспировского «Короля Лира» с Андреем Поповым в главной роли. В «Ленкоме» шекспировских «Виндзорских проказниц». С Марией Бабановой готовил к выпуску спектакль «О, счастливые дни» по пьесе С. Беккета. Но все эти спектакли по разным причинам не выш­ли. От рака умирает Андрей Попов. Умирает Бабанова. В «Ленкоме» у Василь­ева, очевидно, не слишком гладко складываются отношения с актерами, при­выкшими к иному, не столь подробному и углубленному стилю репетиций.

В первой половине 8о-х годов Васильев стал работать педагогом в ГИТИСе на курсе Анатолия Эфроса. Так началась его педагогическая деятельность.

В 8о-е годы во МХАТе Васильев выпустил спектакль «Путь» по пьесе Алек­сандра Ремеза. Спектакль был посвящен брату Владимира Ульянова (Ленина) Александру, покушавшемуся на цареубийство, и теме террора, которая Васи­льеву тогда оказалась неожиданно близкой.

Наступил 86-й год, перестройка, которая во многом облегчила судьбы ху­дожников. В 1987 году Анатолий Васильев создает свой театр «Школа дра­матического искусства», в который вливается целый заочный актерско-режис-серский курс ГИТИСа, где Васильев стал уже не просто педагогом, а мастером. С этим курсом в новом театре Васильев выпускает спектакль «Шесть персо­нажей в поисках автора» Л. Пиранделло. И с двумя постановками — этой, по Пиранделло, и «Серсо» выезжает на гастроли в Европу. Там его настигает заслуженная и долгожданная слава. В Москву Васильев привозит огромное количество восторженных статей и рецензий на свои спектакли с характер­ными названиями типа «Ветер свободы веет из СССР» или «Горбачева мож­но уважать». Но европейцы, конечно, не понимают, что эта свобода возник­ла прежде в умах и душах советских интеллигентов, художников. Поэтому уважать можно было не одного только Горбачева.

Васильев начинает получать международные премии и награды. Одна из

самых престижных — «Новая театральная реальность», которую режиссеру

рисудили за спектакль «Шесть персонажей в поисках автора». Его приглаша-

т на постановки ведущие европейские театры. Чаще всего он ставит во

Ранции в «Комеди Франсез».

**9**

¶В Москве Васильев продолжает свою педагогическую деятельность и вы­пускает еще несколько режиссерско-актерских заочных курсов. Его театр те­перь работает в основном как лаборатория, где режиссер вместе с актерами занимается долгим, упорным и сложным методологическим поиском в той области, которую он называет игровым театром.

«Школа драматического искусства» размещается в подвальном помещении старинного дома на улице Воровского (Поварская). Широкая лестница гро­мадного парадного подъезда ведет в верхние квартиры, а вниз, в подвальные помещения, в театр, ведет узкая лестница. Туда надо спуститься, чтобы по­пасть в крохотное фойе, где расположен гардероб. Здесь перед спектаклями раздевается публика и отсюда же сразу попадает в зрительный зал, где стоят всего четыре ряда деревянных скамеек. Перед ними — сцена, но не на возвы­шении, как обычно, а прямо на полу, в непосредственной близости от зрите­ля. Потолок очень высокий, и если поднять голову вверх, то можно увидеть изысканную старинную роспись, которую удалось отреставрировать. Вообще все в этом театре сделано с удивительным вкусом. Стильный интерьер соче­тает приметы старой благородной эклектики и современной архитектурной конструкции.

Особенно интересно попасть в кабинет художественного руководителя. Обстановка его напрочь лишена какой бы то ни было внушительности. Это изящно обставленная маленькая комната — небольшой старинный столик с витыми ножками, множество приятных мелочей, представляющих почти произведения искусства, — иконы, картины и картинки, пепельницы, букеты засохших цветов, — и все это отличается высоким художественным вкусом и утонченностью. Это интимное изящество, которое выразило сполна худож­ническую индивидуальность Анатолия Васильева, он смог позволить себе только теперь, когда у него появился этот театр. Но прежде чем Васильеву отдали подвальные помещения в доме на улице Воровского, прошло немало времени: более десяти лет скитаний по чужим сценам, отсутствия стабильно­сти, ощущения собственного изгойства и ненужности, которое стало словно второй натурой художника и сопровождает его практически всю жизнь.

Помещения на Воровского не могли решить всех проблем «Школы драма­тического искусства». Театр разрастался, ему требовались дополнительные репетиционные помещения, большая сцена. Тогда и появилось новое здание на Сретенке, на месте бывшего кинотеатра «Уран», созданное по проекту бессменного соратника Васильева, художника и архитектора Игоря Попова и самого Васильева. Необычное здание со стеклянной крышей, сквозь кото­рую видно небо, две сцены и два зрительных зала — Манеж и Глобус (умень­шенный в размерах шекспировский театр) — несколько репетиционных классов, огромное фойе, одна из стен которого повторяет архитектурную декорацию Игоря Попова к спектаклю «Плач Иеремии», — все это напомина­ет храм. Так понимает Васильев назначение театра. Не как место развлечения

**10**

¶ищущей зрелищ публики, а именно как храм, служащий высоким целям истин­ного искусства.

**\* \* \***

За период деятельности «Школы драматического искусства» в свет выш­ли спектакли — «Шесть персонажей в поисках автора», «Плач Иеремии», «Дон Гуан или "Каменный гость" и другие стихи», «Моцарт и Сальери», «Из путе­шествия Онегина», «Илиада», «Каменный гость» или Дон Гуан мертв». И мно­жество открытых репетиций и уроков — по Платону и Пушкину, Достоевско­му и Оскару Уайльду, Дюма и Томасу Манну.

«Школа драматического искусства» функционирует не как репертуарный театр, а как творческая мастерская или лаборатория, разрабатывающая новые театральные идеи. Ее можно сравнить с научной лабораторией, занимающей­ся теоретической наукой, не ставящей перед собой утилитарных целей внедре­ния в производство, а сосредоточенной в области чистого поиска и экспери­мента. Теоретическая наука нужна для того, чтобы развивать научную мысль, продвигать вперед знания о мире и человеке. Здесь нет никаких меркантиль­ных обоснований и прагматических соображений, это наука ради науки, иссле­дование ради исследования. В художественной сфере такого рода лаборатории возникают не так часто. Лабораторной деятельности, созданию системы актер­ской игры была посвящена работа К.С. Станиславского в МХТ в первой поло­вине XX века. В 6о — 70-е годы подобная лаборатория возникла в Польше, во Вроцлаве, у режиссера Ежи Гротовского, ученика русской театральной школы, поставившего перед собой задачи исследования глубинных основ театра.

В лаборатории «Школы драматического искусства» полностью выразил себя стиль работы Анатолия Васильева. Он и прежде был известен тем, что репетировал долго, годами («Серсо» он ставил, кажется, три года), какие-то спектакли по причинам и объективного и субъективного характера и вовсе не доводил до премьеры. Дело было не только в его перфекционизме, страс­ти к совершенству, но и в самом методе, которому его научила последователь­ница Станиславского М.О. Кнебель. Васильев оказался не просто хорошим учеником, но, как это бывает, в чем-то превзошел самого учителя. Его любовь к театру *процесса,* к углубленной методике работы с актерами, к постижению авторского мира как огромного космоса идей, к созданию живой жизни на сцене, все предопределило особый, сложный характер репетиций. Так было и в период «Вассы Железновой», когда он занимался психологическим, атмос­ферным театром, и в более поздний период, когда он вплотную подошел к театру игровому.

Только в Европе, куда он время от времени выезжает на постановки, он на­прямую «идет к результату», как не раз признавался сам, там он не занимает-

**11**

¶ся перестройкой актерского сознания, а выступает скорее как просто поста­новщик.

В России Васильев так не работает. Хотя именно такой, быстрой, резуль­тативной, работы, очевидно, и хотели бы от него те, кто обвиняет его в от­сутствии обширного репертуара, аншлагов и ажиотажа. И кто не понимает, что и этот ажиотаж, и быстрая результативность чаще всего служат коммер­ческим целям бульварного театра, который так широко распространился у нас в последнее время.

Как-то в одном из своих публичных выступлений Васильев говорил о том, что сегодня быть некоммерческим художником — значит оказаться чуть ли не преступником, изгоем, обречь себя на гонение. Это действительно так.

Вступив в новую буржуазную эпоху, мы, как это обычно бывает с неофита­ми, новообращенными, проявили слишком большое усердие там, где следо­вало сохранять трезвость и здравый смысл. Преувеличили значение денег и коммерческой выгоды, забыв о том, что Россия и прежде была страной с высокой культурой, развивавшейся отнюдь не в угоду коммерческой выгоде, а чаще всего — вопреки ей.

В России жили Лев Толстой, который отказывался от своих литературных гонораров, и Станиславский, который влезал в огромные долги, создавая свое «Общество искусства и литературы», а позднее Художественный Общедоступ­ный театр, где тоже были долги, потому что там действовали не ради коммер­ции, а ради искусства.

И теперь, отстаивая чисто художественные цели и задачи, Васильев зани­мается важной исследовательской работой, постигая театр не как средство развлечения, а как древнейший культурный материк, вобравший в себя раз­личные традиции, как творческую мастерскую, производящую уникальную продукцию, и как науку, никогда не останавливающуюся в своем развитии, а идущую вперед и открывающую миру новые истины и смыслы.

Поэтому сегодня «Школа драматического искусства» представляет собой необычный театральный организм, обладающий уникальным практическим и теоретическим опытом, развивающий лучшие традиции русской сцены, идущие от Станиславского и открывающие новые пути развития театра.

**\* \* \***

Пока я писала эту книгу, шло время. И в жизни театра «Школа драматичес­кого искусства» произошли весьма неприятные события. Московские руково­дители культуры вынесли решение об изъятии у театра помещений на Повар­ской улице. Тяжба московских властей с театром Анатолия Васильева ведется уже несколько лет. Московские власти не очень довольны тем обстоятель­ством, что «Школа драматического искусства» не работает как репертуарный

**12**

¶театр, то есть не играет спектакли из вечера в вечер. И в какой-то момент даже прошел слух о том, что у театра Васильева отберут новое здание на Сре­тенке. Якобы Юрий Лужков проезжал вечером мимо театра и обратил вни­мание на то, что в здании не горит свет. Здание на Сретенке предлагали Пет­ру Фоменко, у которого не было театральных помещений, соответствующих достаточно высокому художественному уровню его труппы. Но Фоменко от здания, построенного по авторскому проекту Васильева и Попова специаль­но для «Школы драматического искусства», отказался. Через некоторое время эта неприятная история забылась. И вот спустя несколько лет новые претен­зии. Решение об изъятии помещений на Поварской теперь уже окончательное и обжалованию не подлежит.

Но и это еще не все. На Васильева опять посыпались нарекания, финан­совые проверки, кадровые «подкрепления» сверху, создающие новые опасно­сти и ставящие под угрозу уже само существование его театра и даже его соб­ственное пребывание в России.

Как можно относиться ко всему этому? Как к факту сознательной травли недипломатичного, не слишком удобного художника, не умеющего и не жела­ющего подчиниться правилам отношений с властью? Как к попытке поста­вить его «в строй», заставить жить как все? Как к недоразумению? К ошибке?

Как бы там ни было, а этот факт еще раз подтверждает, что власть в нашей стране не хочет расставаться со своей, еще советской, привычкой руководить культурой и искусством, только теперь она опирается не на идеологические, а на экономические, финансовые рычаги. Власть не понимает, что ее задача — служить искусству и не рассматривать его как личную праздную прихоть само­го художника. Ведь художник — тоже служит чему-то более высокому и бес­корыстному, чем его собственная слава. Власти (и не только власти) в нашей стране не достает именно бескорыстия, способности *служения,* заботы о ду­ховном богатстве страны, всего того, что могло бы превратить нас в более счастливую и благополучную цивилизацию. Но с узкой, меркантильной, прагматичной, ориентированной только на собственную выгоду, современ­ной российской ментальностью пока что ничего не поделаешь. Васильев и оказался ее жертвой.

**\* \* \***

Моя совместная работа с Анатолием Васильевым началась в период его деятельности в Театре им. К.С. Станиславского. Я выступала не только как критик, который пишет рецензии на его спектакли. Критический взгляд со стороны на работу режиссера может быть интересным, но не полным. Я ра­ботала с Васильевым и как соавтор в написании некоторых статей и материа­лов. Мне режиссер раскрывал секреты своей творческой лаборатории, разбо-

**13**

¶pa пьес, репетиций, уроков со студентами, теоретических и методологических разработок, к которым он с самого начала своей деятельности проявлял склонность. В отличие от многих других режиссеров, которые не ставят пе­ред собой задачу или просто не умеют подвергать свою профессиональную деятельность рефлексии, осмыслению и заниматься теорией.

Одна из характерных особенностей режиссера Анатолия Васильева в том и заключается, что он в процессе своей жизни и деятельности выступал не только как самобытный и талантливый театральный практик, но и как глубо­кий и оригинальный теоретик сценического искусства.

Я считаю, что у нас не очень правильно готовят театроведов. Их учат толь­ко тому, чтобы анализировать работы режиссеров и актеров уже по результа­там готовых спектаклей. А надо было бы готовить их совместно с режиссера­ми, чтобы театроведы могли освоить методологию подготовки спектакля. Наши театроведы и критики, не прошедшие необходимой школы, чаще все­го ограничиваются только вкусовыми суждениями, не понимая внутренних, профессиональных проблем режиссуры.

Васильев научил меня многому, рассказывая о тех сторонах работы, кото­рые обычно критику узнать не удается. Поэтому наши совместные занятия и разговоры для меня были во многом еще и профессиональной школой.

Мы с Анатолием Васильевым сделали вместе несколько материалов. Боль­шое интервью «Разомкнутое пространство действительности», которое вклю­чило очень интересные теоретические рассуждения режиссера о природе театра и кинематографа. Это интервью было опубликовано в журнале «Искус­ство кино» (1981. № 4)- Статью об Игоре Попове, которая называлась «Но­вая реальность пространства». Она была предназначена для известного в свое время сборника «Советские художники театра и кино», посвященного пробле­мам сценографии (статья помещена в 5-м выпуске сборника за 1983 год). Ста­тью «Король Лир» об Андрее Попове и всей истории, связанной с крахом в Театре им. К.С. Станиславского. Моя роль в написании этого материала сво­дилась к литературной записи и обработке текста.

Я включаю эти три материала, написанные совместно с Васильевым, в свою книгу. Я включаю также неопубликованное интервью «Продолжение», которое мы сделали с Васильевым после выхода «Серсо». А также главу о еще одной неопубликованной работе «Этюды о Зилове», которая хранится в моем домашнем архиве. Я считаю, что эти материалы представляют ценность: они фиксируют развитие метода, размышления художника, взгляды которого на театр формировались не один день, а в течение всей жизни. Потому что моей задачей в этой книге является не только описание результатов деятельности Васильева (его спектаклей), увиденных глазами критика — стороннего наблю­дателя, но и проникновение внутрь его творческой лаборатории. Теоретичес­кая, скрытая от глаз посторонних работа Васильева сегодня может представ­лять для практиков и исследователей театра очень большой интерес.

14

¶Поиски, которые вел Васильев на протяжении не одного десятилетия, сегодня привели его к созданию целостной теории игрового театра. Должно быть, какие-то положения этой теории еще нуждаются в уточнении и провер­ке. Но абрис этого театра, его целостная философия и методика в главных чертах уже определены.

Разговор о творчестве Анатолия Васильева я начну со спектакля в Театре им. К.С. Станиславского «Первый вариант "Вассы Железновой"» М. Горько­го. В этой постановке Васильев выступил как преданный ученик школы пси­хологического реализма. Но вместе с тем заявил и о новой художественной манере, которая резко выделила его работу на фоне постановок старшего поколения режиссуры. Васильев входил в профессию как представитель сле­дующего этапа развития театра, начавшегося в 70-е годы.

# {Глава 1} ИСТОРИЯ ГРЕХА И ГРЕШНИКОВ ОПЫТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА «Первый вариант "Вассы Железновой"» М. Горького. Драматический театр им. К.С. Станиславского, 1978 год

В искусстве происходит постоянное чередование двух типов творческо­го мышления. Первый тип, классический, или *«объективный»,* связан с господ­ством некоего внешнего, общего для всех художников основания, которое лежит в объективной реальности жизни или материала. Второй тип, роман­тический, или *«субъективный»,* связан с разрушением этой модели и утверж­дением примата сознания художника над объективной реальностью и матери­алом.

Об этой интересной закономерности писали некоторые исследователи (в частности, В. Жирмунский, Г. Поспелов), проявляющие интерес к проблемам морфологии, формы. Эта закономерность вскрывает очень важные и любо­пытные вещи.

Художниками-*объективистами* в нашей недавней театральной истории были режиссеры-««шестидесятники»» (Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, Олег Ефремов), которые в своем творчестве следовали за жизнью, или, как чуть позже выразится Васильев, за «разомкнутой действительностью», ставя ее выше своего собственного художнического «я». Неореализм «шестидесят­ников», который имел место не только в театре, но и в кинематографе (и не только советском, но и европейском), и был проявлением «объективистско­го» искусства, поставившего во главу угла законы истории, времени, жизни. Режиссеры этой эпохи были озабочены социальными проблемами, граждан­ственной, нравственной проблематикой, приверженностью к темам дня.

Но в конце бо-х — начале 7<>х стали проявляться тенденции иного свой­ства. Они возвестили о пришествии новой, *«субъективистской»* эры. В кинема­тографе это обнаружило себя в появлении так называемой «авторской» ре­жиссуры.

Аналогия «авторской» режиссуры кинематографа возникла и в театре. Здесь она не получила никакого названия, но суть ее заключалась в том же самом стремлении художника представить изображаемую реальность сквозь

**16**

призму своего собственного субъективного видения. Наиболее ярко и отчет­ливо это и проявилось в режиссуре Анатолия Васильева.

Субъективистский тип отличает не только способность видеть мир сквозь призму собственного «я», но и саморефлексия. Художественные результаты у него не менее значительные, чем у старших коллег, объективистов. Субъек­тивисты даже могут превзойти предыдущее поколение в своей художествен­ной изощренности. Но они одновременно несут в себе черты некоей раско-лотости сознания. Утери цельности. В своих произведениях они окрашивают мир красками и тонами своей уединенной трагической личности, своего мя­тущегося «я». В своем творчестве часто бывают автобиографичны. Потому что впечатления, иллюзии и стремления собственной души считают вещью первостепенной.

Позднее Васильев скажет, что, будучи режиссером, работает как писатель, который сначала проживает какой-то отрезок жизни, а потом воплощает его в своем творчестве. Эта связь с прожитой жизнью, накопленным духовным опытом, претворенным в спектаклях, всегда была отличительной чертой ре­жиссуры Васильева. Это качество и делало его субъективным художником в отличие от Эфроса, Ефремова, Любимова, которые шли в искусстве не столько от личностных переживаний, сколько от объективных моментов времени, социальной реальности. Они отражали в искусстве прежде всего то, что лежало вне их личностного, субъективного мира. Это и придавало их спектаклям актуальность, злободневность, прямую непосредственную сопря­женность с общественными, политическими и социальными настроениями.

А особенность «Вассы Железновой», первой крупной самостоятельной работы Васильева, выпущенной в 1978 году, заключалась в том, что спектакль не устанавливал прямых связей с современностью, не содержал социальных аллюзий. И в этом смысле был очень непохож на все остальные постановки, принятые в это время. Режиссер занимал независимую и словно бы даже рав­нодушную позицию к общественным проблемам дня. Этот спектакль для Ва­сильева стал актом прежде всего личностного высказывания.

Мхатовский орнамент на стене дома Железновых был данью воспоминаний режиссера о годах его стажировки в ефремовском театре. Проблемы сложной диалектики «дела» и «греха» («не согрешишь, не проживешь», как с горечью говорил здесь один из героев) тоже волновали Анатолия Васильева очень лич­но, потому что были связаны с новым для него, ответственным и непростым этапом в Театре им. Станиславского, где он стал одним из руководителей.

**\* \* \***

Дом Железновых живет атмосферой скандалов, каждую минуту готовых перейти в открытую и острую вражду. Она возникает внезапно, словно бы из

**17**

¶ничего, и столь же внезапно стихает, уступая место тревожной и гулкой ти­шине, чреватой новыми криками, истериками, перепалками. Так все и движет­ся, будто по заведенному механизму, поражая переходами от всеобщих злоб­ных агоний к опустошающим разрядкам.

Дети только и ждут смерти отца. Вот получат наследство и уедут в го­род, — там начнут новую жизнь и новое дело, старая жизнь и старое се­мейное дело никого больше не интересует. Поэтому в доме царит ощущение временности. Прошлое перечеркнуто. В настоящем — распущенность и попу­стительство. Поэтому накаляются страсти и находят выход самые постыдные помыслы. Поэтому стирается грань между допустимым и недопустимым, меж­ду приличием и неприличием. Так вся жизнь и все будни превращаются в юродствующее, воинствующее неприличие.

Гостиная, в которой герои собираются по утрам, превращается в подобие площади. Каждый тащит сюда ворох неурядиц, страданий, неудовольствий. Здесь и обнародуют это. На площади, что бы ни происходило, ничто не удив­ляет. Вся подноготная частной семейной жизни становится зрелищем.

Наталья (Людмила Полякова) шныряет из комнаты в комнату, подсматри­вает и подслушивает, всегда появляется, когда назревает очередной взрыв. Делает вид, что пришла для того, чтобы всех усмирить и привести к согласию, а на самом деле стравляет людей, подзуживает, наущивает на драки, сохраняя при этом абсолютно наивное, «святое» выражение лица. Семен (Борис Рома­нов), ее муж, рядом с ней выглядит куда легкомысленнее. Порхает, корчит рожи, забавляется. Наивный, восторженный, он всегда готов устроить пош­ленькое представление. Порезвиться, смакуя что-нибудь неприличное.

Павел (Василий Бочкарев) не знает, куда себя деть. Носится по дому как уго­релый, всегда по одним и тем же «маршрутам». То к Прохору на голубятню. То к Вассе со своими страданиями, болью, стонами. Вылетит с белой повязкой на голове — уже довел себя до страшных мигреней, — беснуется, всех распугива­ет. Вдруг назло матери устроит истерику. В таком бывает состоянии, когда, обессиленный от ее равнодушия и брани, перестает владеть собой, ничего не видит и не помнит. После становится гадко, вновь убегает к себе, чтобы через некоторое время появиться и продолжить свое публичное томление.

Прохору (Георгий Бурков) на всех наплевать, вот и куражится. Тоже ждет смерти брата Захара, заберет свои денежки и — «прощайте, единокровные жулики». Выйдет поутру в одних носках, в белой ночной рубашке, на которую наброшена шуба. Ухмыляется: может, я кому-то не нравлюсь? Он любит эпа­таж. И всегда весел. Что бы ни происходило. Получает наслаждение, когда удается досадить Вассе ли, Павлу, кому-то еще.

Тут господствует или круговая порука вражды, так, что не отойдешь, не спрячешься, — сочтут трусом, или круговая порука порочных обязательств, как у Людмилы с Прохором. Людмила (Марина Хазова) слишком неискушен­на и неопытна в жизни, чтобы позволять себе поступать так, как она поступа-

**18**

ет. Она хочет быть фрондеркой, поэтому и протестует столь своеобразно, — подыгрывая пошленьким страстям домочадцев. Но у актрисы Марины Хазо-вой все это словно «неправда» — и балагурство, и издевки, и самоуничижение. Она «чужая» в этом доме не потому, что лучше других, просто не вжилась еще в обстоятельства сложной, изматывающей и требующей отдачи семейной борьбы.

Довершает балаганчик Дуня (Татьяна Ухарова). Забавное и гадкое суще­ство. В немыслимой шляпке, с хризантемой в руке — вид самый романтичес­кий, как раз из тех книжек, что читает она по утрам в кабинете Вассы. Ста­рая дева, шпионка, ходит крадучись, боясь, что поймают и изобьют. Ее, действительно, ловят, потом измываются. Это любимое занятие детей Желез-новых.

Только однажды, когда приедет Анна, в доме на мгновение установится иллюзия общности. Ничего, что Павел как ошпаренный отскочит от двери, через которую подслушивал. Как только увидит Анну, поймет, какая она ста­ла красивая, какая близкая и вместе с тем — далекая, «не своя». От всего это­го на них обоих неожиданно нахлынут воспоминания. Как некогда в детстве, Павел подставит Анне подножку, и они упадут на пол, рассмеются, продолжая смотреть друг на друга и разговаривать, будто желая насытиться и этой встре­чей, и этой близостью, и тем общим, что у них было и есть. Потом прибежит Семен и тоже обрадуется и поразится Анне. Позовет Наталью. Та опять стояла под дверью и с жадностью ловила каждое слово, но сейчас никто этого не за­метит. Своей кокетливой, шаркающей походочкой подойдет дядя Прохор. Сбежится весь дом. Все почему-то сядут за стол, за общий, семейный стол, и станут смотреть друг на друга, будто спрашивая: «Ну, как она тебе, нравится?»

Но неожиданно все это обернется пародией. Пародией на ту семейную общность, которая пригрезилась героям, быть может, только на одно мгно­вение. Потому что Наталья все-таки недовольна приездом Анны. Потому что все смотрят друг на друга еще и настороженно, выжидая чего-то. Потому что выйдет Васса и позовет Анну к отцу, напомнив тем самым, по какому поводу она приехала. Потому что Павел начнет свои перепалки с дядей. Оба прямо через стол начнут швыряться стульями. Потом Павел побежит на голубятню. Разразится скандал. Все наполнится криками, зазвучит музыка — зловеще на­гнетаемая мелодия, голуби, прежде мирно ворковавшие, растревожатся и забьются в своей клетке. А ироническим знаком этой идиллии станет отцов­ский портрет. Сперва он висел на стене, потом его сняли оттуда, просто так, походя, словно кому-то мешал. Затем водворили у ножки стола, и ясно было, что ему здесь не место. Так и сидели рядом с этим портретом в ногах, не за­мечая комизма ситуации.

Речь в спектакле, как и в пьесе Горького, о разрушении семьи, уклада. Ук­лад здесь — понятие широкое: тут и совместные чаепития за большим столом, и привычка заниматься «делом». В буржуазной российской семье «дело» — не

**19**

только экономическая основа жизни, но и нравственная. Им определяется вся система ценностей, им формируется людская психология. Сообразно ей жен­щина прощает зверя, «распутника», за одно то, что работник хороший. Здесь человек рассматривается именно как работник — деятельный, производитель­ный член сообщества. Не накопительство само по себе играет тут первосте­пенную роль, но естественный и постепенный процесс продолжения и пре­умножения «дела».

Семья разрушается потому, что дети не хотят жить так, как жили отец с матерью, стремятся в город. Там веселее и проще. Павел уже научен, что тор­говать торфом и изразцами по нынешним временам невыгодно, гораздо лег­че обогатиться на спекуляции иконами.

Смерть отца, предпосылка к развитию сюжета, в спектакле становится метафорой переживаемого семьей состояния. «Владения» смерти занимают почти половину от общего пространства (художник Игорь Попов). Смерть свершается за серо-зеленой стеной, тянущейся овалом по всей левой сторо­не сцены. Рядом с ней, в гостиной, своеобразный «пир во время чумы», не тот, на котором правят жизнь, здоровье и сила, но тот, что обнажает все челове­ческое гнилье, безалаберность и беспечность. Отсюда этот галопообразный, взвинченный темп существования. Отсюда поэтика низменных шутовских страстей. Пестрота нарядов, шелуха словечек, веселенькое времяпрепровож­дение — площадной кавардак, корчащийся под звуки джазовых мелодий (это «городская» культура, ворвавшаяся в дом и придавшая ему облик балагана).

По контрасту со всем этим — другое. Упорядоченный, размеренный ритм. Скрытый драматизм переживаний Вассы. Все действие словно вплетено в ткань каждодневных ритуалов, «вставлено» в раму густого плотного быта. Но эта ткань постоянно разрывается, упорядоченный ритм расстраивается. Такие разрывы, такой контраст и выявляют необходимый режиссеру смысл. На протяжении действия противоречия разрастаются, достигая размеров катастрофы.

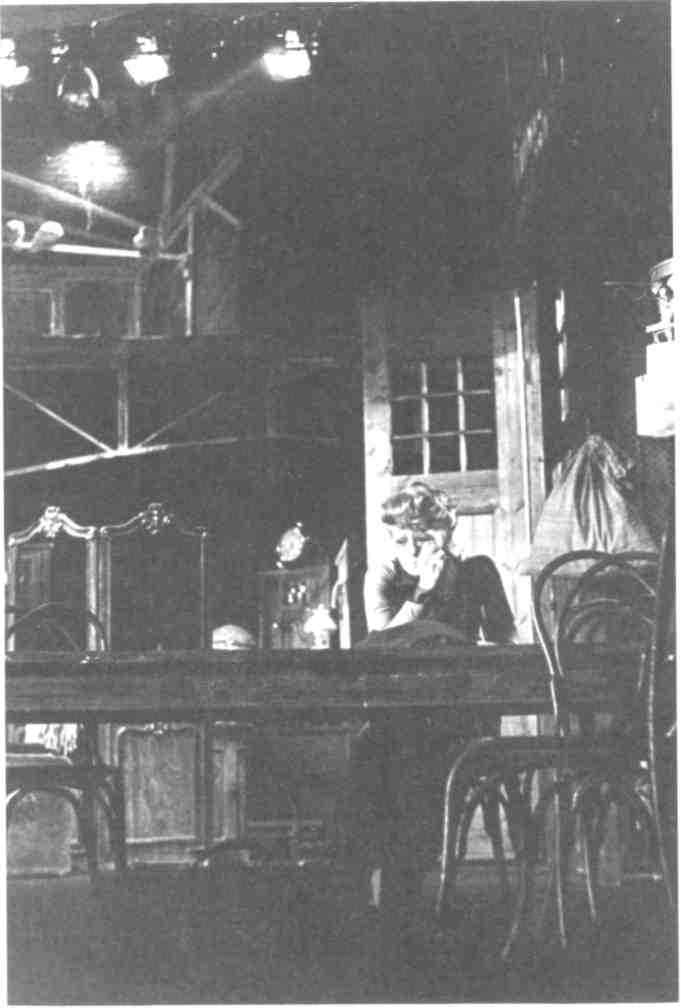
**\* \* \***

Назначив Елизавету Никищихину на роль Вассы Железновой, Анатолий Васильев избавил себя от необходимости «возглавить» спектакль протагони-сткой, она ему была не нужна.

Елизавета Никищихина играет женщину, в характере которой нет ничего, что могло бы толкнуть ее на действительные преступления. И тем не менее Васса их совершает. В ней есть выстраданное, выношенное, жизнью вырабо­танное убеждение: «дело» — основа всего. Но «дело», которому Васса посвя­тила свою жизнь, теперь рушится.

**20**

Сцена из спектакля «Первый вариант "Вассы Железновой": Анна — А. Балтер *Фото В. Абрамова. Архив автора*



**21**

Внешне она по-прежнему выходит в гостиную в свои четверть восьмого. Умывается. Пьет чай. Принимает управляющего. Тот всегда является споза­ранку, принося с собой в этот еще полусонный дом запах просмоленного бре­зентового плаща и улицы. Привычный, не вчера заведенный порядок. Обы­денный ритм, в котором есть аромат естественной гармонической жизни. Только теперь приходится обсуждать не слишком приятные проблемы. Она сидит с виду как обычно, отхлебывая чай, а разговор — о самом больном, о том, что тревожит в последнее время больше остального. Она умеет внешне все делать спокойно, неторопливо. Еще и Михаила наставляет: «Не каркай, я не каркаю вот. Дело разрушается? Это еще посмотрим».

Сама маленькая, тщедушная. Ее и не видно, когда все вокруг галдят и враж­дуют. Но держится строго. Иногда становится горько и до слез жалко себя. А сколько нужно сил, чтобы вынести эту историю с Липой, которую сама же и заварила? Все всполошатся, выбегут на крик «Липа дядю отравила!». Анна забьется в угол, дрожит. Наталья тут как тут, вылетела, смотрит. Сама Липа обезумела. А Васса над всеми хлопочет, всех успокаивает, делает вид, что все — ничего, все — случайность. Бегает по дому, и кричит, и представляется.

...Иногда выглядит комичной. Выйдет этак поутру в своем огромном сером халате, на который еще вдобавок намотаны толстые шерстяные платки, в капоте, в очках, теплых домашних тапочках. Голос сердитый, ворчливый. Прямо с порога начнет распоряжаться. О выражении добродушия на лице в такие минуты, должно быть, и сама не подозревает. А то, кажется, вот-вот рассмеется, расхохочется. Быстрая, юркая, с какой-то забавной жестикуляци­ей, будто кривляется. Она и сейчас еще не старая женщина, только вот нет привычки помнить об этом. Размотает свои платки, снимет халат, рассыплет по плечам длинные гладкие волосы, и в облике, действительно, появится что-то очень молодое. Потом наденет на себя другое, строгое, рабочее платье и превратится — в хозяйку. Ее переодевания как ритуалы.

Страшной Васса станет только однажды. Когда в предфинальной сцене будет медленно ходить из комнаты в комнату, расчетливо и напряженно ждать чего-то, словно готовя себя к последнему решающему поступку. Мол­чать и не обращать внимания на веселящуюся компанию, уже празднующую свое освобождение, уже торжествующую и потому распустившуюся до пре­дела. И так, не говоря почти ни единого слова, а только своим упорным, равнодушным и сознательным невмешательством, будет дирижировать раз­горающейся все сильнее и сильнее, не помнящей себя вакханалией, которая закончится убийством Прохора. И когда, наконец, после шума, стонов и визга, после веселеньких лихих мелодий, под которые отплясывали зарвав­шиеся обнаглевшие наследники, после бешеной какофонии звуков устано­вится мертвая протрезвляющая тишина, Васса будет стоять чуть поодаль от того места, где все это случилось, и улыбаться. Лицо станет безумным и просветленным. Свершилось.

**22**

Потом соберет в себе еще немного сил. Опять превратится в ворчливую несговорчивую «мамашу». Зло бросит им всем свою решающую фразу, кото­рую долго вынашивала, долго готовилась произнести, слишком долго.

Васса, быть может, одна и не справилась бы со всем этим, но вот взяла Михаила (Юрий Гребенщиков) к себе в поверенные. Он человек, близкий ей по убеждениям, той же породы. Из тех людей, которые больше молчат и пря­чут свои взгляды, редко высказывают что-нибудь вслух. Словно взвалил на свои плечи тяжелую ношу и смиренно влачит ее, не спрашивая ни поддерж­ки, ни помощи. Он-то сам знает ради чего, а вот другие могут не понять. А детей Вассы он как будто презирает, но тоже особенно не говорит об этом. Только о Прохоре скажет спокойно, себе под нос, дескать, совестливым быть легко. Тут целая философия. Совестливым легко. Легко рассуждать, попробуй совершить поступок. Михаил самое тяжелое берет на себя — Липу, в частно­сти. Загнал в угол — пойди, отрави Прохора. Действует и силой, и угрозами, и лаской. Избил, а самому жалко стало, прижал к груди и сказал: «не согре­шишь — не проживешь», это он о себе сказал, и о ней тоже. Вот его драмати­ческая истина.

Вся его жизнь — в этом доме, в этой семье. Сюда словно всего себя и зало­жил, и дочь отдал за Павла. И силы и годы. Боится, что Васса его обманет. Но та сама нуждается в его поддержке, в нем самом. Упадет к нему на грудь, за­мрет, ей бы расплакаться так по-бабьи, пожаловаться. Но Михаил недоверчив, пуглив. Сильный здоровый человек, а от Вассы зависит. Всю жизнь отдать кому-то — окупится, не окупится? Все шатко, все на волоске...

**\* \* \***

На одно мгновение, которые случаются здесь столь редко, дом предстал увиденным словно издалека, будто бы человек на чужой земле вспоминает о родных местах.

...Анна ходила по дому и молчаливо оглядывалась. Васса сидела в своем кабинете и работала. Потом мать и дочь увидели друг друга. Но не бросились в объятия, а просто сказали несколько малозначащих слов. Но это их близость подтвердило сильнее, чем что бы то ни было другое. «Офицерша», — ласко­во-любовно пропела мамаша. И сели. Анна, даже не раздеваясь. А вся припод­нятость, вся возвышенность первой встречи с домом сейчас забыты. От них отмахнулись, как отмахиваются от приятного, но мешающего главному вос­поминания.

Анна (Алла Балтер) помнит эту жизнь, от которой бежала сломя голову, в которую все-таки вернулась, еще не понимая, что сулит ей такое возвращение. Но вернулась — решительно. Пришла помудревшая, уставшая, готовая любой ценой возвратить себе то, чего ей здесь недодали, чем обделили. Ведь это ее

**23**

дом; и она здесь, несмотря ни на что, и, может быть, больше, чем другие, — представительница фамилии. Несмотря на свой изысканный наряд, который вызывает всеобщее изумление. Несмотря на свои манеры, которые восхища­ют и шокируют одновременно. Несмотря на то, что она тут — городская сре­ди деревенских, и это чувствуют все, и она в первую очередь. Еще в самом начале, когда они с Вассой сидели вдвоем в опустевшей гостиной и Вассу так поразила и привлекла смелость и дерзость облика дочери, когда Анна на­стойчиво и резко оборвала расспросы о своей, в общем-то, не слишком удав­шейся жизни («об этом не будем»), когда сказала о детях голосом ровным и твердым, о том, что все они здоровы и в порядке, — уже тогда в ней почув­ствовались внутренняя жесткость и предрасположенность к азарту. Тогда она и заключила с матерью сделку. Цинично и достаточно недвусмысленно дого­ворилась о том, что поможет при условии денежного вознаграждения. Соб­ственно, она ведь собиралась взять не чьи-нибудь — свои деньги, те, что при­читались ей по наследству.

Тогда они с Вассой были, — нет, не враги, но в лучшем случае компаньон­ки. Деловые женщины, могущие понимать друг друга с полуслова.

Потом Анна скажет матери, что считала себя умнее ее. Действительно считала. Думала, что все будет просто. Самонадеянная, кажется не привыкшая в себе сомневаться, Анна и тут во всем положилась на свою проницатель­ность. Смотрела на всех мягким, но чуть пренебрежительным, изучающим взглядом. Выслушивала чужие исповеди и поражалась. Поражалась Людмиле. Молодой, красивой и так просто поставившей на себе крест, — она бы, Анна, так не смогла. Смеялась с Семеном. Какой глупый. Каждого расспрашивала с осторожностью и снова поражалась.

После ревела. Куда девались ее умение держаться, ее решительность? Си­дела за столом и тихонько всхлипывала.

Поняла, наконец, что в этом доме нельзя так просто взять то, что тебе нужно, и остаться в стороне. Надо занять позицию, включиться в борьбу.

Но для Вассы забота о семейном деле естественна и органична. Ничем другим она в жизни не занималась, ни о чем другом не думала, кроме как об этом. Васса не слишком способна к рефлексии, ведь Никищихина именно и играет такую — нерассуждающую, справедливую той справедливостью, кото­рая держится обыденной каждодневной необходимостью. Совсем иное — Анна. «Вы всегда так — прямо очень», — говорит она матери с раздражением. Прямота пугает Анну, пугает и отталкивает. Они вообще разные. Анна из тех, кто и сомневается, и сопоставляет, и мучается там, где такие, как Васса, дела­ют все сразу и без рассуждений.

Тем глубже станет ее приятие матери, тем весомее покажется та идея, ко­торой Васса руководствуется. Собственно, у Вассы это даже не идея, а утроб­ный материнский инстинкт, природой выработанные убеждения.

**24**

¶Бывали мгновения, когда Анне хотелось уйти, бросить все или отрешить­ся от происходящего и ждать закономерной и уже очевидной ей развязки. Но не ушла, осталась. Ради вот этого дома. Ради этой фабрики. И ради вот этой Вассы. «Какая вы удивительная!..» Это восхищение — итог ее раздумий, ана­лизов. В этом возгласе и преклонение, и зависть, и сознание собственного поражения. Анна не могла прежде и подумать, что можно вот так просто, если рушится дом, падет дело, пойти на преступление. Как уверенно Васса рассуж­дает о Богородице, говорит о ней так, словно это ее знакомая попадья. Гово­рит, что ей, «Матушке своей», все скажет, покается в грехе, а вот перед людь­ми не покается. Спокойное сознание своей правоты покоряет Анну.

Васса — мать, и она, Анна, тоже мать.

Липа (Наталья Каширина) бродила по дому, ставила самовар, накрывала к завтраку и смотрела на всех исподлобья, устало усмехаясь. Эта ее усмешка уголком рта, и то, как она на окрик останавливалась перед кем-то, лениво перенося тяжесть тела на одну ногу, — в позе вроде б независимой, — и так в упор глядела на Вассу ли, на Михаила выжидающе и вопросительно, и уже заранее зная, что им от нее надо. И то, как огрызалась, покачивая головой и снова усмехаясь, чтоб отстали от нее, потому что надоели, потому то она от них слишком зависит, потому что знает об их сговорах больше других. И как потом не хотела травить Прохора, как сопротивлялась, но сил уже не было. Михаил просто повалил ее на пол и заставил, вынудил. И как поверила ему, что будет свободна, за одно это, наверное, только и пошла. И как побежала после совершенного — простоволосая, в одной рубашке, с узелком в руках. Все сняла с себя, все им оставила, только б отпустили. Каялась, просила проще­ния, жаловалась Вассе, как матери, и не знала, дурочка, что это Васса все и подстроила. Липу опять схватили, стали бить и звать полицию — обманули-таки. И как потом ее не стало, покончила с собой. Но в этом доме такие дра­мы стараются не замечать, они совершаются потому, что того требует нечто, впрямую к таким людям не относящееся. О таких, как Липа, не думают, когда все отдают в угоду большому «делу».

Все время об одном и том же, но в разных ракурсах и разворотах. В фоку­се режиссерского внимания — общая атмосфера дома Железновых, взаимоот­ношения в котором складываются из острых противоречий. Они нарастают с неимоверной быстротой, достигают своего апогея к финалу и обрушиваются окончательной и безжизненной трагической тишиной.

**25**

¶



Сцена из спектакля «Первый вариант "Вассы Железновой"»:  
Васса — Е. Никищихина, Липа — Н. Каширина, Михаил — Ю. Гребенщиков

*Фото В. Абрамова. Архив театра*

**26**

¶В третьем акте резко меняются жанр, накал чувств, атмосфера. Дом превра­тился в пепелище. Вассе кажется, что блуждают призраки. Последние вспыш­ки вражды. Взрыв. Пляски смерти. Драмы. В финале случается много смертей, физических и моральных. Смерть Липы. Смерть Прохора. Хотел уехать к сыну в Москву, нашел его неожиданно и снова шутил — «плод любви несчастной». Но говорил о нем тепло. Для Прохора, быть может, это был последний в жизни шанс как-то оправдать собственное существование. Ведь до сих пор любил разве только своих голубей. Незадолго до драки, которую раздуют всеобщими усили­ями, как будто впервые услышал человеческие слова. Их говорила Людмила. Говорила о том, что все несчастны, что слепы в жизни и любить ничего не умеют. Для него эти слова так и стали отходной молитвой.

Третья жертва — Павел. Когда, наконец, умер отец, Павел куражился и храбрился. Словно все ему нипочем, все дозволено. Ввалился на чисто выме­тенный пол в грязных сапогах и еще ногу поставил на стул, чтоб все видели. Он — гуляет. А его опять натравили на дядю. Прозрение явилось слишком поздно. Василий Бочкарев сыграл финал на неожиданной открытой трагичес­кой ноте. Павел метался и не понимал еще до конца, что произошло, еще готов был каяться, просить прощения, еще надеялся все поправить, еще уг­рожал, бросался к Людмиле. Потом отшатывался от нее. Его целовали как мертвого, с ним прощались. И он осознавал, наконец, что у него не будет больше ни этой Людмилы, ни матери, не будет надежд на перемены. Вдумав­шись во все это, неожиданно успокаивался. Так успокаиваются, когда пони­мают, что впереди нечего ждать. Смотрел на всех в последний раз, словно уже из другой жизни, усмехался их жестокости и исчезал из этого дома навсегда.

Последняя жертва — сама Васса. Она превратилась в немощную старуху. Уже не держалась на ногах, падала и поднималась вновь. Еще отдавала свои страшные распоряжения по хозяйству. Еще надела на себя пальто и собралась идти куда-то по своим каждодневным хлопотам. Но так и свалилась на поро­ге. Запричитала монотонно и бессильно о том, что не знавать ей покоя...

Проблема, всесторонне и многопланово исследуемая Васильевым на про­тяжении действия, к финалу вылилась в горестные парадоксы и обрела нераз­решимость трагической альтернативы: необходимости последовательно и упорно делать «дело» и неизбежности при этом «греха». Принцип «дела» ис­ключает всякую возможность анализа его обстоятельств разумом и совестью. Вопрос о высшей правоте матери, родоначальницы, и о фатальной ее обре­ченности на распад души, если материнский инстинкт созидания, жажды здо­ровой поросли топчет материнскую жалость пусть к нездоровому душевно, но все равно страданию.

Вассе еще долго будут мерещиться привидения. Еще долго в этом мертвом доме все будет напоминать о случившемся. Еще долго станут блуждать призра­ки вроде новой горничной, которую взяли вместо Липы. Взяли новую служан­ку и отдали ей старую одежду, платье и холщовый фартук, что носила прежняя. Отдали, чтоб не пропадало добро, — из хозяйской экономии и рачительности.

**27**

**\* \* \***

Время и обстоятельства несправедливо обошлись с этой пьесой. Первую редакцию «Вассы» igio года ставили только до революции, в Театре Корша. В советское время о первом варианте совершенно забыли. Театры играли горьковскую версию 1936 года, в которой появлялась революционерка Ра-шель, а Васса становилась крупной капиталисткой-собственницей. Но Анато­лий Васильев, взявшись за первую редакцию, открывал другого Горького, еще не ставшего основоположником социалистического реализма, еще не исказив­шего свой громадный дар драматического писателя, отражающего сложные духовные процессы буржуазной России, вульгарным социологизмом. Правда, для Васильева выбор первого варианта «Вассы» был продиктован не идеоло­гической конъюнктурой, желанием выглядеть «левым» (по тогдашним гра­дациям «левой» называли интеллигенцию, подверженную антисоветским настроениям, в тех или иных формах противостоящую брежневскому офици­озу), а стремлением воспринимать искусство вне всяких, левых или правых, конформистских или нонконформистских соображений. Васильев не играл в политические игры, с самого начала своей творческой деятельности зани­мая позицию просто художника, что в советские времена было редкостью. Быть просто художниками получалось лишь у немногих подлинных талантов, равных таланту Андрея Тарковского или Иосифа Бродского. Это, однако, никого не спасало от цензурных гонений и идеологических запретов. Не из­бежит их и Анатолий Васильев.

**\* \* \***

Спектакль «Первый вариант "Вассы Железновой"», как тогда писали и го­ворили, выглядел мрачным. Но то, что в нем производило впечатление мрач­ности, шло от глубоких, неразрешимых противоречий, сложности конфлик­та, который Васильев, обладая умением «взрезать», препарировать драму, увидел в истории семейства Железновых. Васильева как режиссера уже тог­да отличали изощренность, скрупулезность подробного психологического разбора, стремление заглядывать в бездны человеческой души.

«Первый вариант "Вассы Железновой"» был опытом психологического театра. Того театра, которому Васильева так блестяще обучила М.О. Кнебель и который он так глубоко и лично воспринял. И с дистанции лет теперь мож­но сказать, что, если бы Васильев и дальше развивался в этом направлении, мы все равно имели бы уникального и своеобразного режиссера, удивитель­но чутко и своеобразно воспринявшего то лучшее, что есть в традиции рус­ского театра. Но после «Вассы» Васильев уйдет с этой дороги. И долгие годы потратит на то, чтобы приблизиться к иной культурной традиции русского

**28**

¶театра, которая была обрезана, прервана в сталинское время. Это традиция, которую Васильев называет театром *игровым.* Она была представлена в исто­рии такими именами, как Вахтангов, Михаил Чехов, Мейерхольд.

Через несколько лет в одном из интервью Васильев скажет, что только в этом спектакле он пользовался актерскими индивидуальностями, как они есть. То есть в своей работе исходил из сложившихся человеческих и актерс­ких свойств исполнителей. Он не учил их новой манере игры, он лишь углуб­лял ту, которой актеры владели. Но углублял до такой степени, что результа­ты оказывались поразительными.

Васильев в своем спектакле исследовал те свойства человека, которые можно определить понятием греховности. Да, все персонажи «Вассы» были грешниками. В своей борьбе за семейное наследство и деньги они проявля­ли такие свойства натуры, как корысть, алчность, властолюбие, склонность к интриге, преступные инстинкты. А вместе с тем это были просто люди со своими надеждами, иллюзиями, ожиданиями лучшей доли. Поэтому образы казались объемны и вмещали в себя и высокие и низкие свойства души.

Игра была очень подробной. Это стало результатом очень подробного режиссерского разбора. Поэтому актерское существование строилось на боль­шом количестве мелких, мгновенных реакций, перемен действий и настрое­ний. В результате возникла иллюзия насыщенной психологической жизни героев, богатство атмосферы.

Васильев потом скажет, что в «Вассе» его интересовал *атмосферный* театр. Роль простроена так глубоко, связи между исполнителями столь тесные, что актер излучает некую энергию, атмосферу. Ее ощущаешь почти физически, хотя она не материальна. Понятно, что столь тонкий театр требовал огром­ного репетиционного периода подготовки, но он требовал также и постоян­ного удержания этой атмосферы. Поэтому Васильев постоянно репетировал «Вассу» и после премьеры.

По методике работы с актерами «Васса» была психологическим спектак­лем. Но нельзя сказать о том, что по своей эстетике это — реализм. Во всяком случае, нельзя сказать об этом однозначно. Потому что, пользуясь выражени­ем, которое часто употреблял сам Васильев, можно утверждать, что «эстети­ка, которой накрывался разбор» была не полностью реалистическая. Ведь ког­да мы говорим о реалистической эстетике, мы все-таки подразумеваем изображение жизни в формах самой жизни, то есть театр прямых жизнен­ных соответствий. Сказать так о «Вассе» нельзя. Спектакль создавал толь­ко иллюзию живой жизни, протекающей за четвертой стеной. Но эта живая жизнь лишь поначалу выглядела естественной и правдоподобной. В процес­се развития спектакля она превращалась в нечто противоположное. В некую фантастическую или, возможно, сюрреалистическую реальность, выражав­шую внутреннее состояние семьи, стоявшей на пороге смерти, гибели, к ко­торой привели себя сами.

**29**

¶Провалы черноты расползались по всей сцене. Дом, который поначалу выглядел мирным и сонным, превращался в некое неживое существо, в кото­ром блуждают призраки. Васильев строил зрительный образ спектакля слож­но, в развитии. И завершал картину не реалистическим пейзажем. Поэтому реальность была пластичной и выражала собой очень важное качество режис­серского мышления, которое я и определила как *«субъективизм».*

Субъективное образное мышление Васильева передавало иной подход к материалу, иной способ подачи, чем тот, который тогда царил на сценах, даже в лучших своих проявлениях. Ни Эфрос, ни Товстоногов, ни тем более Еф­ремов не владели такой манерой. Они в самый ранний период своей творчес­кой деятельности в разной степени, но строили театр прямых жизненных соответствий. Васильев же создавал только иллюзию реальности образны­ми, метафорическими средствами и тем выражал личностный, субъектив­ный взгляд художника. Вот это и было новшеством «Первого варианта "Вас-сы Железновой"». Это и говорило о пришествии иной творческой манеры, иного художественного мышления. Мизансцены строились, как в кадре. Это создавало эффект плотного образного рисунка, передающего смысл проис­ходящего.

Позднее в интервью «Разомкнутое пространство действительности» Васи­льев расскажет, что он работал в два этапа. Разбором действия и прострой-кой ролей он занимался с помощью этюда.

А когда внутренний каркас спектакля был выстроен прочно, переходил на сцену, в пространство декорации и там уже строил рисунок, который накла­дывался на содержание. Таким образом, рисунок приобретал некое самосто­ятельное значение. Он ни в коем случае не уничтожал внутреннее содержа­ние игры, но очень интересно сопрягался с ним.

Очень важной особенностью разбора горьковской пьесы было то, что третий акт строился режиссером как самостоятельная пьеса. То есть заново определялось исходное событие, и третий акт игрался как бы отдельно. И результатом такой игры, такого разбора было то, что спектакль приобретал огромное, почти романное пространство. Он вмещал в себя объемную жизнь.

**\* \* \***

Я смотрела этот спектакль восемь раз. Первый раз — при пустом партере, без зрителей, я сидела в зале одна. То, что я увидела на сцене, ошеломляло и казалось волшебством. Сейчас уже никто не ставит таких спектаклей — с не­передаваемой атмосферой, удивительной сыгранностью ансамбля, точностью и тонкостью актерских работ. Я до сих пор помню, как играли Елизавета Никищихина, Людмила Полякова, Василий Бочкарев, Георгий Бурков, Алла Балтер, Борис Романов, Марина Хазова. Да практически все, это было имен-

**30**

¶но ансамблевое исполнение, передававшее общую картину жизни, закончив­шуюся катастрофой. Сейчас четырех актеров из этого ансамбля уже нет в живых. Умерли Георгий Бурков, Алла Балтер, Елизавета Никищихина. Погиб Юрий Гребенщиков. Полякова и Бочкарев успешно работают в Малом теат­ре. Борис Романов — в театре «Эрмитаж». Марина Хазова — в «Современни­ке». А у Васильева за тот период времени, который отделяет «Вассу» от Театра на Сретенке, много раз сменялись актеры, одни приходили, другие уходили. Но эта труппа, которая сложилась на спектакле «Первый вариант "Вассы Желез-новой"», потом частично перешла во «Взрослую дочь» и в «Серсо», для меня останется одним из самых прекрасных и благодарных театральных воспоми­наний.

# {Глава 2} «ДА, БЭМС, ЭТО ЖИЗНЬ!» ПРЕОДОЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО КОНФЛИКТА «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина. Драматический театр им. К.С. Станиславского, 1979 год

Был 1978 год. После выпуска «Первого варианта "Вассы Железновой"» те­атр поехал на гастроли в Воронеж и Ростов-на-Дону. Андрей Попов с труппой не поехал, потому что в это время снимался в роли Захара в фильме «Обло­мов» у Никиты Михалкова, был пострижен наголо и не хотел в таком виде куда-нибудь являться.

Театр им. К.С. Станиславского уже утвердил репертуар на следующий се­зон. Васильев с Игорем Поповым собирались приступить к работе над пьесой Андрея Кутерницкого «Вариации феи Драже». И уже был готов макет.

Иосиф Райхельгауз начал репетировать пьесу Славкина «Взрослая дочь молодого человека». Он занял в спектакле не тех артистов, которые работа­ли у Васильева в «Вассе». А новых — Альберта Филозова, Лидию Савченко, Эммануила Виторгана и трех молодых исполнителей: Виктора Древицкого, Татьяну Майст и Сайда Багова, который только что очень удачно сыграл в спектакле, выпущенном Борисом Морозовым летом на гастролях, «Брысь, костлявая, брысь». Единственный, кто пришел к Райхельгаузу из «Вассы», был Юрий Гребенщиков.

На «Взрослую дочь» пригласили художника из Одессы Михаила Ивницко-го. До этого он сделал оформление к спектаклю «Брысь, костлявая, брысь».

Ивницкий еще до гастролей показал свой макет к пьесе Славкина на Худо­жественном совете.

А на гастролях перед узким кругом зрителей Райхельгауз устроил прогон «Взрослой дочери», которая в целом еще не была готова. И тогда же он по­казал пьесу Ремеза «Автопортрет», после чего разразился скандал. О несанк­ционированном показе пьесы, которую не разрешала к постановке цензура, донесли в Москву.

Когда начался сезон, Управление культуры направило в театр документ об увольнении Райхельгауза, но с очень странной мотивировкой — за нарушение паспортного режима. Райхельгауз жил тогда в общежитии «Современника»,

**32**

и у него, действительно, заканчивался срок временной прописки. Правда, он лично за это никак не отвечал, продлить прописку было делом театра.

Андрей Попов ходил в Управление культуры и тряс своими регалиями, пытаясь защитить молодого режиссера. Театр им. Станиславского даже подал на Главк в суд. И в первом чтении суд взял сторону Райхельгауза. Казалось бы, можно было праздновать победу. И Иосифу Райхельгаузу можно продолжать репетировать. Но в советские времена ничего так просто не решалось. Защи­тить права человека, обвинив государственное учреждение, было делом прак­тически невозможным. Суду сделали внушение, и на следующем заседании он всецело поддержал Управление культуры.

Райхельгауза изгнали из театра.

А пьеса «Взрослая дочь» перешла к Васильеву.

Он начал репетиции в макете Ивницкого. Это была развертка типовой двухкомнатной хрущевской квартиры, которая занимала портал справа и сле­ва, от стены до стены зала. Планшет был вынесен в зал. По образу — это была всецело бытовая декорация, в которой бросалась в глаза только одна неболь­шая чисто театральная условность: разметка размеров комнат, которая обыч­но бывает на архитектурных чертежах.

Цеха эту декорацию уже изготовили. Игорь Попов как раз в этот период вступил в должность главного художника театра. И должен был согласовывать оформление спектакля с пожарниками.

Пожарники посмотрели и сказали: нельзя. Развертка квартиры, выставлен­ная фронтально к зрителю, перекрывала какие-то проходы, что нарушало систему противопожарной безопасности. Заключение было категорическим.

Тогда Васильев предложил поставить развертку по диагонали.

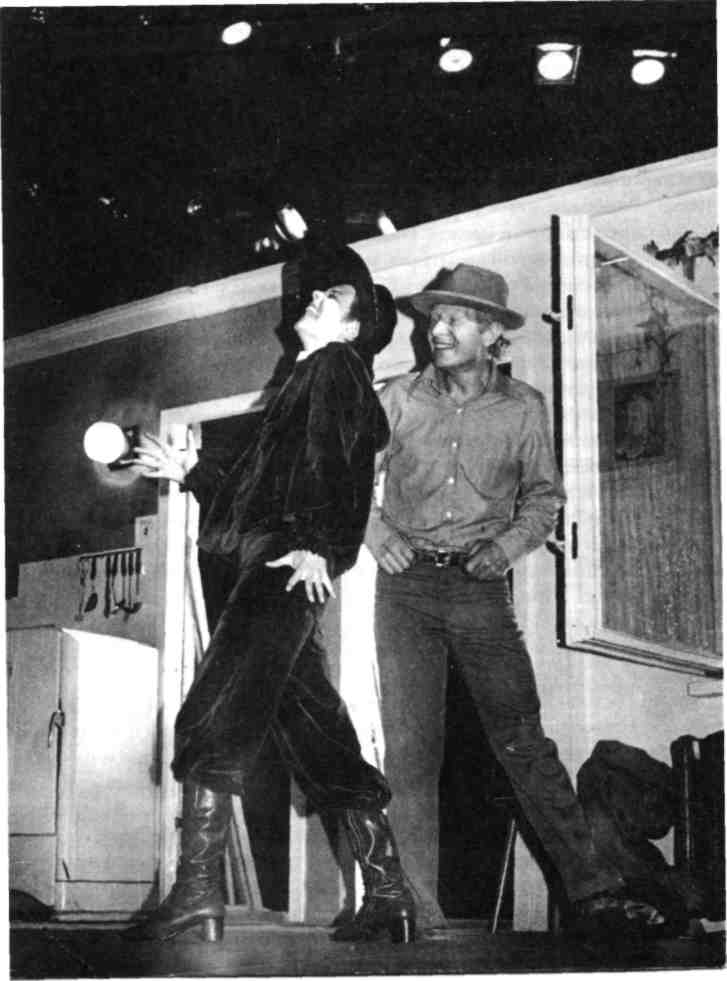
Игорь Попов позвонил Ивницкому в Одессу и сказал, что пожарники зап­ретили декорацию, и они разворачивают ее по диагонали. На что Ивницкий ответил: 75% гонорара уже я получил, а дальше что хотите, то и делайте, я больше не буду в этом участвовать, у Иосифа неприятности, он мой друг. Ко­роче, отказался.

Анатолий Васильев с Игорем Поповым стали делать новый макет. Взяв за основу идею Ивницкого — развертку двухкомнатной квартиры и поставив ее по диагонали, они получили уже не бытовую декорацию, которая могла рабо­тать только как интерьер квартиры, а декорацию полифункциональную. Она могла работать и как интерьер квартиры, и как условная театральная ширма. Ее оклеили яркими кричащими обоями и полушутливо, полусерьезно опреде­лили стиль как «джазово-ягуаровый». На откосах ширмы было написано на­звание пьесы, запланированы перемены на публике, во втором акте детская комната выносилась вперед.

Игорь Попов еще раз позвонил Ивницкому, но тот уже категорически за­явил, что снимает свою фамилию.

**33**

¶



Сцена из спектакля «Взрослая дочь молодого человека»: Бэмс — А. Филозов, Элла — Т. Майст *Фото В. Баженова. Архив автора*

**34**

Новый макет показали Андрею Попову. Макет был утвержден. «Перед Михаилом Борисовичем Ивницким, — говорит Игорь Попов, рассказавший мне подробно все обстоятельства дела, — я абсолютно чист».

Все это приходится описывать подробно, потому что Иосиф Райхельгауз в своей книге «Не верю», вышедшей несколько лет назад, исказил эту исто­рию, написав: «Игорь Попов — замечательный и очень талантливый худож­ник, но декорацию к спектаклю "Взрослая дочь молодого человека" он у Ив-ницкого "позаимствовал" — говорю это совершенно ответственно»1.

Но если бы Иосиф Райхельгауз, который после того, как прочитал на дос­ке приказ о том, что он уволен из Театра им. К.С. Станиславского, и который с того самого дня не заходил в этот театр в течение двадцати лет, увидел спек­такль Васильева, он, очевидно, снял бы все свои упреки. Потому что между однозначно бытовой и полифункциональной декорацией, работающей то как интерьер квартиры, то как театральная ширма, большая разница. Такая, ка­залось бы, мелочь — развернуть стенку по диагонали — решила все дело. И создала принципиально другой художественный образ.

О том, как Васильев работал с декорацией в спектакле «Взрослая дочь молодого человека», он сам очень интересно описал в статье «Новая реальность пространства», посвященной Игорю Попову2.

**\* \* \***

Какую роль в судьбе художника играет случай? Иногда очень большую.

Если бы не эта драматическая история с увольнением из театра Иосифа Райхельгауза, Васильев никогда бы не поставил «Взрослую дочь молодого человека». Не сошелся бы так близко с автором этой пьесы Виктором Слав-киным. Не сделал бы следующую, совместную со Славкиным, работу — «Сер­со». Не назвал бы себя неореалистом и не развернул бы интереснейшую тео­рию по поводу художественных особенностей драматургии 70-х годов в нашем интервью «Разомкнутое пространство действительности».

Да и был ли Анатолий Васильев с самого начала таким уж правоверным реалистом, как заявлял об этом сам? И да и нет. Да, потому что он все же ра­ботал в русле реалистической эстетики. И нет, потому что уже в «Первом варианте «"Вассы Железновой"» продемонстрировал ощутимый отрыв от нее, ее преодоление и владение более сложным и изощренным образным метафо­рическим языком. То же самое он продемонстрирует и в спектакле «Взрослая дочь молодого человека».

Интерес к современной драматургии в 70 — 8о-е годы все же был у Васи­льева органичным и глубоким. Его вообще привлекала современность, тип со-

1 *Райхельгауз И.* Не верю. М.: Центрполиграф, 2002. С. i8i.

2 Новая реальность пространства. С. 92—97

**35**

¶временного человека, тип современного конфликта, о чем он и начал рассуж­дать, как он называл это сам, уже на структурном уровне. Васильев, конечно, хотел определить свое место как художника в этом мощном движении реализ­ма, которое началось во второй половине 50-х годов, когда Георгий Товстоно­гов ставил пьесы Александра Володина, а Анатолий Эфрос в Центральном дет­ском театре и Олег Ефремов в молодом «Современнике» — пьесы Виктора Розова. Именно драматургия Розова и Володина положила начало новому этапу в театре, выведя на сцену обыкновенного человека из жизни. После тра­фаретных ходульных героев сталинского времени это стало открытием.

Но Васильев, который был представителем следующего за Ефремовым и Эфросом поколения, дал новое наполнение своим реалистическим работам.

В способе изображения современной жизни у Васильева с самого начала оказался очень сильно выражен элемент художественности, сложной теат­ральной игры стилями и жанрами. Если реализм молодого «Современника» был продуктом естественного, спонтанного отклика на события и темы дня, если у «Современника» во всем этом скрывалось больше публицистики, чем искусства, то Васильев прежде всего занимался искусством. И относился к этому занятию как к особой сложной профессии, которая предполагает зна­ние художественных законов и умение претворять их в своей практике.

**\* \* \***

В спектакле «Взрослая дочь молодого человека», выпущенном в 1979 Г°ДУ> Анатолий Васильев не занимался только бытом. Он создал постановку, в ко­торой органично и интересно сочетались разные стили. Подробный, детали­зированный до мелочей быт и яркая зрелищная театральность, положенная на джазовые мелодии и рок-н-ролл, который танцевали герои и в котором все преображалось. После подробных бытовых сцен это был поворот по жанру на сто восемьдесят градусов. Взрыв эмоций. Предельный накал актерского существования. И уже не разобрать, кто перед нами — милые, сумеречно-ли­рические персонажи из современной советской жизни или шикарные, зажи­гательные герои из американского кино?

И кто такой Бэмс? Тот ли, немного брюзжащий ипохондрик, который ни­как не может простить прошлому свои неудачи, или этот красавец, так легко и изящно выделывающий фигуры рок-н-ролла?

Так современных персонажей тогда не играли. Все они выглядели гораз­до более ординарно и не выходили за рамки все той же бытовой достоверно­сти. Здесь, в спектакле Васильева, к бытовой достоверности примешивались приподнятое вдохновенное самочувствие актеров и легкая игровая манера, когда фразы произносились как бы между прочим, не поймешь, то ли в шут­ку, то ли всерьез.

**36**

Сцена из спектакля «Взрослая дочь молодого человека»: Прокоп — Ю. Гребенщиков, Люся — Л. Савченко, Ивченко — Э. Виторган *Фото В. Баженова*



После «Вассы» с ее густой трагической атмосферой, полной неразреши­мых противоречий, после сумрачных, несчастных, враждебно настроенных друг к другу людей, «Взрослая дочь» стала спектаклем мажорным, светлым. А на ее героях — Бэмсе, Люсе, Прокопе чувствовался налет ясной, волнующей грусти и вдохновения. Общая ситуация, в которой к финалу преодолевались все конфликты, была далека от трагической неразрешимости.

Спектакль посвящался той эпохе, которую пережила страна в 50-е годы, когда появились первые ласточки весенней оттепели, которая вот-вот насту­пит. Бывшим стилягам, первому советскому поколению людей, бросившему вызов закосневшей, неповоротливой, лживой советской идеологии.

**\* \* \***

Квартира Бэмса (Альберт Филозов), в которой идет приготовление к встрече бывших однокурсников. Прокоп (Юрий Гребенщиков), «утюг из Че­лябинска», уже здесь. Собственно, именно из-за него и затеяна вся эта вече-

**37**

¶ринка. Он привез с собой своего сына Толю, которого хочет устроить в ин­ститут, в тот самый, где они когда-то учились вместе с Бэмсом.

Сейчас в этом институте работает проректором еще один их бывший од­нокурсник, Ивченко (Эммануил Виторган). Вот этого Ивченко они и пригла­шают в квартиру Бэмса, чтобы Прокоп мог в неформальной обстановке, за дружеской пирушкой договориться с Ивченко о том, чтобы тот помог устро­ить Толю в институт.

В прошлом Бэмс и Ивченко стояли по разные стороны баррикад. Ивчен­ко был комсомольским вождем и не любил таких, как Бэмс. А Бэмс, будучи знаменитым на весь институт стилягой, разумеется, не любил таких, как Ив­ченко.

Кроме того, между Бэмсом и Ивченко в прошлом произошла какая-то не очень приятная история, в ней была замешана и жена Бэмса, Люся, которая была певичкой в кинотеатре «Орион» и, судя по отзывам теперешних друзей, выглядела неотразимой молодой особой, предметом поклонения и вожделе­ния всех студентов. Когда Бэмса выгоняли из института за то, что он с друзь­ями на студенческом вечере устроил идеологически не выдержанное по тем временам представление (Люся на сцене появлялась в одном купальнике, а взбудораженная горячая студенческая братия скандировала громко и шумно «Бэмс, Чучу!»), Люся с Ивченко куда-то исчезли вдвоем. Потом в силу так и не понятых Бэмсом обстоятельств его в институте восстановили.

Шли годы. История эта стерлась из памяти. Бэмс и Ивченко практически не виделись. У каждого из них была своя жизнь. Бэмс так ничего толком и не добился. Работает стосорокарублевым инженером. Зато Ивченко за эти годы сделал завидную карьеру, став проректором института, в котором они когда-то учились.

И вот Ивченко должен прийти к Бэмсу на дружескую встречу.

Пьеса Виктора Славкина не была похожа на традиционную1, как объяснял это вскоре сам Васильев. «Традиционная драма питается прошлым», — гово­рил он. А здесь, во «Взрослой дочери», прошлое было размыто. Та история, которая произошла между Бэмсом, Люсей и Ивченко, так и не прояснилась до конца. Было ли что-то тогда между Люсей и Ивченко, неизвестно. Поэто­му этих героев, Бэмса и Ивченко, нельзя было сразу играть конфликтно. Кон­фликт между Бэмсом и Ивченко, по словам Васильева, «надо было нарабаты­вать из настоящего».

Но строить на сцене бесконфликтное существование, которое только по­степенно, исподволь приходит к открытому противостоянию, значило очень серьезно противоречить законам театра. Это был рискованный ход, на кото­рый Васильев тем не менее пошел. Он поставил спектакль, первые сорок минут которого действие шло очень медленно, и время было приближено к

1 См.: Разомкнутое пространство действительности. С. 64.

**38**

реальному, то есть все происходило так, как будто это был фрагмент настоя­щей жизни, протекающей перед глазами зрителя.

Герои сидели за накрытым столом, делали салаты и чистили яйца. И это вызывало почти шоковую реакцию в зале. Как это похоже на жизнь!

Но Васильев шел на такой ход не столько из любви к правдоподобию, сколько из своей привычки к обстоятельному и детальному анализу драмати­ческой структуры, конфликта. Именно эта привычка и станет основой его теоретического мышления и уведет его очень далеко по пути исследования законов театра.

Итак, квартира Бэмса с резкими, кричащими «ягуаровыми» обоями. Обста­новка самая обыкновенная. Стол в большой комнате, который вскоре будет накрыт. «Люська, стол как песня!» — скажет добродушный Прокоп. Он то и дело вспоминает прошлое. Какие парни были! «Наш Бэмсик давал!!! Железно! Пид­жак скинет, галстук расслабит, воротничок беленькой рубашечки так наверх вздернет — и как пойдет выдавать стилем: "Падн ми, бойз, из дет де Чаттану-га-чуча!"» Прокоп в восторге. Он раньше был на вторых ролях, рядом с Бэм-сом — утюг утюгом. Бэмс «ча», а он подхватывал «чу». «Ча!», а он «чу!». Про­коп ничуть не раскаивается в своем прошлом. Хотя сейчас у него с ним никаких связей не осталось — поставил на полку. Есть хорошая работа, жена. Двое де­тей. Вот Толю надо в институт устроить. Короче, забот хватает. Единственную фразу он произносит с налетом какой-то легкой грусти: если бы моя в Челябин­ске так пела! Это он о своей жене. Но ничего, его и так все устраивает.

А Бэмс немного брюзжит. Он не очень доволен, что вот сейчас откроется дверь и войдет Ивченко. Неприятный тип. Но только и всего. Бэмс отнюдь не испытывает к нему ненависти. Так, легкое раздражение. Все-таки они чужие.

Люська пытается Бэмса уговорить, взбодрить: будь повеселее, хватит хны­кать. Жизнь не удалась? Зачем об этом? Живи, дыши, все нормально.

Люська, которую играла очень хорошая актриса Лидия Савченко, выгля­дела очень неожиданно по своему типажу. Ведь в прошлом Люська — певич­ка из «Ориона», красотка, на которую специально приходили смотреть сту­денты. Савченко отнюдь не относилась к разряду «красоток». И тем не менее обаяние у актрисы было такое сильное, старые джазовые мелодии она напе­вала с таким чувством, что ею можно было восхищаться. К своему Бэмсу Люська относилась с теплым юмором, немножко жаловалась на него Проко­пу, о себе тоже говорила шутливо, тоже слегка грустила: мы в таком возрас­те, что то, что было, лучше того, что есть.

И вот появлялся Ивченко (Эммануил Виторган). На пороге он с хозяева­ми дома затеял какую-то шутливую борьбу. Люська взяла большую пушистую

**39**

щетку, которыми смахивают пыль, хотела выбежать на звонок сразу, но Ив­ченко с другой стороны держал дверь. Наконец Люська с Бэмсом прорвались на лестницу, а потом влетели в квартиру все вместе, втроем, и со смехом упа­ли на пол. С этой веселой непринужденной сценки и началась дружеская встреча.

И вот бывшие однокурсники сидели за общим столом, болтали, трепались о том о сем, шутили, что-то вспоминали.

Ивченко, высокий, изящный и, как сказала Люська, моложавый человек, привез заграничную бутылку. Открыли, выпили. Зашел обычный разговор, который был типичен для советских времен: где взял? Ивченко отвечает не­брежно, так, как будто его все эти продуктовые страсти не касаются: в ма­газинчике за оперным театром, там всегда полно. И тут простодушный Про­коп уточняет: что, за Большим театром? «Я говорю о Париже», — отвечает довольный Ивченко. Все, разумеется, смеются. В Париже, ну, конечно, в Париже, Париж — это да! «О, Париж!» — подпевает Люська на мотив Ива Монтана.

И вдруг Бэмс: «Я шесть с половиной лет назад в Болгарию оформился. На отдых». Говорит об этом тоже легко, но такого блеска, как у Ивченко, нет в его рассказе: Болгария есть Болгария, соцлагерь, как тогда говорили. Это вам не Париж. Не та заграница, о которой можно мечтать.

И становится понятным, какие они разные, эти бывшие однокурсники. Ивченко преуспевает в жизни, он в полном порядке. И выглядит успешным человеком, имеющим чувство собственного достоинства, небрежно шикар­ным, изящным, добродушным.

Бэмс в своей тусклой серой домашней кофте рядом с ним кажется не столь преуспевающим.

Но пока они сидят как добрые старые приятели, которым хорошо друг с другом и есть о чем поговорить.

Прокоп что ни скажет, все выходит смешно. Вот заявил, что отхватил в Москве отличные джинсы фирмы «Ну, погоди», за двадцатку. Эту новость тут же подхватывает Люся: «Так выпьем за Прокоповы джинсы, чтоб хорошо носились». Прокоп очень доволен. Снова выпили.

А через минуту он вдруг заявляет, что собирается осматривать московский крематорий: «чудо архитектуры!» Это, конечно, вызывает еще больший взрыв хохота. «Что, не видели?» — уточняет наивный Прокоп. Мы туда как-то не собираемся, — отвечают ему остальные. И опять смеются. Словно говоря: «Ну, Прокоп, ну даешь! Ну, спасибо, насмешил!» К шуткам о смерти люди относят­ся легко.

И вдруг Бэмс с налетом какой-то вдохновенной грусти: «В Нью-Орлеане, когда хоронят, джаз играет...» Как бы говоря: вот где смерть обставляют кра­сиво, не то что у нас. Бэмс затронул тему о прошлом: джаз. Ее тут же подхва­тывает Прокоп. Сидя на стуле, начинает напевать «Падн ми бойз. Из дет де

**40**

Чаттануга Чучу». В музыкальную фразу включается и Бэмс. «Чу! — Ча! Чу! — Ча!» Они оба довольны. Это приятные воспоминания.

Ивченко опускает глаза. Он чувствует, что тема обостряется, но хочет снять эту остроту, добродушно говоря, что он тоже помнит эти времена: «Не лучшая страница моей биографии».

Люся не придает значения этому разговору, у нее — свое. Не пей много — это она Бэмсу. Завтра на работу. Да брось ты, Люся, — говорит Прокоп. И снова пускается в воспоминания: мы эту Чучу ночами репетировали, во вре­мена были! Оба в восторге.

Тема, как говорится, пошла. Ивченко хочет выглядеть красиво и с благо­душной дружеской интонацией спрашивает, чего они тогда свой номер на вечере заранее не показали: мы бы пропустили под рубрикой «Их нравы» или «Дядя Сэм рисует сам». Но Прокоп парирует: вам покажешь!

А Бэмс вспоминает, как его прорабатывали после этого вечера. Аспирант какой-то с немигающими, прозрачными глазами: «Диплом вам дадут, но буде­те вы инженер без допуска». Бэмс опять говорит легко, почти шутливо, но ощущается, что все это его сильно злило когда-то, злит и сейчас. «Я потом всю жизнь старался, но к чему-то меня так и не допустили». Это уже откровенное признание, больная тема. Бэмс очень недоволен тем, как сложилась его жизнь. А вместе с тем: «Чего мы, Прокоп, хотели тогда? Хотели одеваться поярче, ходить походочкой такой пружинистой, джаз хотели... Хема читать». Это он словно бы оправдывается и задает вопрос: а им-то что от него было надо?

Бэмс и дальше разматывает нить воспоминаний, и они все больше и боль­ше его забирают. Начинаются его обвинения и претензии к жизни. Но пока еще не к Ивченко, а тот и сидит, будто он ни при чем, хотя видно, что про­шлое его тоже задевает, не слишком красиво он тогда выглядел.

И вот очень важный момент: Бэмс рассказывает о первой в Москве выс­тавке Пикассо. Ведь он уже тогда понимал, что Пикассо — гений. Он тогда был прав. Сегодняшняя жизнь это подтвердила. Сейчас в каждой энциклопедии Пикассо называют гением. И Бэмс даже встает из-за стола, прохаживается по комнате, скандируя: «Пикассо — гений! Пикассо — гений! Пикассо — гений!» То есть: я был прав тогда. Прав. Чего же эти сволочи от меня хотели? За что преследовали? Я был прав. Но он говорит все это не столько Ивченко, сколь­ко всем вместе и в то же время никому конкретно. Это еще не прямой конф­ликт. Это скорее какой-то внутренний монолог, обращенный в окружающее пространство. Монолог, идущий из самой глубины существа.

Если бы эту пьесу играли, предположим, в «Современнике», то стиль вы­брали бы совершенно другой. Бэмс и Ивченко оказались бы с самого начала идейными противниками и вели бы открытый спор друг с другом. Это могло быть похоже на комсомольское собрание, на котором режут в глаза правду и обвиняют друг друга.

**41**

У Васильева все выглядело иначе. Конфликт между Бэмсом и Ивченко сдерживался. И внешне общение выглядело как приятная, непринужденная, шутливая беседа бывших однокурсников. И только в самой глубине постепен­но поднимались некие рифы, нарастало недовольство. Постепенно все под­ходило к открытому противостоянию.

Это когда Ивченко в присущей ему легкой, шутливой манере заявил, что побывал в этой их Чаттануге. И стал рассказывать, как вышел на платформу, там негр стоит, орешки продает. «"Это Чаттануга?" — "Ез, сэр", — говорит». Ивченко рассказывает об этом с некоторой издевкой. Дескать, чего вы там выступали, чего себе воображали — Чаттануга! Все на самом деле куда проза­ичнее, стоило ли из-за этого копья ломать? Чаттануга — это просто станция на железной дороге. И никто там не считает, что живет в центре вселенной. Все просто и обыденно: «купите орешки, сэр». Зачуханный негр, который не может толком вспомнить об этой песне: это что-то довоенное, сэр? «Купите орешки, сэр». И все.

«Ну?» — теперь тоже с издевкой спрашивает Бэмс. «Орешки-то купил?» — в этой фразе уже звучит вызов. Они сидят друг против друга, смотрят в гла­за.

И дальше все шло по нарастающей. Пока не доходило до воспоминаний о той истории, в которой была замешана Люся. И тут Бэмс давал ей пощечину. Раз, еще раз. Он все понял. Люся тогда заплатила собой за его восстановле­ние в институте. «Воспользовался?» — язвительно, зло бросал он Ивченко.

В этот момент Бэмс и Ивченко окончательно становились врагами. Или, как говорил Васильев, были «выставлены друг против друга».

**\* \* \***

Эффектное название пьесы Виктору Славкину подарил Василий Аксенов, король литературы 50 — бо-х годов, создатель одного из популярнейших со­ветских мифов о «звездных мальчиках», прорывавшийся к творческой свобо­де и покинувший несвободную страну как раз в тот период, когда эту пьесу по­ставил Васильев в Театре им. К.С. Станиславского. Тогда еще люди жили на этом острие — уехать или остаться, покориться или восстать. Разговоры о ду­ховной свободе тогда были весьма актуальны. Пьеса Славкина как раз и зат­рагивала эту тему.

Но, несмотря на свое название, в котором фигурировала эта «взрослая дочь», пьеса, да и спектакль были посвящены не дочерям, а скорее отцам. Бывшим стилягам. Первым ласточкам еще не наступившей весенней оттепе­ли, которые отстаивали право своей индивидуальности не плестись в серой толпе социально встроенных и адекватных граждан. А разгуливать прямо по улицам столицы в пестрых и вызывающих нарядах: узкие-преузкие брюки,

**42**

ботинки на «манной каше», цветастый галстук, болтающийся почти до земли, и знаменитый кок на голове. Весь этот маскарад стоил стилягам не только денег и изобретательности, но еще и гражданской смелости, азарта и куража. Короче, героем спектакля Славкина и Васильева был именно такой персонаж, в прошлом обладатель кока и неотразимой походочки, умения плясать буги-вуги, а в настоящем (читай 1979 Г°Д) стосорокарублевый инженер, обитатель стандартной малогабаритной двухкомнатной квартиры, человек с обочины.

Нет, кажется, так Васильев еще не называл своего героя Бэмса. О людях «с обочины» он расскажет в следующем спектакле по пьесе Славкина «Серсо». Но все-таки Бэмс был не из тех, кто разъезжал на своем автомобиле по цент­ральным улицам столицы. Тогда и автомобили-то были еще далеко не у всех. А уж у таких, как Бэмс, и подавно. Поэтому он оказался тем, кто не получил всех благ социалистической реальности: должности, карьерного роста, про­дуктового пайка, служебного автомобиля, а вместе со всем этим и возможно­сти чувствовать себя на гребне, быть победителем.

Про Бэмса его антагонист Ивченко, представляющий собой как раз тип такого победителя, преуспевающего по советским меркам человека, скажет: «неудачник». Но это не будет исчерпывающей характеристикой Бэмса. Ска­зать однозначно «неудачник» о Бэмсе нельзя. Но нельзя сказать и то, что он удачлив. Он где-то посередине. В пространстве собственной души, в которой есть любовь к Дюку Эллингтону, джазу и рок-н-роллу, а вместе с тем и ощуще­ние себя нормальным парнем, умеющим выглядеть шикарно и независимо.

Такой образ самого себя и держит его на поверхности. Не дает окончатель­но впасть в хандру и неврастению по поводу неудавшейся жизни. Но и не позволяет перейти в иной, более преуспевающий социальный разряд.

Именно такой тип героя и стал наиболее притягателен для того времени.

Быть удачливым, так же как и знаменитым, некрасиво. Так, по крайней мере, по поводу удачливости думали в те времена. Удачливость ассоциирова­лась с советским конформизмом и карьеризмом.

Поэтому обычный, рядовой инженер Куприянов по кличке Бэмс с его не­броской внешностью, но благородной, возвышенной душой и вызывал к себе огромные симпатии. Васильев этот тип «приподнимал» над обыденностью, показывал во всей его неотразимой, раскованной свободе, с которой тот от­плясывал свои буги-вуги.

**\* \* \***

Спектакль Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека» вошел в историю театра благодаря двум важным, принципиальным моментам.

Первое — это блистательная реализация бесконфликтной, размытой струк­туры пьесы, отсутствие традиционного конфликта.

**43**

Второе — уход от социальности, которая была характерна для режиссуры старшего поколения.

Социальность конфликта «Взрослой дочери» привела бы к подчеркнуто­му противостоянию героев из разных лагерей, Бэмса и Ивченко. Тогда спек­такль, предположим, получился бы о «прогрессивном» борце за свободу Бэмсе и «ретрограде» Ивченко. Но Альберт Филозов не играл «борца». А Эмману­ил Виторган не играл «ретрограда». Славкина, автора пьесы, и Васильева, постановщика спектакля, нельзя было обвинить в тенденциозности.

Когда Бэмс произносил свой знаменитый монолог о том, что хотел бы за­теряться между двух нот Дюка Эллингтона, он был похож скорее на поэта с тонкой, светлой, лирической душой, а вовсе не на общественного обвинителя.

«Взрослая дочь молодого человека» и заканчивалась тем, что конфликт между Бэмсом и Ивченко разрешался словно самой жизнью, которая мудрее нас и не может быть уложена в жесткие идеологические схемы.

Вот этот уход от идеологии и обнаруживал в Анатолии Васильеве предста­вителя того поколения, которое я назвала *субъективистским.* Художником, больше интересовавшимся внутренним миром человека и его взаимоотноше­ниями с окружающими, а не его идеологической борьбой. Чуть позднее в спектакле «Серсо» Васильев эту борьбу назовет «советской коммунальнос-тью», от которой захотят уйти его герои.

Так кто ж был виноват в несложившейся судьбе Бэмса? В его ошибках? Его хандре? Ивченко?

Сам Бэмс пытался поначалу обвинить во всем этом своего бывшего одно­курсника и ему подобных преуспевающих, встроенных в систему, граждан. Бэмс поначалу старался подчеркнуть собственную правоту: он уже тогда знал, что сегодня стало общедоступной истиной.

Но действие спектакля разворачивалось таким образом, что постепенно становилось понятным: Бэмс сам виноват в своих ошибках и просчетах. Не потому, что ему надо было с самого начала быть другим и равняться на ком­сомольцев, а потому, что нельзя застревать в своем прошлом, жить старыми конфликтами, обвинять других в своих неудачах.

Поэтому спектакль заканчивался тем, что герои отправляются в кино. Между Бэмсом и Ивченко конфликт исчерпан, его уничтожила сама жизнь, больше не о чем вспоминать, больше не стоит никому предъявлять претензий. Однокурсники, которых связывает студенческое прошлое, теперь вполне могут стать добрыми хорошими приятелями.

Эту истину раньше всех поняла Люська, которая несколько раз в присущей ей шутливой, игривой манере произнесла: «Да, Бэмс, это жизнь!», «Да, Бэмс, это жизнь». Она легко ударяла Бэмса по голове розовой мохнатой щеткой от пыли на тонкой длинной ручке и приговаривала: «Да, Бэмс, это жизнь!»

В этой незатейливой, привычной для слуха фразе и приоткрывалась новая позиция театра.

# {Глава 3} ТВОРЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ Первая теоретическая работа

После ошеломляющего успеха «Взрослой дочери» Анатолий Васильев стал известным режиссером. И хотя тогдашняя пресса не так быстро реагирова­ла на театральные сенсации, как сейчас, все же нам с Васильевым в одной из командировок на Дальний Восток удалось договориться с редактором журна­ла «Искусство кино» Татьяной Иенсен об интервью. Единственное условие, которое нам поставили, поразмышлять не только о театре, но и о кинематог­рафе. И, вернувшись в Москву, мы принялись за дело. Результатом долгой, упорной работы было то, что Васильев превратил это интервью в большое теоретическое исследование о театре и кинематографе. Для Васильева это стала первая серьезная теоретическая публикация, которую можно назвать его творческим манифестом.

Помимо самых общих, но очень глубоких и интересных рассуждений о поэтике сцены и экрана, здесь Васильевым высказывались и мысли о режис­суре, драматургии, проблеме художественного времени в сценическом произ­ведении и многое, многое другое.

Когда я занималась этим интервью, переписывала пленки и обрабатывала текст (кстати, очень часто, особенно на последнем этапе, мы работали с Ва­сильевым вместе, засиживаясь глубоко за полночь), то понимала, что имею дело с очень важным, принципиальным театральным документом.

Васильев начинал свою деятельность не просто как одаренный, талантли­вый постановщик, глубокий, с хорошей профессиональной школой режиссер. В нем с самого начала был пафос теоретика, умеющего глубоко и точно ана­лизировать и театр, и свою собственную практику.

Главный тезис, который высказывал здесь Анатолий Васильев, — это то, что 7<э — 8о-е годы войдут в историю сценического искусства как следующий этап развития. И этот этап характеризуется, по его мнению, прежде всего появлением свежей драматургии, которую Васильев назвал «новой волной».

Васильев клялся в верности реализму и хотел развивать его эстетику даль­ше, в соответствии с изменяющимся временем.

**45**

Было ли это заблуждением? Не совсем адекватным восприятием собствен­ного художественного метода? Самообманом режиссера, проявлявшим такую выраженную способность к анализу собственных работ? Ведь я уже говорила о том, что в самом первом своем крупном самостоятельном спектакле, в «Вассе Железновой», а потом и во «Взрослой дочери» Васильев если и был реа­листом, то совсем не таким, как его старшие коллеги.

И, репетируя пьесу Виктора Славкина, он уже начинал задумываться о дру­гом стиле исполнения. В его спектакле уже было ощутимо игровое начало. И самому реализму Васильев придал отточенную художественную форму, слож­но и очень интересно соединив реализм со стихией яркой открытой театраль­ности.

Но в тот момент, когда готовилось это интервью, Васильев обо всем этом не думал. Или не придавал еще этому такого большого значения, как придаст в дальнейшем.

Он весь был поглощен реализмом, пафосом отражения разомкнутой дей­ствительности. Еще полностью находился в плену французской «новой вол­ны», Годара, а театральным авторитетом для него остается замечательный советский режиссер Анатолий Эфрос с его пафосом защиты реального чело­века из реальной жизни.

Если это и было заблуждением, то оно носило вполне объективный харак­тер. Это было заблуждением всей советской культуры, существовавшей в на­глухо закрытой, отделенной от Европы стране.

Ведь когда у нас писали свои бытовые пьесы Виктор Розов и Александр Володин, в Европе были написаны пьесы абсурдистов Беккета и Ионеско.

Чуть позднее появились Том Стоппард с его блестящей интеллектуальной игрой и Бернар-Мари Кольтес, прошедший школу французского авангарда.

Это была та европейская драматургия, которую Васильев чуть позже опре­делит как *«игровую»,* не реалистическую, наследующую не традиции «новой драмы» рубежа XX века, а берущую свое начало значительно раньше (один из исследователей творчества Кольтеса выводит его происхождение из антич­ности). А о неореализме 5°"х> который имел место в итальянском и француз­ском кинематографе, Европа уже давно забыла.

Впрочем, у нас тоже были драматурги, которые уже в 70-е годы писали *игровые* пьесы. Один из них — Александр Ремез, которого Васильев даже на­звал «русским Кольтесом». Но советская действительность была такова, что Ремезу путь на сцену оказался закрыт. Не потому, что он писал антисоветские произведения, а потому, что он писал вообще без оглядки на какую бы то ни было социальную реальность. Он всецело существовал в мире своей богатой творческой фантазии и воображения. Вот уж кто выглядел образцовым *субъек­тивистом.*

Васильев репетировал пьесу Ремеза в студии на Мытной, которая сгорела. Потом поставил «Путь» на малой сцене МХАТа. «Путь» пропустили на сцену

**46**

только благодаря внешнему соответствию излюбленной в советские времена ленинской теме. По существу, он, конечно, к этой теме не имел никакого от­ношения. Но нельзя сказать, что «Путь» стал целиком и полностью спектак­лем Анатолия Васильева. Васильев выступил здесь только как художественный руководитель постановки. Режиссером был его младший коллега, тоже ученик Марии Кнебель, Валерий Саркисов. Больше к пьесам Ремеза Анатолий Васи­льев не обращался.

После преждевременной смерти драматурга (он спился и заболел туберку­лезом) в 2001 году, Васильев в некрологе, который был напечатан в «Литера­турной газете», напишет, что Ремез вышел из Лермонтова, а «лермонтовское начало в нашей культуре не выживает». И добавит, что сам не хотел быть его режиссером, как Патрис Шеро, который стал режиссером Кольтеса.

Александр Ремез был моложе Васильева на двенадцать лет, поэтому не мог оказаться ему столь близким автором.

Судьба распорядилась так, что близким автором Васильева стал Виктор Славкин. Им обоим предстояло прожить в театре яркий, но короткий (две постановки, если не считать неосуществленной экранизации киносценария и постановки на радио «Дориана Грея») совместный период. В этот период у Васильева уместилось очень многое. Увлечение реализмом, развитие его на новом историческом этапе, а затем — изживание реализма.

Это и станет художественной миссией режиссера Анатолия Васильева в первой половине его творческой жизни.

Но в «Разомкнутом пространстве действительности» речь обо всем этом еще не велась.

**\* \* \***

В этом интервью Васильевым было высказано немало идеологически сме­лых суждений, которые тогда в прессу почти не попадали, потому что вычер­кивались недремлющей цензурой, осуществляемой самими редакторами. Но журнал «Искусство кино» многое пропустил, ограничившись незначительной правкой текста. В журнале «Театр» такой текст в то время был невозможен. «Театр» вел себя осторожнее и трусливее. Главный редактор «Искусства кино» Е. Сурков поставил на материале свою визу.

Мы, правда, с Васильевым даже ездили к нему домой, чтобы отдать текст на прочтение. Сурков кое-что все-таки «поправил». На что Васильев очень резко отреагировал, написав на полях правленого экземпляра свои нелице­приятные комментарии. Об этом я узнала от редактора, когда вернулась из командировки. Мне сказали, что Васильев поступил недопустимо и Сурков текст теперь не пропустит. Но я почему-то была уверена с самого начала, что интервью напечатают, и ответила, что Васильев — человек, конечно, резкий,

**47**

¶



А. Васильев на репетиции «Первого варианта "Вассы Железновой"», 1978 год *Фото В. Абрамова. Архив автора*

но талантливый, и надо принимать его таким, каков он есть. В общем, так или иначе, скандал удалось погасить.

Это интервью активно читали, потому что в то время режиссерской лите­ратуры не было. Она не появилась и до сих пор. До сих пор вся теория и методология режиссуры содержится только в трудах классиков.

В своем творческом манифесте Васильев выступил лидером режиссерской генерации 70 — 8о-х годов, который задумывается о направлении развития все­го театра и пытается предугадать его будущее.

Несколько забегая вперед, скажу, что пальму лидерства Васильев удержи­вает и до сегодняшнего дня. Потому что вплоть до сегодняшнего дня в теат­ральной эстетике, методологии не произошло ничего принципиально ново­го, несмотря на то что в профессиональную жизнь в до-е годы вошло еще одно поколение режиссеров. Но генерация до-х в силу определенных исторических и художественных закономерностей не пошла по пути новых теоретических и практических открытий. Она работает на сумме тех эстетических приемов и стилей, которые утвердились в театре раньше. Единственное «новшество», которое принесла генерация до-х, это то, что она стала утверждать направле-

**48**

ние коммерческого, бульварного театра, которого не было ни в бо-е, ни в 7<>е, ни в 8о-е годы. А это направление театра не занимается открытиями, оно за­нимается наиболее эффективной продажей своей продукции, заведомо рас­считанной на массовый спрос, успех и моду.

«Разомкнутое пространство действительности» *Интервью с Анатолием Васильевым, 1981i год*

Кино и театр: параллели и пересечения

Процессы развития разных видов искусства не отделены друг от друга ка­менной стеной. «ИК» всегда интересовали вопросы взаимосвязи различных искусств. Этой проблеме посвящается и беседа с театральным режиссером Анатолием Васильевым, который делится своими размышлениями о том, как соотносятся в сегодняшней практике художественные открытия, принципи­альные для кино и театра, чем плодотворен для театра опыт современного кинематографа и что может почерпнуть кинематограф в творческих поисках сценического искусства.

*П. Богданова. Мне кажется, что сегодня многие из тех, кто работает в те­атре, смотрят с некоторой долей зависти в сторону кино. Хороших фильмов появляется гораздо больше, чем хороших спектаклей.*

*Но не парадоксально ли это, если учесть, что кинематограф последних лет сам обращается к театральному мышлению, «отбирает» некоторые из пря­мых привилегий театра. Чтобы не быть голословной, приведу конкретный пример - Чехов. На протяжении долгих лет Чехов на наших сценах оставал­ся самым актуальным классиком. Эстетика театра шестидесятых-семидеся-тых годов, и это можно сказать без преувеличения, формировалась именно чеховской драматургией, теми открытиями, которые делались в процессе ее по­стижения.*

*Фильм Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» представил очень своеобразный вариант Чехова. И теперь театр не может с этим не считаться. В ряду наиболее принципиальных постановок Чехова последних двадцати пяти лет наряду с именами Товстоногова, Эфроса, Ефре­мова, Захарова необходимо упомянуть и имя кинорежиссера Н. Михалкова.*

А. Васильев. Но ведь следует признать, что и театр сегодня неравнодушен к кинодраматургии, к сценариям.

**49**

¶*П.Б. Конечно, взять хотя бы, «Премию» А. Гельмана. Театр так широко ста­вил эту вещь, что театральные критики как бы даже начали забывать о ее кинематографическом происхождении. Впрочем, «Премия», назовем мы ее сце­нарием или пьесой, все-таки остается произведением театральным по своему характеру.*

А.В. Я помню, когда читал сценарий, меня поразил в нем один эпизод — чис­то кинематографический.

После того как в парткоме раздавался звонок со стройки и поступа­ло сообщение о том, что рабочие получили премию, Потапов, герой сценария, уходил с заседания и оказывался на улице.

И вот эта улица, пасмурная погода, дождь, липкая глинистая дорога вдоль строящихся объектов, машины, пешеходы, люди — мир людей — все это создавало эмоциональный настрой ко всей истории. Все стано­вилось ясным, зачем, для чего весь сыр-бор с премией. Как жаль, что театр не способен так передать событие, именно в такой форме. Одна­ко и в фильме не было подобного эпизода. Почему?..

*П.Б. Вот видите, иные фильмы определенно испытывают воздействие со стороны театра...*

А.В. Во всяком случае, со стороны замкнутой драматургической структуры. Это очевидно. «Премия» С. Микаэляна, «Пять вечеров» Н. Михалкова, «Сталкер» А. Тарковского, «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, некото­рые другие картины, появившиеся на экранах в последнее время, созда­ны по законам этой замкнутой структуры.

Вторая половина фильма «Сталкер» А.Тарковского, вторая полови­на «Восхождения» Л. Шепитько обладают определенно выраженными драматическими свойствами. И это не единичные примеры.

Недавно я читал интервью одного зарубежного кинорежиссера. Он откровенно писал о том, что сценарий, который он перед этим поста­вил, привлек его именно своим драматическим своеобразием и силой.

Дело, конечно, тут не в том, что кинематограф впрямую заимствует у театра. Это скорее выражение существа его собственных интересов.

*П.Б. Утверждение и господство того или иного вида искусства, в данном слу­чае драматического, - это еще и выражение, следствие очень определенных процессов действительности. Это потребность времени в особой точке зрения на самое себя.*

А.В. Стремление что-то увидеть за поверхностью вещей. Мне кажется, так. Но вторжение драмы в кинематограф мне представляется явлением вре­менным. Замкнутая структура, к которой обращаются некоторые совре­менные кинорежиссеры, ограниченна. А разомкнутая, которая ближе самой природе кино, бесконечна. Драма искусственна.

**50**

¶*П.Б. Вы слишком категоричны. Влияние драмы распространяется сегодня не только на кинематограф, но и на литературу. Проза В. Распутина* - *пример достаточно убедительный. Его повести созданы по законам жесткой, замкну­той драматической ситуации. Не случайно они так широко идут на сцене. Или проза В. Быкова. За нее тоже охотно брался театр.*

А.В. Но есть кино, которое остается вне сферы влияния драмы. «Двадцать дней без войны» А. Германа — прекрасная картина. «Осенний марафон» Г. Данелия. Фильмы О. Иоселиани. «Дерево для башмаков» Э. Ольми.

А посмотрите, как любопытно выстроена картина Антониони «Про­фессия: репортер». Герой фильма существует по законам драматически организованной структуры. С того момента, как он окончательно запу­тывается в житейских ситуациях и хаосе, он неизбежно движется к сво­ей смерти. Он движется по законам драматическим: по законам судьбы, рока. Но его движение — это путешествие по жизни.

Он не замкнут в крошечном мире, а существует в огромном безгра­ничном пространстве. Он путешествует, меняя земли, страны, города. Он встречает многих людей. Его существование разомкнуто.

В результате вся картина — это чистый кинематограф. Я завидую такому построению, потому что не могу такое сделать в театре.

*П.Б. Завидуете потому, что мир театра не вмещает в себя такое разомкну­тое существование?*

А.В. Театр — пространство мысли. Кинематограф — самое жизненное про­странство. И это очень разные вещи.

*П.Б. Давайте поговорим, об этом подробнее. «Разомкнутое пространство», «Разомкнутое существование» - что это такое?*

А.В. Жизнь людей в реальной действительности и есть разомкнутое существо­вание. Хотя на период войны, к примеру, структура жизни становится замкнутой. Существование человека, группы людей, всего народа пред­определяется одной ситуацией, которая разыгрывается по всем законам драматического искусства. В войне жестко противопоставлены вражду­ющие силы, определенно обозначены предлагаемые обстоятельства. Война заканчивается, и жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса раз­нородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей фор­мы потока. Поток — вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения. Именно таким формам движе­ния и ближе природа кино.

После войны произошел резкий скачок в развитии кинематографа. Напомню, что тогда, в частности, началась эпоха неореализма. Театр в ту пору только догонял кинематограф.

**51**

¶*П. Б. Вы говорите «жизнь людей в реальной действительности». Но ведь и драма, и театр отражают жизнь людей в реальной действительности.*

А.В. В театре реальна действительность внутреннего мира человека. Чем мы занимаемся в театре? Созданием «жизни человеческого духа». Только ду­ховная, нервная энергия артиста способна сотворить театральную реаль­ность, ничто другое: ни вещи, ни декорации, ни свет, ни мизансцены. В кино реальна действительность внешнего мира.

*П.Б. Не хотите же высказать, что кино недоступна передача внутреннего мира человека ?*

А.В. Доступна, конечно, но каким образом? Через реальность внешнего мира. Мир сна, мир человеческого воображения в фильме И. Бергмана «Зем­ляничная поляна» был передан через абсолютно достоверную реаль­ность города, дороги. А эпизод смерти Бориса в фильме «Летят журав­ли»? Да, разумеется, всякое искусство, в том числе и кинематограф, и театр, занимается внутренним миром человека. Чем же еще? Но толь­ко средства выражения всюду разные.

Основа сценарного хода — «случай» из жизни, любой случай, могу­щий произойти в действительности. Он разомкнут сам по себе и разом­кнут по отношению к драме, то есть не требует развития в собственно драматургическом смысле. А драматургический эпизод — это малый круг в большом круге, он несет в себе все противоречия, коллизии и основ­ной конфликт большого круга драмы. Поэтому мы и говорим, что дра­ма строится по законам единства действия. Вот этого единства действия в кинематографическом пространстве может и не быть.

*П. Б. Но что тогда объединяет персонажей в рамках одного сценария (я не имею в виду сюжетное объединение, это ясно) ? Где же все-таки в кинемато­графическом пространстве сквозной ход, если прибегать к театральной тер­минологии ?*

А.В. Возьмем пространство и человека. Назовем последнего «частицей». Рас­смотрим движение этой частицы, во-первых, в замкнутом круге и, во-вторых, в потоке без начала и конца.

Частица в замкнутом круге движется по очень определенным зако­нам, продиктованным ей структурой модели. А в разомкнутом потоке движение частицы напоминает броуновское, оно хаотично, не поддает­ся никакой математической формуле, оно всего лишь вероятно. Как только частица начинает осознавать движение на уровне сквозного хода, говоря языком театра — сверхзадачи и цели, так сразу движение упорядочивается, приобретает линейную направленность, отбрасыва­ет массу мелких побочных движений и становится движением в замк­нутом мире, поддается теперь математической формуле и анализу.

**52**

¶Вот классический пример — сценарий «Ночи Кабирии». Первая его часть — это просто жизнь Кабирии в ночном городе. В судьбе героини прежде была какая-то история, она явно носила драматический харак­тер, но пока Кабирия живет вне ее, совершая ряд обычных, случайных поступков. До тех пор, пока она не попадает на сеанс гипноза, пока не называет случайное имя Оскар, это еще не драма. Тут очень важна эта случайность, не закономерность, как в классической драме, а именно случайность. Кабирия, повторяю, случайно называет это имя. Но вот сеанс гипноза заканчивается, Кабирия выходит из кинотеатра, к ней подходит человек и говорит, что его зовут Оскар.

В этот момент начинается драма. Мир фильма замыкается. Отныне в нем есть только эти два человека, связанные определенной истори­ей. И мы начинаем следить за развитием этой истории. А все остальное, весь хаотический мир ночного города, в который мы погрузились в начале, отступает на второй план, становится фоном.

То есть в этом сценарии «сквозной ход» изначально существовал, но до поры не обнаруживался, события растворялись в потоке жизни. Есть другие сценарии, где вообще не найти сквозного хода в драматургичес­ком смысле. Что же тогда объединяет между собой персонажей? Думаю, что принадлежность к самой действительности, которая и является главным в кинематографе. Применительно к кинематографу нужно го­ворить о сквозном пространстве, а не о сквозном ходе, как в драме.

*П. Б. А замкнутая модель ? Чем она кардинально отличается от разомкнутой ?*

А.В. Предположим, в кадре — сосна на склоне. Это уже определенная карти­на мира. Но в картине мира сосна — только модель, объект для худож­ника. Потом в кадре — пруд с мельницей. Серебристое свечение туч. Пруд, говоря условно, — тоже модель. Еще какой-то кадр... один, другой, третий создают расширенную картину мира. Мы ощущаем ее целост­ность, ее объем, она рождает в нас ассоциации: «Вновь я посетил тот уголок земли, где я провел изгнанником три года незаметных»...

В театре так быть не может. Там все три смены планов должны прой­ти сквозь субъекта. В театре — не модель, не объект, а субъект действия. Самосознание и самопознание «сосны на склоне».

Замкнутый мир театра концентрируется в точке под названием ар­тист, концентрируется в нем и разрешается. В нем все: и философия, и тема, и сюжет, и движение конфликта, его начало, его конец. В теат­ре нельзя монтировать эпизоды без того, чтобы от одного к другому не был найден внутренний, мотивированный и прожитый артистом пере­ход. Артист на сцене осознает себя в процессе развивающейся истории.

Драма может разыгрываться на огромном пространстве, какое толь­ко может охватить человеческое сознание, и в большом промежутке

**53**

времени, которое может соответствовать времени всей человеческой жизни. Но это замкнутое пространство и замкнутое время — в том смыс­ле, что все действие замыкается на субъекте, осознающем себя.

*П.Б. Значит, взаимоотношения человека и действительности в разомкнутом пространстве кинематографа отнюдь не сводятся к жестко смоделированно­му конфликту, к прямому противостоянию целей персонажей, коренящихся в их характерах'? Все это является аспектом драмы? Значит, в разомкнутом пространстве кинематографа цель распадается на более мелкие, порой случай­ные, не всегда осознаваемые намерения ?*

*Гамлет, пытающийся узнать тайну смерти отца как некую тайну бытия, преследуя свою цель, вступает в противоборство с Клавдием, Элъсинором, всем миром. Между Гамлетом и миром* - *пропасть. Но если бы у Гамлета не было этой высокой, трудной, неизбежной цели, породившей все его поступки, дей­ствия, вызывавшие противодействия других, не было бы драмы. Драме необ ходима осознанная субъективная цель, не так ли ?*

*А вот линия Андрея Болконского в «Войне и мире». У героя романа тоже есть своя определенная цель. Андрей Болконский стремится к славе, к своему звездному часу, который с неизбежностью оказывается для него роковым. Но отражает ли эта частная цель героя романа весь конфликт, все взаимоотно­шения человека и действительности, личности и истории, о которых говорит­ся на протяжении всего повествования ? Нет. Действительность в «Войне и мире» неизмеримо больше и сложнее, чем та, что представлена судьбой Андрея Болконского, его смертью.*

*Романная действительность во многом напоминает кинематографичес­кую. Действительность в кинематографе всегда «больше» человека. В драме че­ловек и мир выступают как равноправные соперники.*

А.В. В театре все в первую очередь связано с артистом и его природой. Это самое интересное и самое трудное — воспринимать артиста как приро­ду. Вся задача заключается в том, чтобы возбудить эту природу, заста­вить ее творить. Бывает так: приходит режиссер и говорит: «Я все знаю». Но самое большее, что он знает, это то, что сделали до него. Для меня не существует спектакля, который от начала и до конца придумал режиссер, превратив артиста в модель и все за него исполнив. Челове­ческий разум не богаче самой природы. Это я очень хорошо понял, занимаясь театром.

Артист в театре — это вся театральная реальность. В теории игры по­лучается так — проживание в секунду времени на уровне естественно­го существования. Существования на большом промежутке времени в теме и мысли. Существования на очень большом промежутке времени — в философии. Артист накапливает энергию, конденсирует, накаляет ее в себе с тем, чтобы потом отдать, излучить. Он работает и внешне, как

**54**

деталь архитектурной композиции. Работает в рисунке, в стиле всего спектакля. Все, о чем бы ни говорил нам спектакль, — в нем, в актере. Артист в кино, как бы он ни был значим, талантлив, велик, все же только часть большой кинематографической реальности. Он помещен в кадр, а кадр «работает» очень сильно и сам по себе. «Работают» и два кадра вместе, в последовательности, в монтаже.

*П.Б. Ну и каковы же взаимоотношения артиста с кадром ?*

А.В. Как только артист помещается в кадр, то есть в некую реальную среду, она начинает брать на себя часть общего эмоционального напряжения, общей художественной информации. Актер в кадре уже не решает тех тотальных задач, которые он решает на сцене. «Среда обитания» акте­ра в кадре чрезвычайно активна.

Могу привести такой пример. Пусть это будет сцена из моего спек­такля, так мне удобнее. Павел и Васса в первом акте. Как бы она выгляде­ла в кино? Можно ли заснять сцену так, как она идет в театре? Театр — замкнутый мир. А если в разомкнутом?

Васса отправляет Липу, видит Павла. «Что ты, Павел?» Так начина­ется их диалог. В этой сцене всего несколько реплик. Сквозной ход — желание отправить сына в монастырь. Васса с самого начала сцены хочет сказать Павлу, чтобы он шел в монастырь, мать хочет избавить­ся от сына. Сначала он ластится к ней, а заканчивается сцена тем, что Павел душит Вассу.

Если заснять на ленту так, как это происходит на сцене, то получит­ся в дурном смысле «актерский кинематограф». Не фильм, а спектакль. Нужно, очевидно, передать драматическое напряжение сцены не толь­ко через артистов, а через движение кадров, через изображение. И в любом случае надо уйти от театрального диалога. Васса до этой сцены занималась домом, хозяйством. Предположим, она и здесь занимается хозяйством, фабрикой. Она ведь управляет фабрикой.

Представим себе безлюдное место. Должно быть обязательно без­людное место.

Фабрика. Раннее утро. Красные кирпичные стены. Котлы. Мороз­ный синюшный воздух, ползущий по земле.

Драматическое напряжение в кадре создаст сам образ фабрики на­чала века. Актриса, играющая Вассу, должна существовать в природном, жизненном ритме, не в специально драматическом.

По фабрике идет Васса. Нагрузку второго плана, которая в театре пе­редается только актером, здесь несет на себе среда.

Итак, передвижение Вассы по пустому цеху. За ней мог бы идти Па­вел. Между ними — приглушенный, казалось бы, ничего не значащий разговор. «Что ты, Павел?» — спрашивала бы Васса, полуоглядываясь.

***55***

Но мы бы чувствовали, как значим этот разговор. Ощущение значимо­сти происходящего на сцене передала бы еще и сама структура изобра­жения.

Павел ласкается к матери. Она его отстраняет. Он — снова ласкает­ся. Потом отстраняется сам. Говорит, что она готова им землю копать. «Да, так», — убежденно отвечает Васса.

В театре после этой реплики Васса уходит со сцены. Тут разрешалась некая малая ситуация, уже обнажался конфликт. В кино Васса могла бы выйти во двор. И вот тут мог бы возникнуть другой мир. Нужно только представить себе тот двор, серо-черное небо...

«Шел бы ты, Павел, в монастырь». — «Мне зачем?» Все нужно решать в проходах. Идут по двору. Входят в каморку.

По театральной мизансцене Васса идет в свой кабинет, в глубину сцены. В кино, предположим, мы дадим длинный проход по коридору, по лестнице, наверх. Она поднимается, оказывается в маленьком, тес­ном кабинете.

В кадре — окошко. Голова Павла. Он смотрит. Молчание. Потом в кадре — открывающаяся дверь. Мы вместе с Павлом входим в кабинет. Последние кадры — только изобразительные. Слов нет, ведь их нет и в пьесе. Павел загоняет мать в угол, душит ее. Васса вырывается.

В театре финальное событие полностью подготовлено нервами иг­рающих артистов. В кино — еще и драматическим напряжением изоб­разительного ряда. Это и дает объем. Ведь Васса отправляет в монас­тырь ради «дела». А как можно передать это «дело»? На экране мы ощутили бы его реально, двигаясь вместе с Вассой по безлюдному про­странству фабрики. Сама среда неизбежно подвела бы действие к «уду­шению».

В театре, повторяю, такая сцена целиком и полностью лежит на ак­терах. Конфликт передается только напряжением их воль, энергий. У Павла и Вассы, у каждого — своя философия, отношение к миру, к делу. Я не верю, что в кино можно передать напряжение точно таким же способом, как в театре.

*П. Б. То есть в кино конфликт не просто персонифицирован в героях, так как часть его напряжения, смысла берет на себя среда, кадр в целостности ? Ведь человек на экране возникает не просто на фоне среды, но в контексте среды, в действенном, говорящем контексте, так ?*

А.В. Совершенно верно. Поэтому если в драме конфликт возникает от соот­ношения человека и человека, то в кино — от соотношения человека и среды в одном кадре, а также от соотношения кадра и кадра. Ничего нового я этим не говорю.

В театре все, что есть, вся жизнь — в диалоге. Все выстроено вокруг

**56**

диалога. Все определяется и движется сквозным ходом. В театре нет других возможностей. Напряжение в сцене может передать один толь­ко актер — независимо от сценографии и мизансцен. Только в конфликт­ной ситуации и только на уровне сквозного хода. Сам конфликт и при­ведет к развязке, вскроет сущность разыгрываемой драмы. Финал станет неизбежным вследствие непосредственного, прямого противо­стояния сил и воль. В кино это противостояние выражается еще и опо­средованно, не прямо и не может быть сведено только к актерскому диалогу.

Диалог на экране внедряется в окружающий мир, хотим мы того или нет, — внедряется. Окружающий мир размыкает диалог. Словно рассла­ивает его, заполняет собой. И, наконец, поглощает его. Парадокс за­ключается в том, что диалог на экране и есть сам окружающий мир. Иными словами, экранный диалог передается всей средой кадра, кото­рая включает в себя актера как «модель» в том смысле, в каком я об этом уже говорил.

*П.Б. И значит, в таком смысле уже нет и не может быть принципиальной разницы между актерским и неактерским кинематографом ? Равно как нет и не может быть принципиальной разницы между актерским и режиссерским театром. Недаром все давние споры по этим поводам (а в последнее время они снова как будто стали актуальны) носят такой схоластический характер... Самым «страшным» для театрального режиссера и по сей день как будто ос­тается обвинение в диктаторстве. Самым «обидным» для актера в кинема­тографе и по сей день остается определение - «модель».*

А.В. Для того чтобы получился театр, нужен только коврик и два актера, как говорил Мейерхольд. Для того чтобы получилось кино, нужны два кад­ра, как у Гриффита. В одном кадре — женщина в рост, в другом — руки женщины. Вот и все.

*П. Б. Значит, природа кино, или, как сейчас говорят, поэтика кино, такова, что актерский диалог не может наполнить собой и исчерпать все кинопове­ствование. Оно, так или иначе, сведется к последовательному и художествен­но мотивированному движению кадров, не так ли ?*

А.В. Да. И вне зависимости от того, много ли дается актеру места в кадре или мало, интересуют ли режиссера только его внешние типажные свой­ства, или он опирается на внутренний актерский аппарат, дается ли актеру подробный психологический сюжет или нет и так далее.

*П.Б. Вы говорите - в кино диалог внедряется в окружающий мир, в среду... А в театре? Диалог и сценография? Каковы их взаимоотношения?*

***57***

А.В. Основа диалога — действие. «Что я делаю» в этой сцене, в этом куске и так далее. Сценография возводит это действие в степень. То есть дей­ствие структурное «я делаю то-то» она превращает в действие образное: «я делаю то-то в определенной художественной системе». Ведь форму действия, то есть рисунок, пластику, диктует именно сценография. Но сценография сама по себе — вещь неодушевленная. Мы воспринимаем ее через актера. Актер осваивает и этот рисунок, и эту пластику, и эту сценографию. Она как будто возвращает нам свой образ через актера уже одушевленным.

*П.Б. В театре самое сложное и самое трудное заключается в создании атмос­феры. Атмосферы как особой среды общения...*

А.В. Атмосфера связана с понятием поля, биополя, если хотите. В этом смыс­ле атмосфера существует только на подмостках. Только в общении живых людей. Этим театр действительно неповторим и уникален. Создание ат­мосферы на самом деле — вещь сложная. Я пытаюсь этим заниматься, но это серьезная тема, говорить о ней нужно специально.

*П.Б. Понятие атмосферы мы обычно связываем с понятием психологического театра. Ведь существуют и другие типы театров, рассматривающие атмос­феру как основной компонент художественной среды спектакля?*

А.В. Да, с понятием психологического театра... Я таким театром и занимаюсь. Но мне кажется, что есть более высокая ступень психологического те­атра. Особый вид театра, где общение происходит на уровне «излуче­ния». Мы уже давно не говорим об общении в театре только на «уров­не текста», мы говорим о действии, мы и диалог понимаем как действие. Но, наверное, теперь наступило такое время, когда в театре уже мож­но говорить об общении на уровне атмосферы. Атмосферный театр как более развитая форма психологического.

*П.Б. А что такое атмосфера в кинематографе? Способен ли жран передать ее?*

А.В. Театральная атмосфера ощущается как нервная плоть, плоть духа. Кине­матограф решает противоречия духа иными средствами. Духовное, фи­лософское существо кинематографа предстает материализованным са­мой плоскостью кадра, композицией всей ленты. Еще один парадокс: кинематографическая атмосфера — это «плоть тела». То есть дух на эк­ране передается через материю, через плоть кадра. Актер — часть кад­ра, хотя очень часто и самая активная драматически.

Кинематографический образ по всей природе иной, чем театральный. Театральный — всегда откровенно условен. А на создание кинематогра­фического образа идет материал натуральной, осязаемой действительно­сти. Поэтому я и говорю, что кинематографическая атмосфера воспри-

**58**

нимается как плоть. На сцене же все натуральное, естественное — в этом парадокс театра — приобретает налет эстетизма, поскольку противоре­чит искусственности подмостков.

Театральный спектакль в кино всегда виден как театральный спек­такль. Если взять из него какой-то отдельный эпизод, он может пока­заться просто фальшивым. В театре зритель такой фальши не замеча­ет, потому что постепенно проживает этап за этапом вместе с артистом, входит в игру. В театре нужно только, чтобы страсть была подобна той, какую мы наблюдаем в жизни, а обстоятельства, форма проживания и облик среды могут быть далекими от жизни.

*П.Б. В кино иной способ актерского существования?*

А.В. Я бы сказал, иная техника игры. Помимо того что на экране артист воз­никает в окружении материального пространства кадра, его собствен­ное бытие развивается в иных ритмах. Даже десять минут в театре нельзя просуществовать идентично жизненному времени. Театр — не скрытая камера. Десять минут в театре технологически можно просу­ществовать идентично жизни духа. А на пленке, в свою очередь, так переданная жизнь духа окажется неправдоподобной. Разная техноло­гия. Потому что в драме более сгущенное время само по себе. Драма — более искусственная структура, чем кино.

Начиная играть спектакль, артист все время движется к финалу, к ос­новному событию пьесы. Пьеса — замкнутая система, напоминающая ав-токаталитарную. Примером автокаталитарной системы может служить критическая масса. Внутри такой массы происходит цепная реакция, неизбежно приводящая к взрыву. Так и в театре. В процессе игры по типу цепной реакции происходит передача энергии от персонажа к персонажу и одновременно накопление ее на втором плане до крити­ческого состояния. Неизбежно и независимо от воли действующих лиц драма заканчивается основным событием. Иванов стреляется, Раневс­кая уезжает в Париж. Вот это театр. Все неизбежно «взрывается» основ­ным событием. Я бы даже сказал, что это классический вариант теат­ра, сущность драмы. Остальное — боковые дороги. Те пьесы, в которых приходится тянуть сквозной ход, — не сценичны, хотя и идут на сцене.

Играть на подмостках ведь вообще противоестественно. Нужны ху­дожественные «условия», их и дает актеру драма. Сама драма и задает цель, задачи, ритм и степень концентрации эмоций.

В кино в каждом отдельном кадре артист существует как в подлин­ной ситуации. Ему не нужно форсировать время, не нужно держать за­пас сил на финал. Он живет в естественном жизненном ритме.

Время в театре течет непрерывно от начала к концу. В кино непре­рывно только движение кадров.

**59**

*П. Б. В вашем спектакле «Первый вариант "Вассы Железное ой"» М. Горького очень своеобразное художественное время. В этом, пожалуй, одна из отличи­тельных особенностей спектакля.*

*Вопрос о художественном времени имеет серьезное теоретическое значение, в равной степени интересное и тем, кто работает в театре, и тем, кто ра­ботает в кинематографе. Расскажите о времени в «Вассе Железновой».*

А.В. Временное пространство действия в театре не соответствует временно­му пространству в жизни. В жизни на проживание какой-либо ситуации требуется гораздо больший отрезок времени, чем в драме. В драме вре­мя изначально прессуется, уплотняется.

У меня в «Вассе Железновой» время ни разу не соответствует реаль­ному. Это или более плотное, или более расширенное время. Но течет оно непрерывно. Есть только композиционные перерывы, о которых необходимо рассказать. Каждый акт имеет двухчастную композицию. Так получилось в нашем построении, но я думаю, что именно так и у Горького.

В первом акте действие течет непрерывно до приезда Анны. Утро. Чаепитие. Разговоры за столом. Семен уходит на фабрику. Павел бро­дит. Васса наконец остается в доме одна, работает. Заканчивается пер­вая часть.

Появляется Анна. Теперь время идет с ускорением. Анна появляет­ся, и Васса немедленно приступает к делу, сразу посвящает дочь во все интриги дома. Эта поспешность не соответствовала бы нуждам реаль­ной жизненной ситуации. Вассе потребовалось бы гораздо больше времени, чтобы встретить дочь, рассказать ей обо всем, сделать ее со­юзницей и так далее. Тут явный композиционный разрыв, как бы вре­менная лакуна, часть выброшенного реального времени. Это надо как-то выразить.

Итак, в глубине сцены за столом сидит Васса.

Пауза. Первая большая пауза. Кажется, что проходит несколько ча­сов.

Звучит блюз. Появляется Анна. И вместе с этой красивой, по-город­скому одетой женщиной и этой странной чувственной мелодией в дом входит какая-то незнакомая жизнь.

Во втором акте перерыв более ощутим.

«Михаил. Вечер добрый!

Васса. Ну, что?

Михаил. Нехорошо. Дышит тяжко очень.»

Умирает хозяин дома. Время, необходимое персонажам на пере­стройку, на сживание с новой ситуацией, выбрасывается. При непре­рывности актерского существования. В мизансцене это выглядит так:

**60**

вносят стулья, ставят их рядом, как если бы ставили на поминках. Са­дятся, ждут. Молчат. Ходит Васса. Бьет ритм метроном.

В третьем акте уже явный временной разрыв. Он соответствует мо­менту убийства Прохора. Резко меняется ситуация, персонажи начина­ют жить в новом качестве, меняется даже объект исследования (если до смерти это был групповой объект, то после — в объективе внимания оказывается Васса), меняется также жанр.

Мы видим сцену, усыпанную перьями, будто занесенную снегом. Рас­пахнутые двери. Скользящий луч света. Часы бьют восемь.

Еще сильнее рвется время между вторым и третьим актом. Третий акт вообще как бы отдельный спектакль.

«Сорок дней», — говорит Семен. Сорок дней ждут дети наследства.

Сорок лет — предполагаем мы. Сорок лет владеют дети наследством.

Мы усугубляем этот разрыв. Меняем исходное событие и разыгры­ваем третий акт как самостоятельную пьесу.

*П.Б. Учитывать эти временные пропуски вас, очевидно, заставляет закон непрерывности драматического времени ?*

А.В. Я сейчас говорил о результате, но все это получалось в процессе репети­ций. Без двухчастной композиции ничего нельзя было выстроить.

*П.Б. А с точки зрения восприятия даже эта первая пауза - приезд Анны, -не правда ли, дает очень своеобразный эффект ? В ней как будто восполняют­ся недостающие эмоциональные параметры. Звучит тема воспоминаний, тема дома, лирическая тема.*

*...Дом предстал словно бы в ином ракурсе. Только что стихли звуки скан­далов и перебранок. Воцарилась тишина. И дом, на который теперь смотрят как будто бы с удаления, глазами этой еще незнакомой женщины, показался уютным, добротным, даже торжественным.*

*Звучит странная мелодия. На пороге в глубине появляется Анна. Ее ник­то не встречает. Дом молчит. Анна проходит в гостиную. Идет медленно. Рассматривает стены, как будто вспоминает что-то. Заново узнает далекое, но знакомое. Видит мать. Долго смотрит, как та работает. Наконец Васса замечает Анну.*

*После этой тишины резко воспринимается начало их диалога. Поспеш­ность обеих. Немедленная готовность заключить сделку. И возникает ощуще­ние объема времени. Дом в прошлом - уютный, торжественный. Дом в насто­ящем - живущий скрытой враждой. Обнаруживается контраст. Рождается целостное ощущение всей прошлой и настоящей жизни семьи УКелезновых... Так я воспринимала эту сцену в вашем спектакле.*

А.В. Время течет непрерывно, но имеет разное пространство, то более ши­рокое, то более плотное. Широкое соединяется с плотным. Возникает

**61**

монтаж времени. Это очень важный момент. Монтаж придает спектак­лю романное пространство. Оно большое, огромное. Три часа спектак­ля не соответствуют трехчасовой реальности сценической жизни.

*П.Б. За счет чего получается уплотненное время?*

А.В. За счет более плотного разбора. Когда разбираешь шесть реплик как шесть смен жизненных ситуаций, получаешь плотность. Говоря язы­ком техническим, большое количество векторов на небольшой отре­зок времени. В жизни на подобные шесть смен поведения затратили бы месяц, на сцене это укладывается в три минуты. Один из примеров — это сцена Вассы и Павла, о которой я уже упоминал. Как раз диалог из шести реплик. Можно было выстроить ее как беседу. Я выстроил иначе. Как долго и сложно разворачивающуюся ситуацию, разбитую на малые ситуации, каждая из которых имеет свой объем, свои взаи­моотношения.

Такое уплотненное время сложно играть. Поэтому я даю паузы на смены реакций. Зато зритель проживает огромный период времени.

*П.Б. «Васса ЛСелезнова» начинается в обычном бытовом ритме, время словно бы захронометрировано.*..

А.В. Оно и воспринимается как реально идущее, но потом идут уплотнение, расширение, сильная концентрация. Концентрация времени особенно сильна в метафоре. Происходит пульсация времени, все постепенно за­тягивается в узел. Степень временных несоответствий увеличивается.

*П. Б. Поэтому-то так странно воспринимается первая сцена третьего акта, сыгранная снова как будто бы в реальном бытовом времени, когда время от­рывалось от бытового, реального. Воспринимается как остановка, как мерт­вое время. И возникает образ мертвого дома и мертвого мира. Тут реальное бытовое время сработало как бумеранг, возвратившись, оно принесло неожидан­ный эффект.*

*Скажите, а насколько вообще возможно растянуть сценическое время ?*

А.В. Я пытаюсь это делать, но это трудно. Растянуть время на сцене можно только за счет дробности, постепенности разбора. Но в театре есть не­кий предел, некая временная константа, которую преодолеть не дано.

*П. Б. Эта константа, очевидно, измеряется длительностью, необходимой на целостное органическое проживание? Ведь в театре есть так называемое не­обходимое время, которое нельзя ни сократить, ни продлить. Время на про­живание, логическое постепенное проживание драматического сюжета.*

*Многие режиссеры только в этом смысле и используют возможности сце­нического времени.*

**62**

А.В. Существуют две категории времени, о которых нужно говорить приме­нительно к театральному искусству. Зрительское время и время сцени­ческой реальности или просто сценическое время. Если зрительское время тождественно сценическому, полностью совпадает с ним по пе­риодам и ритмам, тогда возникает театр, который можно было бы на­звать «прямым» театром. Это самый счастливый театр, он всегда соот­ветствует настроениям зала. «Современник» бо-х годов и был таким счастливым театром.

Семидесятые годы изменили соотношения сцены и зрительного зала. Теперь театр все чаще старается работать на несоответствиях. Я пытаюсь выстраивать сценическое время не тождественным времени в зале.

*П.Б. То есть образно?*

А.В. Да. Образность в театре в первую очередь связана с временными несо­ответствиями.

Я убежден в том, что современные театральные режиссеры должны разрабатывать проблемы, связанные с образным временем. Должны учиться владеть временем на сцене, уметь развивать его, уметь монти­ровать. До сих пор это считалось привилегией кино. Посмотрите, сколько режиссеров на протяжении всей истории кинематографа зани­мались этим: Эйзенштейн, Пудовкин, Урусевский, Хуциев, Тарковский, Бунюэль, Бергман, Уэллс, Брессон. А фильмы Шепитько и Никиты Михалкова, Иоселиани и Панфилова? Да мало ли имен!

*П. Б. Есть одно важное и непременное условие существования образного време­ни. Это развертывание драматического действия строго за барьером рампы, создание на сцене самоценной художественной реальности, развивающейся по своим особым законам. Стоит убрать рампу, подчеркнув одновременность происходящего на сцене и в зале, как автономия сценического времени разру­шится. Оно разомкнётся, влившись в поток и пространство реального време­ни зала и жизни.*

*В «ВассеЖелезновой» ни один персонаж: не играет «на зал». Нет ни пуб­лицистического посыла, ни лирического. Это как будто «закрытый» театр. Такая особенность спектакля сразу обратила на себя внимание, когда он по­явился.*

*В спектакле очень заметна тенденция к воспроизведению реальности, ими­тирующей настоящую, но существующую в своих автономных временных и пространственных параметрах. Поэтому, наверное, вы и говорите о нетож­дественном времени на сцене и в жизни. Заметен интерес и вкус к подробнос­тям, деталям, к целостному и многообразному потоку, протекающему на гла­зах у зрителя, но наблюдаемому словно в кадре.*

**63**

А.В. Да, я специально выстраиваю все, как в кадре, — учитывая квадрат зер­кала сцены. Однако в кинематографе композиция строится только в плоскости кадра. В театре композицию диктует и этот квадрат зеркала, и архитектура коробки. Но эффект кадра сохраняется. Дело в том, что в архитектурный объем коробки сцены мы вставляем объем сценогра­фический. Возникает иллюзия продолжающегося пространства за гра­ницами коробки, словно за границами кадра.

Мизансцены тоже как будто уходят за кадр. Тот же принцип. Но это еще не все. Надо выстроить мизансцену внутри сценографического объема, внутри самой декорации. Вот тут и вступают в силу архитектур­ные законы композиции. Весь рисунок, притяжения и отталкивания, композиционные центры движения по дуге или по кольцу, уходы в глу­бину, выбросы на нулевой план — все это определяется законами ком­позиции конкретного архитектурного объема.

То есть рисунок развивается в соответствии с архитектурой, но од­новременно и в сопряжении с внутренним действием и психологией. Композиционный рисунок не повторяет психологический, не наклады­вается на него буквально, а, наоборот, существует словно бы в чуть кон­фликтном противоречии с ним.

*П. Б. За счет такого сопряжения, очевидно, и возникает иллюзия очень густой, насыщенной жизни, имеющей объем, определенные формы, собственный коло-* I *рит ? Вас как будто очень интересует именно материальный облик действи­тельности на сцене, плоть, как вы говорили применительно к кино.*

А.В. Да. А начало спектакля «Взрослая дочь молодого человека» у меня вооб­ще сделано как будто по законам кино.

*П.Б. Почему так получилось? С чем это связано?*

А.В. Прежде всего с самой пьесой. «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина — пример той самой молодой драматургии, которая во многом непохожа на традиционную, на ту, что обычно принята на t наших сценах.

Традиционная драма питается прошлым. «Прошлое» в драме — целая i категория. Когда ставишь пьесу, всегда ищешь исходное событие, кото- I рое как раз и кроется в прошлом. В этом смысле «Васса Железнова» — I классическая драма. Там настолько сильно насыщено исходное собы­тие, что на его обнаружение уходит все действие.

Прошлого во «Взрослой дочери...» явно не хватает — с точки зрения | привычного драматического конфликта. Поэтому, когда мы начинали I ее репетировать привычным способом, у нас долго ничего не получа- I лось. Артисты не играли. Им не хватало «подпитки» из прошлого.

**64**

В прошлом этой пьесы нет драматической истории, есть простой случай, случай из жизни, из личной жизни героя Бэмса. Его когда-то выгнали из вуза. Причем непонятно, способствовал ли этому Ивченко, другой персонаж, или кто-то еще. Неизвестно, ездила ли тогда Люся, жена Бэмса, просить Ивченко о том, чтобы Бэмса восстановили. Если ездила, значит, она ему тогда изменила... В общем, неясно. Но факт остается фактом: Бэмса выгнали, потом восстановили. Вот и все. Те­перь, по прошествии двадцати лет, бывшие однокашники встречаются в доме Бэмса. Поводом для встречи служит опять-таки случайность. Приехал Прокоп из Челябинска устраивать сына в институт, в котором Ивченко — уже проректор.

Итак, случай из жизни. Но в истории общества за ним кроется оп­ределенная драма. Ведь Бэмса некогда исключили из института потому, что он был «стилягой». Сейчас прошло время. Он взрослый человек. Обыкновенный инженер. В нынешней жизни джаз, «Чаттануча Чу-ча», кок на голове и все прочие атрибуты «стиляжной» манеры уже не име­ют смысла.

Строить драматическое действие так, чтобы с первой минуты Бэмс и Ивченко выступали прямыми антагонистами, нельзя. Той, прошлой истории недостаточно для того, чтобы здесь сейчас развернуть откры­тую драму. Во-первых, непонятно, был ли во всем виноват один Ивчен­ко. Во-вторых, неясно, какими стали оба героя в современной жизни. Ведь они не виделись много лет. Жизнь сама по себе очень изменилась. И они в ней уже нисколько не похожи на противников.

Поэтому конфликт пришлось нарабатывать в настоящем.

И вот встретились друзья или противники, проще — однокашники, между которыми прежде что-то было, а теперь нужно понять, в каких взаимоотношениях они находятся сейчас, какими людьми стали, как могут друг к другу относиться. Их встречу нужно было постепенно под­вести к конфликту. Поэтому ровно тридцать минут сценического дей­ствия оба персонажа существуют у нас на уровне обычного житейско­го поведения, на уровне малых реакций и оценок. Идет просто сцена ужина с разными разговорами о том о сем. Они наблюдают, оценивают, узнают друг друга заново. Вот за счет этих малых реакций и накапливал­ся конфликт. Но это очень сложно играть.

Жизнь за двадцать лет их разделила. Один пошел по одному пути, другой — по другому. Каждый считает, что его личный путь — единствен­но справедлив. Теперь вот встретились, появилась возможность про­анализировать справедливость пути каждого. Но они не выясняют ни­чего впрямую, говорят как будто о посторонних вещах, которые только косвенно задевают существо их взаимоотношений. Такие разговоры вовсе не похожи на театр.

**65**

Так проходит тридцать минут действия. Исходное событие постепен­но «возбуждается» из настоящего. Теперь все нужно привести к центру, начать наконец драму. Сделать остановку. «Выставить» одного против другого и обнажить конфликт.

Если бы я всего этого не нашел, я бы не сделал спектакль. Эта пье­са в чем-то напоминает сценарий, сделанный по законам разомкнутой структуры. В ней есть только сквозное пространство — пространство жизни самой по себе, — без сквозного хода в драматическом смысле. Вот именно поэтому я и говорю, что ставил спектакль, похожий на кино.

Действие искал параллельно тексту. Текст шел как бы сам по себе, а внутри, исподволь развивалась драма, приходя к тому моменту, когда один человек садится напротив другого и тем самым объявляет того своим антагонистом. Это была первая драматическая ситуация в тради­ционном смысле. К ее моменту исходное событие было нажито, но на­жито из настоящего, а не из прошлого. Дальше шла чистая драма.

*П.Б. Это еще и потому похоже на кино, что, по сути, является словно бы фиксированным потоком действительности. Но на сцене он воспринимает­ся непривычно.*

А.В. Я пытался добиться на сцене полного и максимального соответствия ритмам реально протекающего времени. Могу признаться, что даже не­много струсил в этом отношении. Можно было бы добиться еще боль­шего соответствия. Актеры существуют в обыденных жизненных рит­мах, как будто бы все это на самом деле происходило в какой-нибудь московской квартире, где случайно встретились бывшие однокашники. Все приготовления к ужину, кухонные сборы, количество съеденного и выпитого за столом, все действительно похоже на реальность, на реаль­но идущее время.

В зале возникает эффект растянутого времени. Это и эпатирует созна­ние. Ведь театральные зрители привыкли к иным временным условиям игры, к спрессованному драматическому времени, о котором мы говори­ли. Здесь оно разрушено, расширено, разомкнуто, можно сказать так.

Но дело не только в этом. Такое время эпатирует сознание еще и потому, что спектакль выстроен в стилистике игрового, а не бытового театра. Неверно говорить о «Взрослой дочери» как о театре бытовом.

*П. Б. Тут мы с вами снова подойти к тому, с чего начали этот разговор, — к проблеме разомкнутой структуры. Но теперь вы говорите о ней применитель­но к театру. Это интересно. И достаточно неожиданно. Очевидно, в этом можно усмотреть влияние кинематографа ?*

**66**

А.В. Современный человек быстро видоизменяется, быстро по сравнению с тем, каким он был еще десять-пятнадцать лет назад. Возьмем какого-нибудь героя драматургии рубежа 56-го года. Поведение этого героя можно точно обрисовать на протяжении небольшого отрезка времени как линейное поведение, последовательное, без видоизменений. Изме­нения, конечно, есть, однако они только окрашивают поведение, не больше. Основной ход или основная цель не меняются. У героя есть ясность и определенность намерений и перспективы. А в общей струк­туре драмы — ясность и определенность в расстановке сил, ясность и определенность положения каждого персонажа в структуре модели.

Герой новой драматургии — явление совершенно необычное.

Что отсутствует в линии поведения такого героя? Прежде всего ход на длинную дистанцию, скажем так. Он не сосредоточен на одном направ­лении, у него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль иг­рает случай. Его день соткан из взаимных, отталкивающих друг друга общений. Партнера он не выбирает. Все определяет именно случай.

О чем говорят герои? У них как будто много тем, и все они возника­ют неожиданно и так же неожиданно исчезают, словно погружаются в песок. Мы не в состоянии уследить за логикой перекрестных разгово­ров о жизни, за всеми этими исповедями, трепом, воспоминаниями, внезапными перебранками, ссорами. Вторая особенность такой драма­тургии — сильный отрыв текста от действия.

Лексика, стиль поведения, психология — все поменялось. Один и тот же человек ходит в разные, как будто взаимоисключающие друг друга компании и везде приятен, симпатичен, хорошо выглядит. Компания, состоящая из непохожих людей, людей с разными судьбами, стала це­лой темой в драматургии. Компания. Не семья, как это было у Розова, Володина, Рощина.

Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, что­бы в своей частной жизни примирить их. Так вынужден был вести себя еще вампиловский Зилов в своей жизни.

Быт расслоился. Человек из кооперативной квартиры. Человек из микрорайона. Турист. Интурист. Деловой человек. Человек на работе. Человек дома. Жизнь на людях и скрытая жизнь — та, в которую чело­век никого не хочет впускать. Этой скрытой жизни у человека стало гораздо больше, чем прежде. Скрытая жизнь не обязательно носит интимный характер. В нее может входить прогулка по лесу, библиоте­ка, игра в домино.

Как понимать действие в драматургии молодых? На каком «уровне»? На уровне текста? Нет. На уровне поступка? Нет. Современный герой

**67**

может не совершить ни одного поступка на протяжении очень большо­го промежутка времени, он может просто сидеть за столом и разгова­ривать. Действие в его традиционном смысле почти исчезло. Прихо­дится говорить скорее о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения. Тре­тья особенность новой драматургии — действие почти неуловимо. Ка­муфлированное действие.

Конфликт. В традиционном смысле конфликт — понятие динамичес­кое. В молодой драматургии он становится понятием статическим. Кон­фликт как противостояние. Пример — отцы и дети из «Взрослой доче­ри»: Бэмс и Элла. Что с ними происходит? Между ними нет конфликта, есть неприятие. Противостояние. Драматизм обнаруживается в момент катастрофы. Элла отмалчивалась, не вступала в разговор с отцом, не слушала его советов, не реагировала на многое. Но в тот момент, когда с отцом случился обморок, когда она поняла, что произошло что-то се­рьезное, Элла откликнулась. «Тебе лучше, Бэмс?» — спросила она. «Мне нравится, когда ты называешь меня Бэмс». В этот момент конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве дина­мики. Последующая сцена — сцена прямого, непосредственного воздей­ствия одного партнера на другого.

Еще одна особенность. Слой — как очень важная характеристика нового героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы. Бэмс — инженер, Ивченко — проректор. Прокоп — человек из провинции. Бэмс завидует Ивченко, и вместе с тем Бэмс счастлив и горд, что прожил жизнь так, а не иначе. Ивченко завидует Бэмсу, но Ивченко тоже горд, что так прожил свою жизнь. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм. С другой стороны, герой и не хочет выходить из своего слоя, стремится остаться в нем. Например, Прокоп. У него прочное положение, жена, ребенок, он покоен.

Многое, очень многое в драматургии претерпело изменения.

Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого пото­ка действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода — броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме. Он выпал из привычной драматической структуры.

*П. Б. Молодая драматургия не может исчерпать всех процессов жизни. Она фиксирует очень определенную область человеческих взаимоотношений. Тот тип героя, который она показывает, — это некий периферийный тип действи­тельности. В жизни есть и другие типы. Но периферийный тип по-своему тоже нов и чрезвычайно интересен. Интересен богатством психологических реакций, их подвижностью, сменой их состояний, разнообразием.*

68

А.В. Смотрите, что пишет Анатолий Эфрос в ig64 году в книге «Когда фильм окончен...»: «Мне интересно, о чем думает, допустим, девушка, которая стоит целый день у эскалатора метро... Я знаю, как мне про это расска­жут в нашей рядовой комедии или в нашей нравоучительной драме. Но я бы хотел, как говорится, на самом деле узнать через искусство ее мысли, ее заботы, ее жизнь. Таких произведений, в которых мы будто сталкивались бы с самой действительностью, без всякой "липы", без украшательств, без давно известных схематических столкновений, — таких произведений искусства очень мало». Сколько лет прошло, а мы снова останавливаемся перед теми же вопросами. Молодая драматур­гия, какие слабости ни были бы в ней обнаружены ее критиками, сумела зафиксировать некоторые новые процессы действительности 70-х годов, сделать их фактом художественного сознания.

*П. Б. Мне кажется, что стиль актерской игры, о котором мы говорили в свя­зи с сопряжением внутренней психологической линии и внешнего рисунка по­ведения (рисунка, не выражающего человека прямо), именно и ведет к созданию такого человеческого типа. Заметьте, открытая исповедальная манера, так долго поражавшая нас во многих ведущих исполнителях современной сцены, теперь устаревает, она больше не отвечает потребности времени и психоло­гии. Исповедь перестала нас волновать. И мы перестали ей верить. Зрителю интереснее наблюдать за героем словно бы со стороны, видеть, что он из себя представляет, чем слушать то, что он говорит о себе сам.*

А.В. Этот тип требует к себе внимания театра. Ведь он возник в результате закономерного развития жанра психологической драмы последних двадцати лет, он не мог не появиться.

Параллельно продолжают развиваться иные жанры, иные стили ху­дожественного мышления. Они захватывают и отражают другие сто­роны нашей жизни, иные проблемы, темы. Логика процессов в драма­тургии очень сложна и неоднозначна. Но в ней можно установить традиции, преемственность.

*П.Б. По-моему, Петрушевская, к примеру, впрямую следует Володину, если го­ворить о самой драматической структуре, о построении пьес. Вампилов как драматург более традиционен.*

АВ. Но он дал нового героя, такого, какого не было у его предшественников. А по структуре, вы правы, он ближе к традиционной драме, он как буд­то бы не заметил того качества, которое принесли с собой, к примеру, володинские пьесы.

*П. Б. Но театр не понял вампиловского героя. Постановки пьес Вампилова нельзя назвать удачными. Как вам кажется, в чем заключаются неточности в подходе к его драматургии ?*

**69**

А.В. «Прощание в июне», к примеру, всегда ставили как тюзовскую пьесу с тюзовским героем. Этаким абстрактно современным «бунтующим» мо­лодым человеком, который в финале решительно рвет свой диплом, что свидетельствует о его бескомпромиссности и честности. Парадокс заключается в том, что при этом к такому герою не относились серь­езно. Не ощущали глубины его внутренней драмы, которая заключа­лась вовсе не в том, что он смело и принципиально противостоит той среде, которая олицетворена в фигуре ректора Репникова. Его драма скорее в том, что он пытается жить по законам этой микросреды. Ко-лесов — другой человек, чем Репников, старается войти в мир Репни­кова и существовать в нем на равных. Этот процесс вхождения сопря­жен для него с невероятно мучительным внутренним процессом. Колесов многое в себе преодолевает, но до конца преодолеть не мо­жет. Если посмотреть на пьесу с этой точки зрения, то сразу все ее коллизии покажутся острее и содержательнее. А в театре играют тю­зовскую коллизию: плохой ректор и честный студент. Это ТЮЗ пяти­десятых годов.

Герой Вампилова не рубит шашкой сервант, как рубил розовский герой во второй половине пятидесятых годов. Но и с тем героем было не все так просто. Впрочем, его в свое время разгадал театр, поэтому я не буду о нем говорить. А вот с вампиловским героем произошла вещь обидная. Его стали выводить на сцену с большим запозданием, тогда, когда такой тип в действительности стал видоизменяться. Жизнь вам-пиловского героя как типа была слишком недолговечной. Более того, вампиловскую пьесу ставила исключительно та режиссура, которая некогда вышла из Розова, и поэтому и в Вампилове увидела только ка­чества розовского героя.

В «Утиной охоте» герой уничтожает в себе все духовные ценности. Этот процесс связан с невероятно мучительной ломкой сознания. Зи-лова нельзя играть в конфликте с внешней средой, его нужно играть в конфликте с самим собой. Тогда и будет понятно существо вампиловс-кого гуманизма.

Вампилов наследует традиции русской драматургии. Вся русская дра­матургия — сцены из периферийной жизни. История Зилова — это стра­дания инженера, ну, скажем, из города Бийска. Вот этот «Бийск», этот колорит периферии, дух периферии, нужно передать и в сценографии и типажно. Я это никогда не видел в театре.

*П. Б. У хороших драматургов сценическая судьба не всегда складывается удач­но. Театр и драматургия, казалось бы, тесно взаимосвязаны. Но эти взаимо­связи не всегда сводятся к взаимопониманию. В противоречиях и заключены процессы развития искусства.*

70

А.В. Ну конечно, поэтому мы и говорим об этих противоречиях.

Итак, современная молодая драматургия разрушила ту драматическую структуру, которая развивалась, меняясь, в пьесах Розова — Володина — Вампилова, и показала нового героя и новые системы взаимосвязей че­ловека и среды. Этот герой больше не укладывается в традиционную драму. Для того чтобы его вставить в нее, сам тип необходимо заново наработать вместе с его новым содержанием и его новой формой. То есть в жизни этот тип должен определенно выявить свои типологичес­кие качества. Пройдет время, и все, что наработано, осознается на уров­не мировоззрения, философии. И тогда его можно будет вставить в новую модель и ею снова объять весь мир. В настоящий момент мы находимся только на подступах к новой драме — в классическом смыс­ле этого понятия.

*П.Б. Мы можем сколько угодно рассуждать о связях театра и кинематогра­фа, об их влияниях друг на друга, но для театра самым важным и принципи­альным остается вопрос о новой драматургии. Можно еще раз вспомнить, что Станиславский, к примеру, родился как режиссер на новой, никем не понятой, «еретической» «Чайке». А Мейерхольд приступал к своему театру с загадоч­ных пьес Метерлинка и Блока. Современные режиссеры Эфрос и Ефремов су­мели в свое время открыть сценические секреты розовской диалектики в иссле­дованиях человека и среды. Любимов открыл советской сцене незнакомого, трудного автора Бертольта Брехта.*

*В последнее время много говорят о молодой драматургии. Ждут, что она обо­гатит театр. Ждут «новой волны» на сцене. Но театр молчит. Как вы ду­маете, почему же это происходит ?*

А.В. Помимо тех сложностей, о которых мы уже говорили, есть еще одна — техника исполнения. На протяжении двух-трех часов артист должен, как говорят в театре, тянуть конфликт. Но при этом конфликта как бы и нет. Этим и отличается тот тип драмы, о котором мы здесь раз­мышляем. Можно говорить только об ощущении конфликта, о пред­ощущении. Да и сам конфликт нужно понимать как глубинное действие, камуфлированное. А «сверху» нужно играть очень разнообразное, бес­конфликтное и компромиссное существование.

Это очень сложно. Для этого надо иметь школу игры, разработанную методологию, как я уже сказал.

В современном театре сложилась такая ситуация, что режиссура уже изжила ту драму, которая родилась на рубеже бо-х годов. Теперь наиболее распространенным стал материал классики, который и дает самый высокий уровень философской и социальной абстракции. Гово­рят о вечных проблемах, об общечеловеческих вопросах. Конечно, текст классической пьесы может звучать вполне актуально. Но сама эс-

**71**

тетика, диктуемая классикой, не соответствует нынешнему содержа­нию жизни. И тогда как быть с новым типом героя? С его проблема­тикой?

Почему, например, боятся драматургии Петрушевской? Для меня это очень светлая драматургия. Я бы назвал направление, обозначенное ее пьесами, постнеореализмом. Если бы я ставил ее пьесы, я бы постарал­ся, чтобы на спектакле смеялись и плакали. Ее мрачный текст — толь­ко видимость. Только поверхность. Но ведь поверхность — это еще не сам человек. Сегодняшний человек не мрачен. Если бы он был мрачен, мы находились бы в периоде романтизма.

Когда начинаешь браться за такие пьесы, есть страх, что зал будет скучать, не станет слушать и пьеса начнет разваливаться. Актер мог бы позволить себе играть по-новому, но он не решается рискнуть. Потому что нас держит в плену старая стилистика. Было бы счастьем, если бы до сегодняшнего дня удержалась стилистика хотя бы пятидесятых го­дов, когда умели играть на современном узнаваемом материале. Но те­атр утерял и эту стилистику. И я знаю, что за испытание для актера «дер­жать» такую пьесу, как у Петрушевской или у Славкина. Практически это означает постоянную потребность в репетициях. Я репетировал «Взрослую дочь» через каждые десять спектаклей заново. И все равно почти незаметно для артистов и зала происходила подмена. Появлял­ся другой спектакль и другой тип героя. Прежние привычки оказались сильнее. Нужно научиться играть «размыто», нужно, чтобы и у зала была тяга к этому «размытому» существованию. И чтобы за этой «раз­мытостью» чувствовалось напряжение, как в настоящей драме. Вот тут-то ничего и не получается. Уходит «размытость», и возникает поверх­ностная конфликтность.

*П.Б. Как вы практически добивались этого?*

А.В. Чтобы рассказать об этом, пришлось бы говорить очень долго. Сейчас я могу сказать только одно: это вопрос школы, а не понимания. Достаточ­но трех слов, чтобы актер тебя понял. Но одно дело понять, другое — сыграть. Практический аспект — самый трудный.

Как я добивался своей цели?

Я репетирую методом импровизации. Вообще, этот метод в класси­ческом варианте называется этюдным. Но у меня не чистый этюд. Я разделяю репетиции на два этапа. Вот в «Вассе» я много времени потра­тил на то, чтобы накалить нервы актеров, добиться нервного подвод­ного слоя. Вся работа на первом этапе и была направлена на выявление этого нервного слоя. Второй этап заключался в погружении этого слоя, то есть в наработке поверхности.

Во «Взрослой дочери» было наоборот. Тут я сначала добивался раз­нообразного поведения на поверхности, особенно в первом акте (он от-

**72**

личается стилистически от второго). А потом, на следующем этапе, мы добивались погружения во внутренний слой пьесы.

*П.Б. Если разомкнутая структура ближе природе кинематографа, кинематог­раф мог бы снимать такие пьесы ? Вы ведь говорите, что они похожи на сце­нарии.*

А.В. Да, мир, зафиксированный в этих пьесах, и есть тот самый мир, который легко передать в кинематографе. Разнообразный мир с бесчисленным количеством движений, не тот цельный, ясный и напряженный в сво­ей перспективе мир, каким он предстает в театре. Прообразом этого мира в кинематографе были те знаменитые листочки, которые трепе­тали на ветру, их сумел зафиксировать первый кинокадр. Эти листоч­ки, трепещущие на ветру, и есть кинематограф. Драма гораздо более грубое искусство.

Поэтому, как только появился такой мир в пьесах, театр оказался в беспомощном состоянии, он просто не знает, что с пьесами делать. Как «зарегистрировать» этот мир? Ведь это нужно сделать не просто досто­верно, но еще и художественно. Я только пытаюсь это сделать.

В кино это удалось бы гораздо проще. Кстати, такая жизнь в кине­матографе уже исследована давно итальянскими и французскими ре­жиссерами в период неореализма и «новой волны». В советском кине­матографе — Чухраем, Хуциевым, Калатозовым, Урусевским. Теперь кино, уже наработав такую технику, во многих случаях занимается мо­делированием действительности. И в таких случаях абстрагируется от живой реальности и обращается к замкнутой структуре, к качественно более высокому способу отображения. Такова логика процесса, проис­ходящего в некоторых звеньях кинематографа.

Может быть, новую разомкнутую структуру опять продемонстриру­ет кино?

*П.Б. В кино это было бы проще сделать, очевидно, еще и с точки зрения тех­нологии ?*

А.В. Ну конечно. Если артист в театре должен удерживать, как мы говорим, «размытое» существование на протяжении двух-трех часов, то в кино ак­теры не играют вдоль и непрерывно, а играют частями. Потом киноре­жиссер садится за монтажный стол и монтирует всю ленту. Это первое. Второе. Я тут, может быть, повторю то, что говорил раньше, но это неважно. Ведь почему для театрального режиссера трудно играть разом­кнутую пьесу? Сквозной ход спрятан в ней очень глубоко. У артиста происходит разрыв между нижним и верхним слоем, между конфликтом и поверхностью. В каком смысле? Существование на поверхности долж­но быть очень разнообразным. Но нельзя же три часа играть одну по-

**73**

верхность. Нужно, чтоб при этом ощущался человеческий объем, глу­бина. А глубина возникает как бы от предощущения будущего конфлик­та, которого пока нет и который нарабатывается из настоящего. Поэто­му артист должен иметь содержание, и мы должны это содержание ощущать.

Вот только когда мне удалось «растянуть» верх и низ, научить артис­та удерживать разрыв, исподволь «тянуть» сквозной ход, тогда и получил­ся новый эффект. Вот пример из «Взрослой дочери» с точки зрения ак­терской техники. Бэмс и Ивченко. Встречаются, разговаривают, шутят, кажутся друзьями, и причем при этом не лгут ни себе, ни друг другу- Здесь это очень важно — не лгать. И А. Филозов, к примеру, не играет так: я тебя ненавижу, но делаю вид, что люблю. Это прием из арсенала старой дра­мы. Он играет другое: я встречаю Ивченко, он неприятен мне, он меня раздражает, я его не люблю. Внутри накапливаются отрицательные эмо­ции. Но «сверху»: мне нравится Ивченко, нравится его встречать, уго­щать, разговаривать с ним, он мой друг. То есть внизу идет параллельное накопление отрицательных эмоций, а сверху нормальное, обычное суще­ствование в обычных, нормальных условиях дружеской встречи.

Актер как будто играет атмосферой, он учится излучать атмосферу. Но в театре это трудно фиксировать, трудно воспроизводить.

Тут нужен особый тип артиста. Нужен артист с прекрасно разрабо­танной техникой игры на поверхности, игры «в пристройку». Тип так называемого интеллектуального артиста тут не годится. Ведь что такое интеллектуальный артист? Это осознающий и самопознающий артист, точно ощущающий цель и определенно идущий к сверхзадаче. Причем цель и сверхзадачу он ощущает интеллектом, а нужно всем существом, плотью. Нужен богатый внутренний аппарат, позволяющий играть чув­ствами, ощущениями. Цель неясна, она только предугадывается. Игра­ется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях. В таком театре артист становится интересным, если у него богатая внут­ренняя пристройка, как говорят на нашем профессиональном языке. Если богаты мелкие реакции. Интеллектуальный артист никогда не будет реагировать на движение руки, он реагирует только на движение мысли. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» — совсем иной тип артиста. Как раз тот, который может говорить чувством, ощущени­ями. Прежде в Театре имени Станиславского эти актеры почти не иг­рали. Они простаивали. А теперь вдруг «пошли», потому что обладают качествами, совпадающими с требованиями молодой драматургии.

*П.Б. То, что вы сейчас рассказали, на мой взгляд, чрезвычайно интересно. И важно для размышления над теми процессами, которые происходят в совре­менном театре и кино. Мы выяснили, что не только кинематограф оказыва­ет на театр свое воздействие, но и театр влияет на кинематограф. Так, ра-*

***74***

*зомкнутая структура, которую принесла с собой молодая драматургия, - это несомненное воздействие кино.*

*Можно сказать даже больше. Мне кажется, что в ходе этого разговора нам удалось установить одну любопытную закономерность. Процессы, которые происходят в театре и кино, едины, хотя и неоднозначны. Очевидно, в опре­деленный момент жизни в полном соответствии с ее требованиями в искус­стве появляется разомкнутая модель. Ее, естественно, в первую очередь подхва­тывает и реализует кино, имея к тому все основания и возможности. Потом структура постепенно подходит к замкнутой драматической модели как к некоему пределу, как к более высокому уровню обобщения и абстракции. Жизнь, уже изученная и исследованная, нуждается в новом способе обобщений. Тогда, как вы говорили, мы начинаем размышлять о том, что находится за поверх­ностью вещей. Подспудно идет новый процесс разложения модели, поскольку жизнь не останавливается, она стремится дальше, в ней появляются иные тенденции, которые следует изучать заново. Зафиксировать во всей неодноз­начности, сложности. Действительность неисчерпаема.*

# {Глава 4} ИГОРЬ ПОПОВ, СОРАТНИК

Художник Игорь Попов — человек огромного таланта, который всю свою профессиональную жизнь связан совместной работой с Анатолием Василье­вым.

Такое постоянство Игоря Попова поразительно. Он, как и многие другие сценографы, мог бы работать с самыми разными режиссерами в самых раз­ных театрах. Но он остается верным Васильеву. Возможно, столь длительный союз не так прост, как могло бы показаться со стороны. Но то, что этот союз очень плодотворен, не вызывает сомнений.

Игорь Попов по профессии архитектор. Окончил архитектурный фа­культет строительного института в Новосибирске. На новосибирском те­левидении работал как художник-оформитель, выпустил спектакль в обла­стном театре. Потом приехал в Москву и стал заниматься своей основной специальностью архитектора в экспериментальном проектном институте. Это были 70-е годы. Васильев тогда еще учился в ГИТИСе.

Через свою жену, Ольгу Дзисько, актрису Театра Советской Армии, Игорь Попов познакомился с Райхельгаузом и Морозовым, которые тогда тоже были еще студентами и пришли на практику в Театр Советской Армии. Чуть позднее к Попову его новые друзья привели Васильева. Он тогда собирался что-то ставить в Театре на Малой Бронной. Васильев предложил Попову совместно делать эскизы. Но эта работа, кажется, так ничем и не окончилась. В Театре на Малой Бронной Васильев ничего не поставил.

Вскоре по рекомендации Кнебель его взяли стажером во МХАТ. Ефремов собирался репетировать новую чешскую пьесу «Соло для часов с боем», в которой он занял знаменитых мхатовских стариков. Назначил Васильева ре­жиссером спектакля. Нужен был художник. Васильев назвал Ефремову фами­лии Мессерера и Бархина. Ефремов сказал «нет». Тогда Васильев порекомен­довал Игоря Попова. На эту кандидатуру Ефремов согласился. И Попов с Васильевым начали сочинять макет.

Когда спектакль вышел, он имел большой резонанс. И Ефремов предложил Васильеву с Поповым работать дальше. Тогда возникли «Медная бабушка»

76

Леонида Зорина и «Святая святых» Иона Друцэ. «Медная бабушка», где Ефре­мов и Васильев выступали как два сопостановщика, была выпущена в ig75 Г°ДУ-«Святая святых» выпущена не была. Васильев с Поповым предложили прит-чевое решение постановки. Ефремов вместе с Друцэ, по словам Игоря Попо­ва, «загробили эту идею». Потому что Ефремов понимал только бытовой стиль, притчевый подход он попросту не воспринял.

В период МХАТа и произошло сближение режиссера и художника. Их взгляды на сценографию оказались едины. Васильеву с самого начала и нужен был не живописец, а профессионал с архитектурным мышлением, умеющий сопрягать в оформлении объемы, которые должны были создать особое про­странство для игры актеров.

Когда три молодых режиссера, Васильев, Райхельгауз и Морозов, пришли работать в Театр им. К. С. Станиславского, с ними пришел и Игорь Попов, который вскоре стал главным художником. Свой проектный институт он окон­чательно оставил.

Когда театру «Школа драматического искусства» дали подвальное помеще­ние на Поварской (тогда ул. Воровского), изначальная профессия Игоря Попова пригодилась как никогда.

В бывшем доходном доме на Поварской некогда снимала весь второй этаж княгиня Мещерская. Но в советское время в доме все приспособили для коммунального проживания. Поэтому подвальные помещения и несколько квартир на верхних этажах, которые и отдали театру, с самого начала име­ли ужасный вид. Косые полы, множество перегородок, разделявших на маловыразительные коммунальные клетушки некогда красивые, огромные комнаты с лепниной на потолке.

Надо было привести эти помещения в порядок, сделать полную перепла­нировку, убрать все перегородки, отреставрировать то, что можно отрестав­рировать, и, главное, создать здесь театр.

Игорь Попов сделал проект, потом макет. Все это было показано Комите­ту по культуре, который тогда возглавлял В. Шадрин, он проект принял и распорядился о ремонте и реставрации этих помещений.

Подвал и несколько квартир на верхних этажах после ремонта преобрази­лись. Стены были выкрашены в белый цвет, что сразу зрительно увеличило пространство и придало ему особый стиль. Лепнина на потолках приобрела свой первозданный вид.

А в подвальном помещении устроили сцену. Места для зрителей и площад­ка для игры могли «плавать» в пространстве, меняясь местами и образуя раз­личные конфигурации. Проемы одной из стен, ведущие в коридор, стали слу-

***77***

жить некоей естественной декорацией: оттуда, из проемов, появлялись акте­ры, лился свет и пр. Большой прямоугольный зал был обогащен одной важ­ной архитектурной деталью — небольшой стенкой с капителями, которая да­вала дополнительные возможности для мизансценирования.

Это помещение стало называться первой студией.

Именно здесь и сыграли знаменитый спектакль «Шесть персонажей в по­исках автора», с которого начался театр «Школа драматического искусства». Сыграли в свободном пространстве прямоугольного зала, в каждом акте ме няя расположение стульев для зрителей, которые были включены в этот спек­такль на правах участников.

Здесь же устраивались открытые показы студенческих работ по Дюма, Достоевскому, Томасу Манну.

Позднее в зрительном зале провели еще одну реконструкцию. Сняли пе­рекрытия, служившие потолком, и таким образом увеличили высоту зала и сцены.

Потом появились те четыре ряда для зрителей, которые есть и сейчас. Театр за годы своего существования разрастался, занимая все новые и новые помещения дома. И если в самом начале театр имел свой автономный вход со двора, то сейчас входом в театр стал служить основной, парадный подъезд, который придал всему особую внушительность и торжественность.

Помещения театра «Школа драматического искусства» почти за двадцать лет своего существования приобрели художественное единство и свой, осо­бый стиль.

Но в связи с последними событиями (изъятием у театра помещений на Поварской) возникает серьезная угроза разрушения и уничтожения того, что было создано с такой любовью и вкусом.

**\* \* \***

Юридическим адресом театра «Школа драматического искусства» с само­го начала была Сретенка, ig. Идея построить здесь новое здание появилась у Васильева и Попова с момента создания театра. Но на обсуждение этой идеи, проектирование и строительство ушло 14 лет.

Авторами проекта стали Анатолий Васильев, Игорь Попов и два магист­ральных проектировщика — Борис Тхор и Сергей Гусарев.

Когда Васильев с Поповым выезжали куда-то за границу, они ходили вмес­те изучать театральную архитектуру. Так они осмотрели Театр Питера Брука, Национальный театр в Лондоне и многое другое. Какие-то идеи брали на вооружение, какие-то отбрасывали.

Наконец очень необычное и красивое здание Театра на Сретенке было построено. Структуру квартала Васильев и Попов сохранили, спроектировав

**78**



Игорь Попов и Анатолий Васильев на крыше Театра на Сретенке

*Фото В. Баженова. Архив театра*

угловое здание, в основу которого легла архитектурная идея базилики. На крыше возвышается башня шекспировского «Глобуса» в уменьшенном разме­ре. Шекспир всегда был близок театру Васильева. Поиски в области шекспи­ровской поэтики сопровождали режиссера и в более ранний и более поздний периоды творчества.

От современного московского «новодела» здание театра «Школа драмати­ческого искусства» отличается своим изяществом и вкусом. Тот же белый цвет, и снаружи и внутри, который так нравится Васильеву и Попову, придает зда­нию легкость и чистоту. Большие стеклянные окна и стеклянная крыша раз­мыкают пространство, уводя взор в простор улицы и высоту неба.

**\* \* \***

Последние двадцать лет Игорь Попов — главный художник «Школы драма­тического искусства». Все спектакли этого театра оформлены им, не говоря уже о тех, которые Васильев с до-х годов выпускает за рубежом.

**79**

Принципы архитектурного объема, которые и составляют сценографичес­кую идею Васильева и Попова, не изменились. Но с какого-то момента режис­сер и художник на основе все тех же архитектурных объемов стали разраба­тывать мистериальное пространство.

Потому что в последние десять-пятнадцать лет у Васильева появилась идея вернуться к истокам, к древним театральным формам. В одном из интервью он потом скажет: «Сретенка построена не для больших форм, а для высоких. Она построена для мистерий. И поэтому на фронтоне этого здания написа­но: "Школьный театр"».

Мистерией Васильев и Попов начали заниматься еще на Поварской. Пер­вый спектакль, который можно отнести к этому жанру, был «Плач Иеремии». После «Плача» последовали три спектакля по Пушкину — «Дон Гуан или "Ка­менный гость" и другие стихи», «Моцарт и Сальери» и «Дон Гуан мертв». «Моцарт и Сальери» и «Дон Гуан мертв» решены в жанре мистерии.

В средневековых мистериях не было конкретного места действия, про­странство передавало обобщенную модель мироздания, вселенной. В этой модели обязательно присутствовали «верх» и «низ»: сфера неба и сфера пре­исподней. На основании этих принципов Попов и Васильев членили про­странство в своих спектаклях. В «Каменном госте» и в оперно-драматическом представлении «Дон Гуан мертв» была обозначена сфера «низа». В «Дон Гуа-не» открывается черная яма пола, куда опускается гроб. В «Моцарте и Салье­ри» небесная сфера возникала в архитектуре пирамиды, на которой стояли ангелы с нимбами на головах. А в «Плаче Иеремии» символика неба переда­валась сменой ряс с черных на белые, потом на голубые и белыми голубями, летающими по сцене.

Итак, от «Соло для часов с боем» к пушкинским мистериям. Таков путь художника Игоря Попова. Он прошел его последовательно, рука об руку с режиссером Анатолием Васильевым.

В нашей ранней статье, написанной после выхода двух спектаклей — «Первого варианта "Вассы Железновой"» и «Взрослой дочери молодого че­ловека» — в Театре им. К.С. Станиславского, и были сформулированы те принципы, которые легли в основу концепции театрального пространства Ва­сильева и Попова. Дальнейшее развитие этой концепции происходило в соз­данном театре «Школа драматического искусства». Оно и подтвердило их ори­гинальность и плодотворность.

**\* \* \***

Статья «Новая реальность пространства», которая здесь публикуется, рас­сказывает о начальном периоде работы Игоря Попова в Театре им. К.С. Ста­ниславского. Это был уже плод нашей совместной работы: Васильев выступал

**80**

как режиссер-теоретик, обосновывающий свои принципы организации и использования пространства. Я — как критик, описывающий и анализирую­щий решение режиссера и художника.

Поэтому статья «Новая реальность пространства» имеет подзаголовок: «Заметки режиссера и комментарии критика». Она отражает две точки зре­ния. Точку зрения режиссера-практика, объясняющего внутренние основания работы в сценографии, поиск законов движения и мизансцен. И точку зрения критика как стороннего наблюдателя, описывающего свое восприятие про­странства, созданного режиссером и художником.

Рассуждения Васильева в этой статье очень ярко демонстрируют его худо­жественный, образный подход к рисунку и мизансценам. Несмотря на все внешнее жизнеподобие двух спектаклей, их внутренние законы не имеют ничего общего с реализмом. Ибо реалистическое пространство «обживается» актерами и режиссером, исходя из принципов достоверности и жизненной правды.

Художественные позиции, которые демонстрируют сценография Игоря Попова и режиссура Анатолия Васильева, отличались новаторством и ориги­нальностью. Параллельно архитектурной сценографии Попова в театре раз­вивалось направление концептуальной сценографии, яркими представителя­ми которой были Давид Боровский, Эдуард Кочергин, Марк Китаев, Сергей Бархин и другие. Концептуальная сценография тоже далеко отстояла от реа­лизма, в ней тоже действовали сугубо образные, художественные законы, но иные, чем у Васильева и Попова.

А. Васильев, П. Богданова

Новая реальность пространства

*Заметки режиссера и комментарии критика*

Режиссер:

Театр в коробке

Мир как природа

Архитектурный объем

Тайна движения

Образ

На художественную среду спектакля влияют два объема. С одной стороны, объем сценографический, с другой — объем коробки сцены, соотнесенный с объемом зрительного зала. Коробка может оставаться неким равнодушным, чуждым миром по отношению к самой декорации. Декорация просто «выстав-

**81**

ляется» на сцену и по сторонам, с боков «зачищается» кулисами. Основным плацдармом, полем действий остаются планшет, игровая площадка, арена. Тогда мы имеем дело *с театром на подмостках.*

Если художник рассматривает коробку сцены как близкий, родственный сценографии мир, тогда возникает другой тип театра — *театр в коробке.* Не стоит путать эти два типа театра, они принципиально различны: различны по принципам анализа драматургического материала, принципам мизансцениро-вания, игры, различны в конечном счете по типам художественной реально­сти. В дальнейшем все рассуждения будут касаться только театра в коробке.

Итак, один объем вставляется в другой. То есть сценографический объем, содержащий в себе все особенности художественного образа, помещается в объем коробки сцены, которая тоже понимается как реальный художествен­ный мир, как сценография. Портальная рама и открывающаяся за ней сцена театра, колосники, кулисы, планшет — все это уже и есть сценография. Те, кто работает в театре, хорошо знают то особое чувство некоей образной самодо­статочности пространства, которое возникает при взгляде на пустую сцену вечером, когда декорации убраны.

Союз сценографического объема и объема коробки сцены, в свою очередь, может породить два типа самой сценографии. Первый, когда объем коробки полностью принимает в себя сценографический, и получается так, будто в коробку вложили некое содержимое. Это наиболее распространенный, тра­диционный тип сценографии. Второй тип — это когда стенки коробки как бы срезают части сценографического объема. Вариант «укороченной», срезан­ной декорации. Момент срезанности, однако, мы воспринимаем не как виви­секцию, а ощущаем иллюзию продолжения пространства за границами короб­ки. Происходит эффект, близкий к эффекту фотографии, знакомый нам также по кинокадрам, когда природа выкадровывается. Объектив видит ров­но столько, сколько позволяет его угол зрения, но за рамками кадра мы ощу­щаем большую действительность, большую реальность. Вследствие этого эф­фекта мир, запечатленный на фотографии, воспринимается как подлинный, как безграничный.

В театре происходит то же самое. Срезанный объем дает возможность создания внутри коробки самостоятельной, объективной художественной реальности, *мира как природы,* безграничного мира людей.

Понимание сценографии как самостоятельного, объективного, природно­го мира требует богатой, насыщенной разработки декорации. На сцене все должно быть разработано столь же подробно, как сама природа: пейзаж, кора дерева, листок. Разнообразно, не повторяя один и тот же элемент, адекватно жизни. Тут входят в силу некоторые правила, касающиеся основных законов сценографии, возникают свои технологические сложности. Во-первых, нуж­но следовать не столько реальным жизненным пропорциям, сколько учиты­вать масштабные соотношения с коробкой. Стена дома на сцене не может

**82**

быть выше, чем позволяет высота коробки. Но необходимо найти именно такую высоту, вернее, такое соотношение высоты стены с высотой коробки, чтобы стена производила впечатление высокой. Сделать, к примеру, стену в «Вассе Железновой» на метр выше, чем она есть, это значит разрушить ил­люзию высоты. Другая сторона технологических сложностей в достижении иллюзии природного достоверного мира заключается в практическом аспек­те разработки самой декорации. Ту же стену необходимо разработать так, чтобы она воспринималась монументальной. Недостатки в деталировке ведут к тому, что мир на сцене становится игрушечным. Современное высотное здание из стекла и бетона может восприниматься картонным, а трехэтажный дом кирпичной кладки, построенный столетие назад, — производить впечат­ление монументальности: фасад разработан богато и разнообразно. Иногда мало разрабатывать только те части декорации, которые обращены к залу, иногда нужно делать декорацию правдивой, обжитой еще и изнутри. В «Вас­се Железновой» мы с художником И. Поповым разрабатывали невидимые залу стенки столь же подробно и разнообразно, как видимые. Это давало ак­теру особое чувство достоверности интерьера. Как видно из предыдущих рассуждений, сценографический объем, помещенный в объем коробки, пони­мается прежде всего как *объем архитектурный.* То есть такой, в котором най­дены соотношения по масштабу и пропорциям с коробкой.

Теперь архитектурный объем нужно населить людьми. Иными словами, в заданной декорации поставить спектакль. Тут возникают проблемы движения.

Все рассуждения о проблемах движения, по моему глубокому убеждению, могут быть правильными только при одном условии: рассуждающий должен поместить себя как малую частицу в тот объем, с которым работает. Мы, как правило, не учитываем того, что в сценографии уже заключено движение. Очень часто мы привносим его снаружи. Декорацию рассматриваем как плос­кость, мизансцены строим в общем традиционно, — входы и выходы из глу­бины и с боков, а основное действие разворачиваем посредине. В одном слу­чае это может быть отголоском театра, который существует на подмостках, у него свои принципы. В другом, при построении мизансцены, мы стремим­ся сделать так, чтобы все было видно. Это следствие тех требований, которые предъявляет к рисунку спектакля зрительный зал театра-коробки. В третьем мы хотим добиться внешней эффективности композиции. Приводит это к тому, что мы ограничиваемся выигрышными мизансценами, достаточно про­извольно распределяя движение.

Мне кажется, что сценографию нужно воспринимать как незнакомый го­род, в который входит человек ранним утром, когда все еще спит и безлюд­но. Планировка города сама диктует человеку законы движения. Он идет по улице, выходит на площадь, сворачивает в переулки. Само направление улиц подсказывает ему, какой выбрать маршрут. Город ведет его за собой. Движе­ние человека легко и свободно подчиняется городу. Сценография как город

**83**

содержит в себе *тайну движения.* Эту тайну и следует разгадать. Это и есть самое трудное. Вот основная задача режиссера, который работает вместе с художником. Я думаю, что даже сами художники не всегда знают разгадку этой тайны. Но если она вскрыта режиссером в процессе работы с декорацией, значит, найдена форма спектакля в данном архитектурном объеме. Если тай­на не вскрыта, архитектурный объем превращается в плоскость холста, на котором нарисованы стены, двери, столы, стулья. И все действие разворачи­вается перед холстом.

В закономерностях своего движения архитектурный объем не бесконечен. Он ограничен, как ограничен замкнутый в пределах коробки мир. Начиная движение точки в данном пространстве, мы его обязательно израсходуем. Когда движение израсходовано, израсходована и декорация, и возникает эффект *израсходованности образа.* Тогда надо менять архитектурные соотноше­ния. Вносить новые компоненты, чтобы они рождали новые движения, а вместе с тем — новый художественный образ. Идеально выглядит тот спек­такль, где к финалу мы ясно ощущаем некую израсходованность мизансцены.

В законы движения, диктуемые архитектурным объемом, входят простые вещи. Движение из глубины вперед, движение по диагонали, от портала к порталу, перпендикулярно к оси сцены, по кругу... Но всякое движение необ­ходимо находить для каждого конкретного случая, вскрывать, исходя из осо­бенностей данного сценографического объема, следовать определенным за­конам. Любое нарушение внутренних законов сценографического объема создаст дисгармонию в спектакле. Нарушениями можно пользоваться, но очень редко и только в образном смысле.

Я стараюсь вскрывать внутренние законы движения данного архитектур­ного объема и строить композицию в соответствии с ними, по чувству опре­деляю тот момент, когда движение начинает расходоваться. Тогда делаю «от­тяжку» или меняю архитектурные соотношения внутри декорации. Два-три новых стула дают новые соотношения объемов. Все это известно режиссерам, но на практике подобные вещи не всегда учитываются.

Мы много говорим о том, что такое художественный образ спектакля. Но I сказать об этом со всей определенностью является делом чрезвычайно слож­ным. Образ спектакля представляет собой сумму многих компонентов.

Когда начинаешь работать над пьесой, возникает чувство материала, некая эмоция, эмоциональное зерно. Некое первоначальное впечатление, которое может ассоциироваться с цветом, словом, архитектурной идеей. Когда во МХАТе мы с Игорем Поповым работали над пьесой Л. Зорина «Медная бабуш­ка», то казалось, что эмоциональное зерно пьесы выражает слово «пейзаж». «Сады Лицея». В первом макете и воплощался этот образ пейзажа. Потом воз­никла необходимость делать второй макет к спектаклю, потому что был несколь­ко изменен угол зрения на пьесу. Второй макет разрабатывал слово «город», та­кой город, каким его мог ощущать поэт в 1834 году: мертвый город, Некрополь.

**84**

В работе над пьесой «Женщина за зеленой дверью» Р. Ибрагимбекова эмоциональное зерно возникало от цвета — зеленый. Цвет соответствовал ощущению жаркого южного места. В макете возник двор, снизу доверху уви­тый зеленым плющом.

«Первый вариант "Вассы Железновой"» я начал репетировать без макета. Пространственный образ спектакля возник неожиданно в процессе репети­ций, был подсказан самой средой и планировкой репетиционной комнаты, ее узким вытянутым пространством, низким потолком, беспрестанно хлопающи­ми дверьми.

Когда я приступил к спектаклю «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, у художника М. Ивницкого уже был макет. Та же стенка город­ской квартиры, но развернутая фронтально и стоящая на авансцене. Такое пространство сковывало, и мы чувствовали, что в нем сложно играть. Стенку развернули по диагонали. Казалось бы, очень просто, но образ «взорвался». Взяв у М. Ивницкого саму идею развертки, мы с И. Поповым стали разрабаты­вать ее иначе: как типовую — в стилистике китча — квартиру и одновременно как ширму в жанре игрового театра. Многофункциональность решала пробле­му образа.

Образ будущего спектакля возникает по-разному. В процессе самой рабо­ты он конкретизируется и воплощается в каких-то определенных формах. Эти формы невозможно предсказать заранее. Тем более что они, как правило, никогда и не получаются такими, как ты хочешь. В какой-то момент спектакль оборачивается к создателям неизвестным им миром.

Образ несет в себе еще и момент соучастия смотрящего, момент восприя­тия. Образ как бы складывается в душе смотрящего, в его собственном мире. Поэтому, может быть, следует говорить о соотношении художественных ми­ров смотрящего и показывающего, объекта и субъекта. Вообще художествен­ная реальность спектакля — понятие сложное. Ее внутренние закономернос­ти во многом постигаются интуицией.

Критик:

Восприятие образа

Жизнь дома Железновых («Первый вариант "Вассы Железновой"»

М. Горького, Театр имени К.С. Станиславского)

Субъективная реальность

Пространство квартиры Бэмса («Взрослая дочь молодого человека»

В. Славкина, Театр имени К.С. Станиславского)

Художественная реальность спектакля «Первый вариант "Вассы Желез­новой"» М. Горького требует особого восприятия, основанного на эмоцио­нальном чувственном вживании в тот мир, который разворачивается перед

**85**

глазами. Она оставляет свободу субъективным ассоциациям и рождает вос­приятие столь же полнокровное, сложное, живое, сколь сложна и полно­кровна она сама.

Декорация И. Попова развернута от зрителя. Фокусный центр находится где-то в глубине кулис. Реальность сцены и реальность зала — сферы несопри-касаемые. Зритель должен занять исконную позицию наблюдателя. Ему пред­лагается эмоционально войти внутрь пространственной реальности, прочув­ствовать все изгибы и повороты планировки дома, рассмотреть детали в той последовательности и постепенности, которые заданы самим художником. Декорация требует именно постепенного, длительного рассмотрения. По деталям, их колориту, значениям можно составить стройный рассказ о семье, ее укладе, привычках. Во всем этом увидеть скрытый образный смысл. Образ является одновременно реально-достоверным и метафорическим. Декорация иллюзорна. Эффект создается не живописными приемами, а самой архитек­турой установки, которая развивается в глубину. Возникает иллюзия продол­жающегося пространства за кулисами. А отсюда — ощущение безграничнос­ти, огромности дома. За счет путаной асимметричной планировки на видимом плане — ощущение путаности, таинственности на скрытом, невидимом плане.

Слева, будто из некоей беспредельности скрытого пространства кулис, тянется овалом, пузырем серо-зеленая стена с лепным бордюром и двумя низкими приземистыми дверями. Эта стена как сколок некогда основательно­го прочного быта. Его нынешнее состояние характеризуют облупившаяся штукатурка и толстый слой пыли на матовой поверхности зеркала.

На стене — портрет отца. За стеной — спальня, где теперь умирает Захар Железное. Сверху зияет мрачный провал.

Справа — высокая и прямая, достающая до самых колосников, стена фаб­рики. В ней сооружены парадные двустворчатые двери, абсолютно новые, с блестящей золотой ручкой.

Домашняя стена и фабричная встали друг против друга, как в поединке. А между ними втиснута гостиная, общая нейтральная территория для выясне­ния всех скрытых семейных противоречий. Создается ощущение, что строе­ния обрушиваются на нее. Сдавленная стенами и словно просквоженная, «простреленная» в треугольнике дверей, она становится единственным от­крытым незащищенным местом во всем глухом таинственном доме.

На переднем плане — стол. Он становится той точкой, тем смещенным центром, который стремится уравновесить пространство, создавая свое поле физического и эмоционального притяжения. Стол — самая «крупная» деталь обстановки. Символ семейной общности.

В тупике задней стены расположен рабочий кабинет Вассы. Ширмы. Сек­ретер. Часы в массивном корпусе, украшенном золотом. Вся мебель из нату­рального красного дерева в стиле модерн. Составлена тесно, впритык и вы­деляется в глубине пышным экспрессивным рельефом. Над кабинетом -

**86**

большая голубятня с живыми голубями. Нависает низко, замыкая простран­ство сверху.

Образ дома неоднозначен. Можно сказать, что дом этот напоминает проч­ную человеческую крепость, некогда воздвигавшуюся основательно и надол­го как оплот семьи и рода. Или людскую берлогу, в которой все перепутано, сдавлено, — множество помещений, закоулков, тупиков, скрытые драмы, кон­фликты, тайны смерти и преступления. Здесь есть признаки гармонии, почти ритуального порядка. Есть черты безалаберности, бедлама. Есть красота, даже определенная стильность, изысканность, хотя бы в одном интерьере модер­на. Есть несуразность, уродство в том, как тесно, впритык тут все расставле­но. В облике дома есть особый уют, интимность. Есть пугающая таинствен­ность, глухота.

Образ содержит внутреннюю смысловую, пространственную, эстетичес­кую конфликтность, возникающую из нарушения меры правдоподобия, про­странственных смещений, алогизмов. Конфликтность и рождает метафору. Ее существо раскрывается в знаковой природе вещей и быта, в символическом значении пространственных сфер. Расшифровывается со всей полнотой ис­торических, социальных, психологических ассоциаций.

Интерьер модерна — выражение городской культуры начала века, культу­ры декаданса. Фабрика — символ новой буржуазной эпохи. Сколок домашней стены — ранний буржуазный, еще патриархальный быт. Противоречия выяв­лены в тонких стилевых контрастах. Безликий стандарт металлической сет­ки и парадная новизна дверей фабрики контрастируют с убогим приземистым строением овальной стены, скрывающей интимные тайны, смерть. Изыскан­ный стильный уголок кабинета будто бы зажат между ними, лишен свободы, сопротивляется всем напряжением экспрессивных бушующих линий. И над всем этим — вне примет определенной среды и времени — голубятня, знак живой естественной жизни.

Семья существует словно на перепутье культур и традиций, города и захо­лустья. Смешение всего и вся выразилось в хаосе планировки, где гостиная может служить кабинетом (границы между ними нет), а кабинет — гостиной, где дом является естественным продолжением фабрики, а фабрика — дома. Тут нет водораздела между рабочим и семейным, интимным и публичным. Тут столкнулись красота и уродство, уют и безалаберность, городская утончен­ность и провинциальная российская простоволосость. Тут не могут привес­ти к согласию дело и совесть, чувственность и этику, альковные секреты и парадные обычаи. Все образует клубок неразрешимых противоречий.

Художник создал своеобразную скользящую метафору: каждый образный элемент декорации содержит множественность значений, не закрепленных в жесткую логическую схему. Значения наслаиваются одно на другое произ­вольно. Так, кабинет модерна выступает одновременно в двух взаимно необус­ловленных значениях — как рабочий угол Вассы и знак городской культуры.

**87**

Тема города имеет отношение к детям Железновых, а не к самой Вассе. Ее I сфера — гораздо шире. Но подобных напластований в значениях и в том, как I они обыгрываются по ходу, можно найти множество. Тот же интерьер модер- I на «участвует» и в третьем — образном — «сюжете». В нем становится значи- I мой натуральность красного дерева. Все элементы этой декорации сделаны из натуральных фактур, некоторые представляют живую природу. Живые голуби, штукатурка, вода, медный блестящий таз, посуда: быт подчеркнут в I своей осязаемости, подлинности. Выступает как быт сам по себе и одновре- I менно как знак быта, знак материи, жизни.

Огромной силой эмоционального воздействия обладает иллюзорный эф­фект невидимого таинственного пространства. Владения смерти за овальной стеной прочитываются так же, как пространственная метафора. Возникает I еще одна конфликтная связь. Жизнь и смерть. Образ дома предельно обоб- I щается. Его вместимость становится бесконечной именно благодаря легко I образующимся скользящим связям. Тут господствует свободная ассоциатив- I ность, провоцирующая воображение.

Поскольку метафорическая сущность неотделима от предметной, подчас I чисто сюжетной конкретности, облечена в реальные формы, постольку про- I странство требует не столько дешифровки — необходимости прочесть скры­тый образный смысл, следуя рационально заданному коду, — сколько непос- I редственного чувственного восприятия. Образ воздействует прежде всего I фактурно, осязаемо, цветом, светом, эмоциональным напряжением простран- I ственных линий. Он как будто несколько стесняет дыхание сдавленностью, манит скрытыми загадками, тайной, приковывает пристальное внимание ' каждым элементом, каждой вещью вызывает эффект любования специфичес- I кой колоритностью, остраняет...

Эмоциональная природа пространства оказывается настолько пластичной и емкой, что жизнь, которая населяет дом, обретает всю полноту и красоч- I ность естественного человеческого существования. Декорация и рассчитана на то, чтобы ее обжить, заселить, прочувствовав мельчайшие нюансы про­странственной композиции. Движение в пространстве создает иллюзию осо­бой плотности, заполненности, одновременности жизни в разных скрытых и открытых уголках, в том, что каждая часть дома, каждый закуток жив и дышит, содержит определенный колорит, атмосферу.

От соприкосновения актеров с реальной материальной средой возникают самые разнообразные чувственные эффекты, вплоть до почти реальных за­пахов улицы, когда в еще полусонный дом, укутанный приглушенным сумереч­ным светом, приходит управляющий с фабрики в брезентовом плаще и кир­зовых сапогах. Вместе с тем от соприкосновения актеров с материальной средой, бытовыми предметами, вещами ткань бытового каждодневного пове­дения персонажей приобретает особую значимость, некую ритуальность (умы­вание, переодевания Вассы, чаепития...). Поскольку предметы, вещи, вся

**88**

материальная среда являются одновременно и средой метафорической, ри­сунок эстетизируется. Эффект также своеобразный. Он и придает остранен-ность образу, дистанцированность восприятию.

Воображение блуждает в пространстве, дорисовывая картину до необхо­димой полноты. Она подчиняет магии своей достоверности. Куда пошел? Откуда вышел? Здесь эти вопросы приобретают некую безусловность.

Кажется, что постоянно хлопают двери. В движении — непрерывность, в рисунке — экспрессивный клубкообразный росчерк растекающихся маршру­тов и вновь стекающихся, выплескивающихся в центр. Тут словно действуют некие вихреобразные токи. Люди пребывают в беспрестанном кружении по таинственным переходам, спальням, сеням, но какой-то нематериальной си­лой притяжения оказываются выброшенными, вытесненными в гостиную, на перекресток дома. Здесь происходят открытые столкновения, борьба страс­тей, интересов.

При всей точности, с какой обусловливаются сферы пространства, в дви­жении есть некая непредсказуемость, постоянные нарушения, сшибки. Фаб­рика иногда обыгрывается как дом. Персонажи не знают, из каких именно дверей сейчас выйдут: слышат шаги, поворачивают головы, ждут, а тот, кого ждали, появляется неожиданно из других дверей. Эта запутанность в движе­нии при наложении на саму запутанность, таинственность планировки повы­шает экспрессивность атмосферы. Поскольку режиссер заполняет декорацию движением по законам, диктуемым архитектурной декорацией, постольку движение и вбирает в себя все эффекты этой декорации.

Как уже подчеркивалось, движение в пространстве создает иллюзию дос­товерного реального существования дома. Однако тут важно отметить один наиболее принципиальный момент, который был теоретически заявлен ре­жиссером и имел практическое преломление в самом спектакле. Движение, складывающееся по законам архитектурного объема, ничего общего не имеет с пространственно-бытовой мотивацией рисунка. Иллюзия достоверности — только иллюзия.

Развитие движения на протяжении спектакля складывается в метафори­ческий «сюжет». В первом и втором актах точкой, гармонизирующей про­странство, становится стол. В финале первого акта мизансцена вокруг стола «взорвется», словно распадется малый тесный круг, от него вновь потянутся нити в разные стороны.

В третьем акте стола на сцене не будет вовсе. Вместо него в центре гости­ной — деревянный лабиринт барьера. Он окончательно лишит пространство равновесия, поделив его на две части. Раскроются законы пространства. Дви­жение вихреобразных токов с постепенным сужением кругов к финалу замк­нется в одной точке, это будет соответствовать и мизансцене. Васса в центре лабиринта. Одна. Монолог «не знавать мне покоя». Двери, в которые на про-

**89**

тяжении действия входили и выходили, создавая иллюзию непрерывного людского существования дома, распахнутся настежь. Васса направится к две­рям фабрики, упадет на пороге. Дом словно замкнется в тесное кольцо, вра­щение остановится будто в верхней точке спирали, густота жизненной атмос­феры разрядится, погаснет.

На протяжении спектакля развивается также атмосфера дома, который напоминает живое существо, на чьем облике откладывают отпечатки смены внутреннего состояния. Возникают объемные колористические картины, создаваемые воздушными массами, светом, который здесь является очень важным художественным средством. Дом высвечивается будто бы с разных сторон, наполняясь новыми и новыми настроениями.

Вначале он предстает мирным и сонным в утреннем освещении ламп. Го­луби воркуют в клетке, создавая своеобразный музыкальный аккомпанемент начинающемуся дню. Все вокруг выглядит обжитым и уютным.

Потом помещения кажутся уродливыми, странными. Особенно заметным, угрожающим становится левый овал стены с темными глазницами приземис­тых дверей, распахнутых в черноту. Кажется, что низко нависает потолок и давит своей тяжестью. Дом говорит о тайне, преступлении.

В третьем акте пространство сплошь окутано чернотой. Помещения выде ляются рассеянными смазанными очертаниями. Это не иная реальность, а ирреальность. Холодный неживой пейзаж, сюрреалистический по духу. Из распахнутых настежь дверей фабрики — скользящий ослепительный луч. Сцена усыпана перьями, будто занесена снегом. К самому финалу — про­сквоженное, высвеченное пространство, как скелет, остов живого существа в лучах рентгена. Черные провалы воздушных масс, словно метастазы, распол­зутся по дому. В оформлении важной становится символика цветов. Темно-бордовое, блекло-золотое, серо-зеленое. Интенсивные, «сдавленные» цвета. Черный — смерть. Белый в финале — резкий холодный мазок, словно надру­гательство над естеством.

Если в начале спектакля как будто сохранялось бытовое освещение, то к концу свет стал использоваться как чисто эмоциональная образная характе­ристика событий. Итак, метафора произрастает из быта, из конкретной предметности вещей. Однако быт здесь, как уже было сказано, является одновременно и знаком быта. Эта двойственная природа образа и создает предпосылку для метафоры, обобщения.

Двойственна и природа самой реальности. Сценическая реальность спектак­ля одновременно объективна и субъективна. С одной стороны, являет собой самостоятельный, автономный мир, снабженный всеми необходимыми призна­ками подлинной достоверной жизни. С другой — эта автономная реальность развивается в границах, в закономерностях образной художественной системы. Соединение одного и другого и придает ей неожиданное, новое театральное качество — субъективного реализма. Это эстетическое качество знакомо нам по живописи и кинематографу, однако в театре оно проявило себя впервые.

**90**

Кинорежиссер снимает объекты натуры, человека, но само наличие кад­ра, ракурса камеры и монтажа создает предпосылку для субъективного осве­щения и субъективной интерпретации объекта. Таким образом, авторское, субъективное начало в кинематографе выступает более выраженно, чем в театре, где все объективируется актерами, участвующими в драматическом сюжете. В театре авторское, субъективное начало существует закрыто, погру-женно.

В спектакле «Первый вариант "Вассы Железновой"» используется эффект кинокадра, и не только в том смысле, в каком об этом уже говорил А. Василь­ев, — «за рамками кадра мы всегда ощущаем большую действительность, боль­шую реальность», — но и в смысле обнаружения границ кадра (зеркало сце­ны) и каркаса коробки (колосники, стены кулис). Само наличие обнаженной театральной коробки, зеркала и придает реальности спектакля это важное эстетическое качество, подчеркивая момент «сотворенности», художествен­ной «сделанности» реальности. Старая иллюзионная декорация убирала сце­ну и коробку из поля эстетического зрения, зрительно уничтожала ее, и публика проживала абсолютную иллюзию подлинной достоверной жизни, разворачи­вающейся на сцене. Здесь сцена не убирается из поля эстетического зрения, коробка вступает в конфликтные взаимоотношения с декорацией. Фиксация рисунка на плоскости зеркала (жесткая выстроенность композиции в кадре, ее «картинность») отчуждает реальность от зрителя, и зритель становится в позицию наблюдателя не реальности самой по себе, существующей объектив­но, а реальности, увиденной с помощью субъективного кадра глазами режис­сера и художника.

Пространственный образ в спектакле «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина также двойствен по своей природе. Однако если в пространствен­ном решении «Вассы Железновой» сочетались реальная достоверность и метафора, то здесь — быт и театральная условность. Одно в другом, взаимо­проникая. Создается совершенно особая среда для актера. Важно не просто соединение двух противоположных начал, а именно — взаимопроникновение, двойственность, та же внутренняя эстетическая конфликтность. То же каче­ство, что и в пространстве «Вассы Железновой». Диагональная стенка — раз­ворот двухкомнатной типовой квартиры. Детская — в удаленной от зрителя части диагонали. Кухня с плитой, холодильником, массой домашней утвари. Затем — еще ближе к зрителю — прихожая с вешалкой. Еще ближе — столовая. Полированный стол, стулья с цветной обивкой, яркие красочные обои. Про­должение стенки — телевизор, стоящий почти у самой авансцены. В стенке прорезаны две двери по центру, одна — входная, в прихожую, другая в кухню. Количество быта чрезмерно. Быт утрирован. Сам его характер (стандартный, узнаваемый) кажется пародийным.

Квартира, распластанная на стенке, выглядит абсолютно достоверно и именно узнаваемо. Однако необычен, чисто театрален сам диагональный

**91**

разворот. Диагональ придает квартире некую полетность, «подвешенность» в пустом пространстве сцены. Вырезанные в центре двери, за счет которых становится видна театральная, «искусственная», изнанка стенки, подчеркива­ют, выявляют условную природу декорации. В начале спектакля условная, игровая природа образа скрыта, зритель видит только бытовой интерьер. Но в процессе развития пространство меняет свое существо. Образные метамор­фозы — результат действия особых законов движения, которые были найде­ны режиссером.

Режиссер:

Поиск композиции

Примат сценографического объема

Независимость мизансцены

Как только мы поставили стенку во «Взрослой дочери» по диагонали, она сразу внесла свои жесткие требования к рисунку, композиции, движению. Генеральным движением в такой декорации является перпендикуляр от стен­ки. То есть играть нужно «по отрыву», уходя от стенки. Но когда я начал ре­петировать, то сразу почувствовал, что естественно и правдиво выглядит только тот рисунок, который развивается вдоль стенки. Вот закон движения данного сценографического объема: строить композицию вдоль стенки. Но весь спектакль на этой полосе не сыграешь. Движение вдоль стенки быстро израсходуется. Поэтому нужно уходить на другое пространство. Но как?

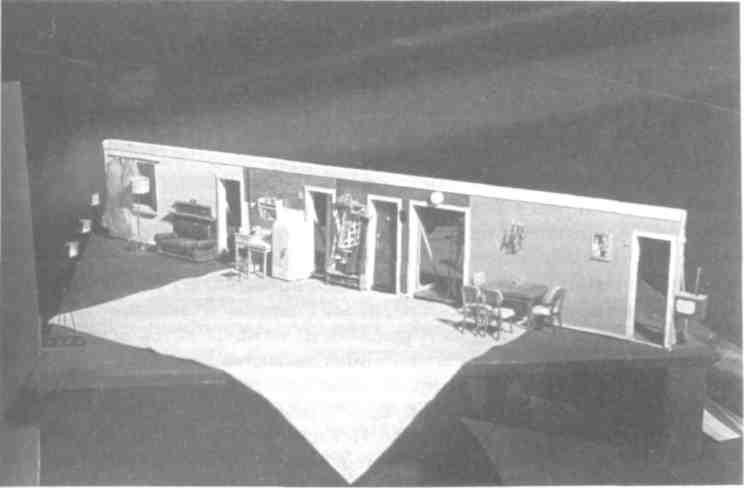
Необходимость отрыва от стенки была ясна не только как композицион­ная необходимость, но и как жанровая, содержательная. Особенно как жан­ровая. Сам жанр пьесы требовал развития, смены качеств. Пьеса не бытовая, а игровая, и в первом акте в ней есть элементы представления-шоу, интерме­дии, буффонады. На полосе, в бытовом пространстве, их не сыграешь.

Отличительной особенностью этой декорации является ее бифункциональ-ность. Стенка по-разному организует пространство. Рядом со стенкой, вдоль полосы оно организуется как бытовое. Но стоит уйти с полосы на ковер сце­ны, как пространство становится игровым по своему характеру. То есть стенка одновременно выступает и как интерьер квартиры, и как театральная ширма.

Но есть один парадокс в структуре этого бытового пространства. Оно толь­ко читается как бытовое, выглядит как бытовое, хотя на самом деле внутри себя самого ничего общего не имеет с бытом, не позволяет строить бытовой рисунок.

Все мизансцены строятся вдоль стенки в нарушение бытовой правды. Я I стараюсь не отрывать персонажей от этой полосы, не уводить их слишком далеко, потому что тут есть как будто некая черта, за границей которой ил­люзия быта моментально разрушается.

**92**



Декорация к спектаклю «Взрослая дочь молодого человека»

*Фото В. Баженова*

Итак, ограничиваться одним бытовым пространством нельзя, нужно уйти от быта, сменить качество, жанр. Поэтому и стояла задача такая — найти от­рыв от стенки, сделать его естественным. Попытаться занять максимально все сценическое пространство.

В первом акте есть одна мизансцена, которая сделана специально для того, чтобы «взорвать» образ, заявив возможный уход от стенки. Сцена Бэмса, Прокопа и Люси. Прокоп выталкивает Бэмса из ванной, когда приходит их старинный друг Ивченко. Бэмс отлетает на край ковра, на расстояние шести метров от стенки. Подходят Прокоп, Ивченко. Первая мизансцена на таком большом отдалении.

Дальше спектакль продолжает развиваться на полосе вдоль стенки. Про­странство квартиры в предыдущей мизансцене расширилось, теперь оно сно­ва сузилось. Идет долгая подробная сцена застолья. Стол, придвинутый вплот­ную к стенке. За столом сидят персонажи. Кто-то — спиной к зрителям. Ужинают. Потом начинают расходиться, разбредаться по комнате, пересажи­ваться в другие места. Но все передвижения по мизансцене выстраиваются строго вдоль стенки. Отсаживается Люся на подушечку — вдоль стенки. От-

**93**

саживается Бэмс к телевизору — вдоль стенки. Ивченко переходит в дверь -вдоль стенки. В определенный момент вся мизансцена вообще оказывается фронтальной к стенке.

Это движение вдоль стенки теперь израсходовано, и возникает необходи­мость снова сменить принцип. Второй отрыв связан с репликой Бэмса «Пи­кассо — гений» во время монолога. Бэмс неожиданно отходит от телевизора, совершает дугу по ковру. Именно в этот момент декорация меняет свою фун­кцию. Она чуть отдаляется от персонажа. Стенка становится уже не стенкой квартиры, не интерьером, а плоскостью, фоном. Бэмс как будто бы уже нахо­дится и в квартире и одновременно — на фоне квартиры. Это очень важный момент. Образ несколько обобщается.

Если бы в пьесе не было танца, было бы невозможно сменить жанровую структуру. Танец резко и окончательно «взрывает» образ. Стенка превраща­ется в театральную ширму, чисто условное игровое пространство, дающее возможность осуществления жанровой метаморфозы. Одновременно она начинает читаться пародийно. Если танец представляет собой пародию на мечты героев о «шикарной жизни», на все стиляжьи иллюзии, то образ квар­тиры становится пародией на ту реальность, на почве которой возникли по­добные иллюзии. После танца принципы движения меняются. Мизансцены распределяются по всему ковру, по всему пространству сцены. Персонажи постепенно приближаются к портальной раме — месту, противоположному стенке квартиры. Меняется масштаб. История обобщается. Возникает новое, совершенно неожиданное пространство. Стенка коробки начинает использо­ваться как элемент сценографии. Черный портал и создает новую среду для героев. На его фоне идут исповеди. Это уже не бытовое пространство, не театрально-игровое, а лирическое. Основные законы композиции, рисунка у портала «срабатывают» как чистые законы движения (не бытовой, а джазо­вый принцип движения). Герои анализируют жизнь, подводят итоги. Повсед­невность, быт отступили на второй план. Стенка квартиры теперь только мерцает в отдалении. Пространство стало большим, огромным. Вся сцена и этот черный портал — как будто пространство чистого освобожденного духа. Эмоционально самый высокий момент спектакля, кульминация. Движение, которое развивалось по перпендикуляру от стенки, теперь дошло как будто до верхней точки этого перпендикуляра, исчерпалось, его нужно снова «сво­рачивать», возвращать назад. Но прежде — «сбить» лирическую ноту, разря­дить атмосферу. «Сбив» происходит в буффонной сцене с беретом.

Потом — разрешение, кода. Это происходит в следующем эпизоде. Прокоп демонстрирует, какой походочкой они прежде ходили по «бродвею». Он идет по самому краю авансцены от портала к телевизору, передвигаясь забавным стиляжьим шагом, а за ним гуськом устремляются другие персонажи. Эта мизансцена смотрится как будто отдельно (она существует вне бытовой логи­ки вообще, движение ничем не замотивировано, кроме как самой композици-

**94**

онной необходимостью), но она возникает не просто так, а является логичес­ким завершением движения в пространстве. Она потребовалась для того, чтобы осуществить возврат в прежний жанр. Просто так перейти от порта­ла к стенке квартиры нельзя, равно как нельзя было вначале просто так пе­рейти от стенки квартиры к порталу.

И когда движение окончательно возвращается к полосе, происходит эф­фект снижения действия. Мы снова видим группу людей, сидящих за столом и продолжающих вечеринку, снова — бытовой интерьер. Но поскольку образ развивался на протяжении действия, наполняясь новыми смыслами, предста­вая с различных точек зрения, постольку и происходит «снижение», которое вызывает грустную ноту от ощущения вновь подступившей реальности.

Эта композиция возникла изнутри самого пространства, в соответствии с теми законами, которые диктовала диагональ. Важно было только в самом начале понять, что основным законом движения в этой композиции являет­ся не движение по перпендикуляру, а движение вдоль полосы, которое вос­принимается как движение внутри квартиры. А потом, следуя направлению перпендикуляра, расширять, менять пространство.

Итак, движение артиста подчиняется законам движения точки в данной архитектурной декорации. Но каким же образом это движение складывается с тем внутренним движением, которое диктуют пьеса, разбор, роль?

Внутреннее движение у артиста выявляется в определенной форме. Из всех форм в момент репетиции я предпочитаю импровизацию. То есть сво­бодное движение, которое рождается внутренним миром персонажа. Но эта импровизационная свободная форма по законам своего движения, естествен­но, не должна отличаться от тех, которые будет диктовать архитектурная декорация. В этом проявляется чувство стиля декорации в начальный пери­од репетиций. Законы должны быть едины, то есть адекватны, сочленены. Если те принципы движения, которые диктует живой предмет, психология, отличаются от тех принципов движения, которые будет диктовать неживая природа, сценография, тогда обязательно что-то неверно — либо разбор, либо сценография. Когда репетируешь пьесу, как правило, учитываешь чувством те принципы движения, которые будет диктовать декорация. Это один из очень важных моментов в создании спектакля. Чувство сценографии — это чувство стиля, жанра, переведенное на язык рисунка.

Предположим, принципы совпали. Но само движение может не совпадать. Момент соотношения внутреннего движения и внешнего я бы назвал словом *сопряжение. Сопряжение—* это странная форма взаимоотношения внутреннего движения и внешнего, когда внутреннее движение и внешнее рассогласова­ны. Вид сопряженного движения рождает сложный способ существования актера, сложную жизнь роли. Некую неадекватность существования. Нам бывает трудно следить за человеком, который ведет себя неадекватно. Мы чувствуем, что он уходит, а он почему-то все еще топчется в вашей комнате.

**95**

Он хочет сделать добро, а творит зло. Мне кажется необходимым говорить именно о сопряжении в связи с сегодняшним уровнем развития психологи­ческого театра. Неадекватность поведения точнее всего характеризует пси­хику современного человека.

Итак, движение внутреннего мира персонажа накладывается на движение, диктуемое сценографией, — на внешнее движение. Иногда эти два вида дви­жения по направлениям идут в одну сторону, иногда — под углом, иногда рас-согласуются. Согласование в направлении движений связано с кризисными моментами, моментами катастрофы. Рассогласование — нормальное, обычное поведение. Движению адекватному я предпочитаю вид рассогласованного движения.

Сопряжение и возникает именно оттого, что мизансцена строится соглас­но законам архитектурного объема и утверждается *примат сценографии.*

Но какое отношение имеет это к психологическому театру? Если утверж­дается примат сценографии, значит, речь идет прежде всего о театре поста­новочном, находящемся в иных взаимоотношениях с психологической жиз­нью человека. Дело в том, что вначале выстраивается очень прочный, и в прочности не уступающий кристаллической структуре, внутренний мир чело­века, и только потом на этот, уже существующий, внутренний мир наклады­вается внешнее движение. Я репетирую в два этапа. На первом этапе, в усло­виях комнаты, занимаюсь с актерами разбором, психологическим действием. И на этом этапе спектакль бывает, как правило, готов. Потом выхожу на сце­ну и занимаюсь поиском композиции, рисунка в данном архитектурном объе­ме. Артист должен сохранить в себе те рефлексы движения, что были нара­ботаны в условиях комнатных репетиций. Затем войти в рисунок, в новое движение, удерживая сложный способ существования в роли, то есть внутрен­нее движение покрыть внешним.

Утверждая примат сценографии, мы приходим не только к принципу со­пряжения внутреннего движения и внешнего на уровне роли, но и к *сопряже­нию* формы и содержания на уровне всего спектакля. К принципу *параллель­ности* законов сценографии и законов внутреннего развития драмы. *К независимости мизансцены.* В традиционном театре мизансцена рассматри­вается как зависимая от внутреннего мира человека. Но мне кажется, что от внутреннего мира человека мизансцена зависит в очень короткие промежут­ки жизни: в ситуациях кульминационных, в периоды срывов, в моменты наи­высшего счастья или глубокого горя. Человек в обычном каждодневном суще­ствовании чаще ведет себя неадекватно.

И последний тезис. Как обживается декорация? Основа диалога — дей­ствие. «Что я делаю» в этой сцене, в этом куске и так далее. Сценография возводит это действие в степень. То есть действие структурное «я делаю то-то» она превращает в действие образное «я делаю то-то в определенной ху­дожественной системе». Ведь форму действия, рисунок, пластику диктует

**96**

именно сценография. Но сценография сама по себе — вещь неодушевленная. Мы воспринимаем ее через актера. Актер осваивает и этот рисунок, и эту пластику, и эту сценографию. Она как будто возвращает нам свой образ уже

одушевленным.

**\* \* \***

С художником И. Поповым мы сотрудничаем вместе вот уже десять лет. Нас прочно связывает рабочая, творческая необходимость друг в друге. И я благодарен ему за то, что в его лице нашел настоящего соавтора. Соавтор­ство — это не просто общность интересов и представлений, это ни в коем случае не система творческих договоров, это — органическое единство, нераз-деленность инициатив, взаимопроникновение. У каждого режиссера должен быть свой художник, равно как у каждого художника свой режиссер. Когда такой союз обретен, и художник и режиссер — вместе — строят театр, а не только занимаются своей отдельной профессией, ремеслом. Театр как цело­стную эстетику, мировоззрение.

# {Глава 5} ЛИРИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК РЕЖИССЕРА

Статья «Король Лир», авторство которой целиком принадлежит Анатолию Васильеву (моя роль тут сводилась только к литературной записи), посвяще­на памяти очень дорогого для Васильева человека — учителя и актера Андрея I Алексеевича Попова.

Тема Лира проходит через все творчество Анатолия Васильева. Впервые I он обратился к этой теме, когда в середине 70-х ставил на телевидении «Степ­ного короля Лира» И. Тургенева. Уже в той постановке главную роль — поме- I щика из медвежьего угла России Мартына Харлова, судьба которого так напо- I минает судьбу шекспировского Лира, играл Андрей Попов. Это был некий I пролог к тому спектаклю, который через несколько лет Васильев начнет ста- I вить во МХАТе. Шекспиром Васильев занимается и сегодня в своей лабора- I тории с молодыми актерами в «Школе драматического искусства». Его учени- | ки тоже играют отрывки из «Короля Лира».

Особый теоретический и художественный интерес, на мой взгляд, и пред­ставляют эти размышления о шекспировском «Лире», разбор трагедии, где заявлены новые понятия об *«игре вперед», «игре от будущего»,* которые позднее войдут в теорию *игрового* театра Васильева, где предлагается решение траге­дии без исходного события (рассуждений о том, что произошло до желания Лира разделить королевство). Где преодолен психологический подход к шек­спировским образам.

Сравнительно недавно Васильев вспоминал о своем замысле: «Уже в те годы к таким текстам, как "Король Лир", я не относился как к психологичес­ким. В те годы я разрабатывал теорию игрового текста, и поэтому Лир как человек меня мало интересовал. Меня король Лир интересовал как некото­рая воплощенная реальность короля, как судьба. И я относился к этому Ко­ролю среди человеков как к причине нечеловеческих несчастий»1.

Выводя трагедию Шекспира в пространство иной, не психологической, театральной традиции, Васильев открывал в Шекспире самого Шекспира.

1 *Васильев Анатолий.* Марсианские хроники //Театральная жизнь. 2003. № 7- С. 6.

**98**

Это была не просто свежая трактовка, не просто оригинальное — с позиций современности — решение классического текста. А целостное новое и глубо­кое понимание возрожденческой поэтики, которую Васильев раскрывал во всем ее своеобразии, оперируя не только методом действенного анализа, но и широкими культурологическими ассоциациями.

Если бы не смерть Попова, то спектакль по шекспировской трагедии пред­ставил бы нам совершенно другого, нового Васильева. Потому что именно здесь, в анализе шекспировского текста, Васильев наиболее внятно, глубоко и определенно заявил свое понимание иной, более древней театральной тра­диции, которую он назвал *игровым* театром.

В сущности, это текст — исповедальный, он — о потерях, о невоплощенном. О смерти любимого учителя. О том, как бесславно закончилась страница жизни молодых режиссеров в Театре им. К.С. Станиславского, о том, как во МХАТе не вышел «Король Лир», которого Васильев репетировал в самом начале 8о-х.

В статью включены выдержки из дневников Анатолия Васильева, различ­ных документов — протоколов заседаний Художественного совета в Театре им. К.С. Станиславского и обсуждений Управлением культуры спектаклей, знаме­нитое письмо Андрея Попова к Брежневу, которое осталось без ответа. А так­же записи о замысле «Короля Лира».

Этот текст представляет интерес не только исторический, но и живой, современный, поскольку повествует о превратностях судьбы художника, ко­торая знает не только победы, но и поражения, в которой остается что-то недосказанным, утерянным, погребенным в силу роковых обстоятельств жиз­ни и времени.

**99**

Анатолий Васильев

КОРОЛЬ ЛИР, 1985 год

Мы привыкли думать, что судьба превратна, и мы никогда не имеем того, что хотим. На самом деле все мы получаем свое — и в этом самое страшное.

*Битов А. Пушкинский дом*

*ij октября 1983 года.*

На улице пасмурно. Осень. Прохладно. Неприятно. Пусто. Тоскливо. Идешь, думаешь, что листва прошла мимо, лето, жизнь, театр, если он был. Даже мысль о конце угнетает содержанием своим. И на весы финальной тяжести прибав­ляет гири безнадежное чувство о самом финале и об окончании. И хочется лечь и не встать никогда, но жизнь такая штука, она тебя всего вымотает.

*О Попове А.А.*

Терпеливо ждал во МХАТе роли. Лира, разумеется. Я подвел этого челове­ка, он слишком долго меня ждал, еще дольше он ждал Художественный.

Я преклоняюсь перед его педагогическим даром. Сказать так об актерском таланте было бы ханжеством. Я не верю режиссерам, которые так говорят. Или мне не везло... Но не скажешь так.

О педагогическом таланте. В чем он? Каковы его причины? В чем дар его и предназначение? Когда он вышел на свой дар, начались биения судьбы, удачи и огорчения. Думаю, таких в актерском деле огорчений, скорее неудобств -хорошее слово для А.А. — не было. Неудобств.

Неприятности с курсом режиссуры. Кафедра. Неприятности с актерским курсом. Кафедра. Неприятности с Театром Станиславского. Опять — руковод­ство, начальство... Неприятности после Станиславского в училище МХАТна актерском курсе.

Это разные личностные профессии — актерство и режиссура. Личность, уходящая в тень, тенью становящаяся, из тени возвращающаяся, не возрож­дающаяся, но именно — возвращающаяся. Актер. Любовь учеников. Любовь хороших учеников. Много учеников. Знаменитых учеников. Но, может быть, кто-нибудь не считает нас таковыми?

100

Уходит ночь, и не приходит сон.

Моя речь на кафедре. Зимняя сессия, январь 1985 года. «Оставил тяжелые впечатления», — Леонид Хейфец.

Открытое письмо вдове А.А. Попова, Македонской Ирине Владимировне.

Письмо А.А. Попова Брежневу. Он его настрочил на Ленинградском вок­зале. Как потом мы плутали в поисках — в какую приемную, какое окно его передать? Сатановский, Морозов и я.

Как мы смели, посмели упустить театр? Нет, нет, не так. Как я посмел сде­лать это?

Некоторые фамилии. Гольдман А.И., Егеазарян Э.М., Шкодин М.С., Ану-ров B.C., потом — директор МХАТ. А также все остальные, те, к кому мы об­ращались и кто не помог.

Признание Попова А.А. о Райхельгаузе и записка ко мне.

В мастерской Игоря Попова.

Попов А.А. — солнечный клоун (чья-то реплика в министерстве культуры).

Егеазарян сидел на его диване.

Нет, я как Громов из «Палаты № 6», что говорил про себя, что создан он из нервов и живой плоти, — никогда не смогу этого забыть и изжить.

Жизнь людей. Бочкарев, Бурков. Разошлась вся «Васса», да и другие тоже готовы разбежаться кто куда. Жизнь Иосифа Р.

Я не хочу возвращаться в театр.

I

Сказано, что каждый человек имеет

особое поручение. Именно каждый,

принявши земную плоть, уже является

вестником.

*Из записей А. Попова в период репетиций «Лира»*

Никто не может уловить полностью,

какое поручение доверено ему.

*Из записей А. Попова в период репетиций «Лира»*

Его актерская природа, в которой на органически присущие черты насла­ивались черты благоприобретенные, воспитанные школой и театральной практикой, была достаточно неоднозначной.

У него был очень сильный органический игровой дар, дар валять дурака на сцене. Игровой культурой он мог передать любое содержание. Поэтому те роли, в которых требовался именно такой дар, он играл превосходно. Роль в спектакле М. Розовского «Отец и сын» Ф. Кафки я до сих пор помню очень отчетливо. Здесь он поворачивал игровые возможности к натуре, к психоло-

101

гии, к оправданию. Как актер он вообще обладал огромной способностью к оправданию образа изнутри.

Игровой дар у А. Попова тонко сочетался с культурой психологического театра, театра переживаний. А. Попов иногда чисто интуитивно соединял игровую стихию с требованиями психологизма. Особенно интересно выходи­ло там, где была неопределенность в цели, не было тенденциозности и дидак­тики.

Наиболее трудно А. Попову давались как раз тенденциозные роли, кото­рые, как это ни парадоксально, и сделали ему актерскую карьеру. Те роли, где требовалась манера серьезная и трагичная. Можно сказать — прямолинейно серьезная и прямолинейно трагичная, без элемента игры, чисто театральной дурашливости и в конечном счете правдивости. Преувеличенная и однознач­ная серьезность засоряла школу психологического театра. Это был так назы­ваемый мхатовский стиль, стиль игры больших и серьезных ролей. Он рас­цвел в пятидесятые годы. А. Попов овладел этим стилем, сжился с ним. И, глядя на него в иных ролях, трудно было представить себе, что у этого акте­ра под маской благородной серьезности кроются совсем иные творческие и человеческие возможности.

Он и в жизни выступал в некоем сложном противоречивом амплуа — бари­на-подзаборника. Имея звание, имя, персональную машину, должность, он всегда стремился к чему-то иному, противоположному. Любил застолье, жен­щин, был смел на хулиганские поступки. Вокруг него было всегда много раз­ного народа.

Будучи человеком щедрой органики, он мог усмирять свой буйный нрав привитой с детства интеллигентностью. С возрастом он напялил на себя маску благородного интеллигента и потихоньку становился благородным интелли­гентным актером, любимцем домохозяек. Более, чем он сам, интеллигентным актером его делала публика.

В те годы, когда мы с ним встретились, эта маска уже прочно приросла к нему. Школа серьезного театра, воспитанного в нем, уже не всегда соединя­лась с его природной игровой органикой. Игровой дар даже начал мешать ему. Долголетняя практика, приобретенный опыт игры больших и серьезных ролей сделали свое дело. Он уже не понимал, как можно быть на сцене несе рьезным. Это стало основой его мировоззрения, его взгляда на жизнь, его внутренней культуры. Преодолеть все это было чрезвычайно сложным. Под­пустить игры в сложную и, как ему поначалу казалось, серьезную драму Шек­спира было невозможно, это означало опорочить драму, низвергнуть с того пьедестала, на котором она пребывала и пребывает по сей день в сознании большинства.

Я работал с Поповым в четырех спектаклях: «Святая святых» И. Друцэ, «Медная бабушка» Л. Зорина, телевизионный «Степной король Лир» И. Тур­генева, «Король Лир» В. Шекспира. Две из четырех работ по разным причи-

¶нам остались незавершенными. Спектакль «Святая святых» в свое время не прошел во МХАТе. О. Ефремов решил отказаться от него. А работа над «Ко­ролем Лиром» прервалась по причине смерти Попова.

За последние годы актерской жизни у него накопилось много несыгранной темы. Поэтому желание сыграть Лира было для него не праздным. Сыграть Лира — это же сказать что-то, сказать о смерти, о потере чего-то, об одино­честве. Возместить что-то из несвершенного, не высказанного до сих пор. Он ведь недаром так глубоко готовился к этой роли. Это роль деятельная, не просто — главная. Не имея возможности высказаться через какой-то другой род деятельности, он хотел высказаться через актерство. Попов — актер по природе, который хотел быть больше, чем актер.

*2 "j. 12.8^ года.*

У Пастернака сказано, что человек живет не в природе, а в истории и что история — это установление всяких работ по последовательной разгадке смер­ти, ее будущему преодолению. Надо сохранить верность бессмертию...

Вспомнил, что сегодня снился А. Попов, будто он живой, но из мертвых, и сам это знает, и я знаю. И мы сидим и говорим, не помню, о чем, где, а толь­ко хотим повториться оба сначала в этой жизни.

II

*Первое письмо труппе Театра им. К. С. Станиславского*

Дорогие товарищи!

Наконец позади длительная процедура утверждения, но и после этого акта приходится тратить много времени и сил, чтобы условия, поставленные мною, были реализованы. Приходится мне одному заниматься этими делами. Хотели мы со штабом приехать к вам для читки пьес, но и это оказалось не­реальным — недооформленные не поддаются транспортировке. Придется встретиться с вами числа го июля в Москве по вашему возвращению. Хоте­лось бы собрать труппу и Художественный совет дня на два, чтобы прочитать пьесы. Пьесы есть интересные и свежие. Хочется скорее начать работу в те­атре, хотя подготовительная работа идет полным ходом. Жду встречи с вами, желаю благополучно завершить гастроли! Уверен, что все трудности будут преодолены, и мы начнем дело.

С уважением А. Попов.

1ГП

¶ПРОТОКОЛ

совместного заседания Художественного совета и партийного бюро Дра­матического театра им. К.С. Станиславского. От 8.9.77 г-Повестка дня: О готовности театра к работе в новом сезоне.

Попов: Я в трудном положении. У меня вызвало недоумение, что начало сезона связано с гастролями. Хотелось начать со встреч с коллективом, что­бы установить контакт. Гастроли поведут за собой моральную усталость. Я был в отпуске, и меня не поставили в известность, я бы протестовал. Ради ответ­ственного года и начала работы, может быть, и пошли бы навстречу.

Помещение не принято, оно безвкусно. Я хочу получить ваше разрешение снять в фойе все портреты и оставить портрет Станиславского, под ним на­писать «основатель театра».

Интересно прийти сюда и начать новую, живую, свежую жизнь.

У меня ощущение, что вся наша машина работает без ощущения ритма се­годняшнего дня. Мне кажется, что наша дирекция представляет Управление культуры в театре, а не наоборот. Все требует колоссальной перестройки. Ма­стерские не ремонтируются. До сих пор нет начальника по снабжению. Реклам­ная тумба с цветными диапозитивами на улице Горького, напротив театра, без­вкусна. На нее без толку потрачено четыре тысячи рублей. Я должен ее снять.

Как спасти театр? Как найти контакт между зрителем и актером?

Прежде всего — поиск новых форм, новых методов работы. Я хотел пого­ворить и об этом с труппой.

Животова Н.М.: Андрей Алексеевич, помогите нам, помогите театру. Мы очень на вас надеемся.

Салант Н.В.: По линии творческой самое обидное то, что у вас не произош­ла встреча с труппой, разговоров и т.д. Нам нужно пережить этот начальный трудный период и в дальнейшем осуществлять то, что задумано.

Жарковский М.А.: К тому, что я сказал о гастролях в Ижевске и об их вы­нужденном характере, я ничего прибавить не могу. Я, конечно, целиком по­нимаю степень обескураженности Андрея Алексеевича. Частые гастроли меша­ют творческой атмосфере в театре. У нас сложное положение и с большими гастролями. Многие крупные города отказывают вам. Мы их не устраиваем творчески. Я за то, чтобы не подрывать интереса к театру, не лишиться со­всем зрителя. Портреты в фойе — не проблема, их можно снять, тут мы це­ликом полагаемся на ваш вкус. И тумбу убрать тоже можно. Но есть вещи сложнее. От нас ждут постановки особо интересной, масштабной, значитель­ной. И только в том случае, если она у нас будет, мы сможем просить о помо­щи в ряде вопросов, которые нам необходимо решить.

104

ПРОТОКОЛ

заседания Художественного совета Драматического театра им. К.С. Станис­лавского.

От 17 октября 1977 г-

Повестка дня:

О работе театра в новом сезоне.

Попов А.А.: Состояние театра сложное. Привычка работать по-старому тя­нет назад. Все привыкли удобно жить, утеряно чувство ответственности. А надо создать творческую атмосферу. Хватит говорить о том, что плохо. Надо делать.

...Я попросил М.А. Жарковского издать приказ о создании в театре режис­серской коллегии. Я хотел, чтобы это был оперативный орган. Но приказ не издается.

... Я занимаюсь не своими делами. Еду на комбинат, устраиваю его работ­ников на спектакли. Мне нужны помощники. Этим вызвана необходимость создания коллегии.

Салант Н.В.: Такая коллегия будет помогать работе театра. Если появится распределение обязанностей, то, кроме пользы, это ничего не принесет.

Жарковский М.А.: Я с таким вопросом сталкиваюсь впервые. Не знаю, имею ли я право решать его сам. В главке мне предложили сделать проект приказа и отослать его им, что я и сделал.

Ляхницкий С.С: Сам факт возникновения режиссерской коллегии законо­мерен. Если коллегия будет совершать ошибки, не страшно, ведь есть главный режиссер, партбюро. Поправим.

Васильев А.А.: Программа А.А. Попова цельная. Нам требуется ваша пол­нейшая поддержка. Коллегия необходима для того, чтобы возникло чувство ответственности одних перед другими. Если не создадим новый плацдарм, мы потонем. Надо сдвинуть этот воз. Отсюда — предложения по текущему репер­туару, культуре спектакля, ответственности ...

ПРОТОКОЛ

заседания Художественного совета Драматического театра им. К.С. Станис­лавского.

От гд марта 1977 г-

Повестка дня:

Встреча Народного артиста СССР А.А. Попова с членами Художественно­го совета театра.

Попов А.А.: Я попросил сегодня собрать Художественный совет, чтобы откровенно, свободно поговорить о судьбе театра. Как вы считаете, что се­годня нужно делать для того, чтобы оздоровить театр? Есть много вопросов. Какие у нас художественно-творческие проблемы? Почему утеряны традиции?

105

¶Есть ли единомыслие в коллективе? Какова этика театра? Это не праздные вопросы, их надо изучать, чтоб создать необходимую почву деятельности. Мне необходимо о многом услышать от вас.

...Существует потеря ответственности за судьбу театра. Наш разговор про­яснил ту невероятную сложность проблем, перед которыми мы стоим. Если что-то начинать новое, необходимо вспомнить и о прежних традициях, что-то в них развить.

...Исходные позиции должны идти от Станиславского. Самое трудное — соединять теорию с практикой. Сейчас все грамотные. Нужна бережность. Я сейчас увлекаюсь летописью Станиславского. Когда МХАТ переживал три­умф, Станиславский всем был недоволен, старался вытравить из артистов театр в плохом смысле. Что исповедовать сегодня? Театр переживаний или театр представлений? Нам надо отличать современность от моды. Утверждать примат актера, а не стараться поражать зрителя.

У нас в театре существует очень сильная тенденция угождения зрительно­му залу. Контакт со зрительным залом строится на обслуживании зрителя. Зритель направляет спектакли, а хотелось бы, чтоб было наоборот. Мой отец называл актеров, которые идут навстречу зрителю, алкоголиками.

Нам необходимо менять контингент зрительного зала. Зритель у нас стран­ный. Я думаю, что мы вообще можем позволить себе отказаться от успеха у зрителя, на это стоит идти. В театр ходят для того, чтобы учиться жизни. Поэтому нам надо пройти через сложное и сделать так, чтобы в результате что-то шевельнулось в человеке живое.

*6 декабря 1977 г°да.*

Утром были в Управлении.

*i6 марта ig86 года.*

Почему он тогда не встал, не прикрикнул на него, не хлопнул дверью, не сказал: «Я — Народный артист, вы не имеете права так со мной разговаривать. За мной, мой штаб!» Но он сидел как мальчишка на одиноком стуле перед завучем посреди класса и молчал. В окно пробивалось зимнее солнце. За сто­лом сидел седой, кучерявый человек с властолюбивым и сладострастным ли­цом и отчитывал нашего учителя за репертуар. А учитель сидел и молчал и только покряхтывал. Почему?

Идиотское неудобное положение посередке огромной комнаты между сто­лом с человеком и молодыми людьми у стены. Почему?

Нет, я очень хорошо теперь его понимаю. Как хочется, когда слышишь очередное необратимое «нет», все бросить к чертовой матери и никогда этим не заниматься более. Предательство ли? Кто знает, что это? Но как хочется...

106

¶ОТВЕТНОЕ ПИСЬМО ГЛАВНОГО РЕЖИССЕРА ТЕАТРАЛА. ПОПОВА

НА АКТ ПРИЕМА ГЛАВКОМ СПЕКТАКЛЯ «ПЕРВЫЙ ВАРИАНТ "ВАС-СЫ ЖЕЛЕЗНОВОЙ"»

Акт приема спектакля «Васса Железнова», все параграфы которого долж­ны быть «выполнены в обязательном порядке», вызвал у меня немало удивле­ния. Сразу скажу, что в акте имеются некоторые положения, с которыми я согласен. В спектакле, несомненно, есть некоторые мешающие целостному восприятию излишества по физической партитуре действия как остаток от этюдной работы. Конечно, некоторым участникам спектакля надо продол­жить работу по линии обогащения «второго плана» и т.д. Но в целом предло­женный театру акт создает впечатление, что он составлен не работниками Управления культуры, а режиссером, имеющим свое видение пьесы, не совпа­дающее с нашим, путающим ее первый вариант со вторым, весьма субъектив­но оценивающим исполнение главной роли артистки Е. Никищихиной и к тому же страдающим стереотипностью художественного мышления. Попыта­юсь доказать это впечатление по пунктам акта.

1. Я уверен, что, хотя Е. Никищихиной, несомненно, еще необходимо  
обогащать и усложнять образ Вассы Железновой, во многом отличный от  
одноименной роли последнего варианта пьесы, но и сейчас исполнение ар­  
тистки ничуть, ни в малейшей мере не грешит мелодраматизмом. Это не  
только мое мнение, но и критиков, которым я доверяю. Вряд ли уместно  
сводить сложность характера Вассы только к конфликту «материнского и  
собственнического начал», как неточно выражено в документе (материнс­  
кое тоже может оказаться собственническим). Трудно понять, что имеется  
в виду, когда приказывается «выстроить более точно отношение к Павлу,  
Людмиле».

Конечно, в искусстве точность вообще понятие относительное, но все-таки... Как выполнить то, что непонятно, как делать точным то, что туманно?

К сожалению, методологически еще менее квалифицированно выглядит указание выстроить «второй план» ее восприятия и реакции на болезнь и надвигающуюся смерть Захара Железнова. Надо бы знать, что второй план по Немировичу-Данченко возникает при верном психофизическом или син­тетическом самочувствии актера. Невозможно практически нацелить второй план на один из компонентов этого самочувствия, многосложно составляю­щийся из комплекса мотивировок, предлагаемых обстоятельств и т.д. Но, кроме того, само это предложение, сформулированное в акте, независимо от проявленного его автором легкомысленного отношения к вопросам театраль­ной методологии, поражает своей вкусовой субъективностью.

2. В сцене из второго акта («Ну, скажите, что я была до замужества?») ис­  
полнительница роли Людмилы не выявляет «обостренную чувственность», а

107

¶наоборот, бунтует против ее использования как объекта самой чувственнос­ти. По этому пункту указаний хочется только развести руками.

1. «Снять линию проявления обостренной сексуальности». По моему глу­бокому убеждению, такой линии в спектакле просто нет, поэтому нет возмож­ности снять то, чего не существует в действительности.
2. Предлагаемое здесь режиссерское решение «демонстрации истязаний горничной», хотя оно и детально разобрано и разработано вплоть до указа­ния, что на самом деле исполнительницу роли бить не стоит, а надо удары наносить мимо нее по столу, на мой взгляд, грешит банальностью и, мягко говоря, несовершенством художественного вкуса. Не знаю, что будет «ясно зрителю», если мы поддадимся искушению осуществить это директивное предложение. Скорее всего, только то, что зритель поймет, что попал на спек­такль театра, тяготеющего к вульгарному социологизму и напрасно присво­ившего себе имя К.С. Станиславского.
3. Здесь снова мы встречаемся с директивно предъявленным режиссерским решением. Снова предложено «добиться» того-то и того-то. Правда, предло­жено неинтересно, банально. Так что ничего не прибавляется к «более точ­ному выявлению социальной обличительной направленности произведения», за что ратует документ в преамбуле.

ТЕПЕРЬ НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ:

1. Я говорил с некоторыми лицами из тех, которые перечислены в акте как участники обсуждения спектакля. Они высказали суждения, не совпадающие с теми, что изложены в акте.
2. Ни тональность, ни конкретное содержание документа не представля­ются мне уважительными в адрес театра, создателей спектакля и меня лично.

3- Большинство изложенных категорических требований либо практичес­ки невыполнимо, либо вызывает недоумение и менторским своим тоном и содержанием.

А.А. Попов.

ПРОТОКОЛ

от го июня 1978 г. Повестка дня:

Обсуждение спектакля по пьесе А. Ремеза «Автопортрет». Режиссер Рай-хельгауз И.Л.

Морозов Б.А.: Мы все знаем, какая трудная судьба была у пьесы. Мне кажет­ся, что театр поступил правильно, взяв ее в работу и доказав, что она имеет право на существование, что ее проблемы волнуют и нужны сегодня. Нам нужно обсудить этот спектакль.

108

¶Сатановский Л.М.: Чрезвычайно интересная работа по режиссуре, стилю, актерским работам. Я не понимаю, почему эта пьеса переведена в разряд экс­перимента. Не понимаю тормоза.

...Мне показалось, что малая сцена требует другого подхода и наши акте­ры с этим успешно справляются.

Салант Н.В.: Как бывает — чуть-чуть, и спектакль зазвучит так интересно. Открылись шлюзы актерских дарований. В каждом спектакле расцвели и живут актеры нашего театра. Огромная вам благодарность за это! Я радост­но взволнован тем, что происходит у нас в театре.

Ляхницкий С.С: Неудовлетворенность, существовавшая в театре, проясня­ется. Люди тосковали по истинному творчеству. В этой работе есть уровень, по которому в театре была тоска. Я первый раз на малой сцене — атмосфера не сравнима ни с чем, она прелестна. Истинно творческая атмосфера. Надо добиваться, чтобы реализовать это начинание.

Васильев А.А.: Хочу сказать слова огромной благодарности Иосифу, кото­рый внепланово сумел сделать такую работу. Вопросы, которые поднимают­ся в пьесе о соотношении художника и общества, об участии художника в жизни общества, важны для молодого театра, молодой режиссуры, актеров, авторов. Тут наметились большие достижения в творческой программе, сфор­мулированной А.А. Поповым. Надо не бояться молодого автора, надо брать­ся за него, доказывать делом его право на существование.

С пьесой так: она должна быть направлена в Лит., как предложено редак­тором главка. Надо обязательно поправить пьесу, уточнить жанр и стиль. После этого мы направим ее в Управление культуры.

Морозов Б.А.: Есть предложение принять спектакль и ходатайствовать перед Управлением культуры о передаче пьесы в Лит.

ПРОТОКОЛ

Обсуждение спектакля «Автопортрет», пьеса А. Ремеза, режиссер И. Рай-хельгауз, ведущими театральными работниками Москвы.

Присутствовали: Ю. Кагарлицкий — профессор ГИТИСа, критик; В. Ко-миссаржевский — критик; М. Поляков — профессор ГИТИСа, критик; Л. Зо­рин — драматург; В. Розов — драматург; И. Судакова — доцент ГИТИСа; А. Смелянский — критик; О. Ремез — режиссер; А. Демидов — критик.

От театра присутствовали: И. Райхельгауз, Б. Морозов, А. Васильев, А. Филозов, В. Бочкарев, В. Коренев, А. Ремез.

Розов: Я смотрю на это как на эксперимент. Эксперимент надо доделать. Актеры знают, что они делают. Чувствую, что здесь есть хорошее, молодое, свежее. Эти эксперименты необходимы как воздух.

Зорин: Я говорил по телефону с Андреем Алексеевичем. Невольно присут­ствуют два плана обсуждения — организационный и творческий. В первом плане не понимаю, что здесь можно обсуждать. Этого разговора для меня не

109

существует. Эксперимент — и какой может быть разговор! В плане творческом есть некоторые неточности, и тут надо помочь автору...

*Записка А.А. Попова А. Васильеву.*

Толя, как приедешь, сразу иди ко мне на Смоленскую набережную, кв. 143. Только сразу. Борис будет мне звонить.

*Утро.* 5 *февраля 1984 года.*

Снился такой сон. Повторные похороны А.А. Попова. Будто его из времен­ного захоронения на постоянное переносят. И будто из земли, где он лежит, -в урну, где он должен лежать. С отцом его, на Новодевичьем. Так снится или снятся похороны, а я думаю, что они — про это снятся. Кого я там видел? Б. Морозова. Удивительно, мы с ним не поздоровались, даже не перегляну­лись, его загораживал от меня какой-то тип, вернее, так: я сидел, а он шел, и вот идущую его голову загораживала другая рядом с ним идущая голова. Так и не переглянулись. Я сидел в первом ряду, недалеко от портрета, как кажет­ся, потому что самого портрета я не помню. Я даже вслух, не вставая с места и спиной к собравшимся объявил, кто собрался. В это время вышла какая-то дама с тремя бутылками водки, сказала, что шампанского не будет или что водки не много, толпа подтянулась в дверь, которую она прошла или из ко­торой она вышла. И первой была резко пробежавшая и как будто чем-то не­довольная Касаткина. Меня иногда посещают странные догадки, обманы, -например, Б. Морозов, что с ним, скорее всего, будет так...

...Когда я проснулся — вдруг это сон. Мне часто стал сниться А.А. Попов. Почему? В чем дело? Что он от меня хочет? Я прислушивался, лежа в койке к сердцу, оно билось как всегда, то есть так, что я чувствовал — в этом месте у меня бьется и меня беспокоит своим стуком мое сердце, и я подумал, — дав­но меня не хватало, опасная тишина: не хватает, не хватает, а потом... Опас­ная тишина — не дотяну до выпуска.

«Серсо». Сколько нужно трудиться, чтобы одолеть этот текст, эту пьесу, этого автора, этого художника, этих актеров, эту музыку, этого — самого себя.

ПРОТОКОЛ

заседания Художественного совета Московского драматического театра им. К.С. Станиславского совместно с партийным бюро. От 21 октября 1978 года. Повестка дня: Состояние дел в театре к началу сезона.

Егиазарян Э.Н.: Вопрос сегодня один. А.А. Попов подал заявление об ухо­де. Об этом я знал, было много разговоров. Главк поставил в известность выс-

**110**

шие инстанции. А.А. Попов очень тяжело болен, но он пришел на открытие. Мы должны вынести свое решение — как мы относимся к факту заявления.

...В заявлении написано: «Прощу меня освободить, так как вопрос с А. Васильевым и И. Райхельгаузом не решен, как было обещано, они на улице». Я просил дать режиссерам общежитие, но на это они не согласны, это не дает им права на постоянную прописку.

Гольдман А.И.: Иосиф Леонидович жил в общежитии «Современника». Анатолий Александрович — в гостинице. Оба они не имеют московской про­писки. От служебной квартиры они отказываются.

Сатановский Л.М.: Мне кажется, что не наша это компетенция. Вопрос о работе Попова А.А. и молодых режиссеров — это вопрос, который мы можем и должны рассматривать. Принципиально важно то, что та художественная линия, которую они развивают, нужна театру и важна. Мы поддерживаем их репертуарную политику. Главк должен понять, что в театре устанавливается здоровая, творческая атмосфера. И это должно быть сегодня высказано. Сто­ит ли разрушать идейно-художественное начало, которое привнесено в театр. Анонимки, звонки, — если они принимаются всерьез, то это страшно. Если мы придем к разрухе, то это будет полной катастрофой театра.

Ляхницкий С.С: Положение в театре пока тяжелое. Острейшая пробле­ма — занятость труппы. От этого зависит все. Все мы очень хорошо приня­ли первые два спектакля. Это интересно — новые шаги. Мы признали, что режиссеры нужны театру. Вместе с тем мы говорили о необходимости акту­альной, масштабной пьесы. Но ее трудно найти. Если бы мы ее нашли, нам было бы во всех остальных вопросах легче. Эти вопросы мы пока не можем решать, и поэтому работа тормозится. Что касается жилой площади, то я в этом не очень хорошо понимаю, однако могу сказать, что мы должны что-то сделать, чтобы режиссеры работали в нашем театре.

Салант Н.А.: Это собрание чрезвычайное. Мы говорим о причине, вызвав­шей это заявление. Если прецедентом является квартира, то я в полном не­доумении. Если главк не устраивает направление работы театра, то об этом нам надо сказать. Мы знаем, что в главке есть неприятие того, что происхо­дит в нашем театре. Есть такое мнение, что «Автопортрет» — это абракадаб­ра. Но мы с этим не согласны. Ясно, что в главке просто существует атмосфе­ра недоброжелательства. Мы должны категорически заявить, что не согласны с их оценками нашей деятельности. Мы настаиваем на том, что линия, про­водимая в театре в последнее время, сам театр устраивает. За А.А. Попова мы будем бороться. Это позиция всего коллектива.

Филозов А.Л.: Это ужасно, когда объединяются плохие люди. Надо объе­диниться нам.

Никищихина Е.С.: Начинается новая жизнь театрального коллектива — это всем очевидно. Но может произойти катастрофа.

111

¶Бочкарев В.М.: Хотелось бы, чтобы главк вспомнил, как А.А. Попов был представлен театру. Тогда говорилось о том, что А.А. Попов приходит в очень сложный коллектив и должен сделать то, что не удавалось многим. Хотелось бы, чтобы теперь главк не делал поспешных выводов, ведь прошел только один сезон. Сейчас мы, действительно, на грани катастрофы. У нас фактичес­ки нет главного режиссера, и в этом виновато Управление...

Бурков Г.И.: Нужно быть глупым, чтобы не заметить того, что дело вовсе не в квартире. Все пахнет большой катастрофой.

Попов И.В.: У меня сложилось представление, что главк прислушивается к голосу театра как-то односторонне. Мне недавно Ефремов сказал о том, что райком не имеет представления о событиях в нашем театре. Это однобокая информация. О скандалах становится известно, а о положительных явлени­ях — нет.

Морозов Б.А.: А.А. Попов сказал, что мы в театре порой излишне горячо друг друга обсуждаем. Это, несомненно, промахи, но они продиктованы же­ланием, чтобы театр стал лучше.

Гаврилов Д.И.: Очень печально, что сезон начинается с такого заседания. Это плохо для труппы, для работы. Ясно, что проблема не в квартире. Нам нужно выработать общую позицию. Бороться нужно только творчеством, своим трудом. Я за то, чтобы иметь общее мнение театра, невзирая на мне­ния главка и райкома.

Егиазарян Э.Н.: Мы должны принять решение о том, чтобы просить главк и райком отнестись ко всем нашим выступлениям чутко, тонко. Мы должны решить проблему ухода главного режиссера положительно для театра. Сохра­нить молодую режиссуру. И выполнить обещание, чтобы люди имели жилую площадь.

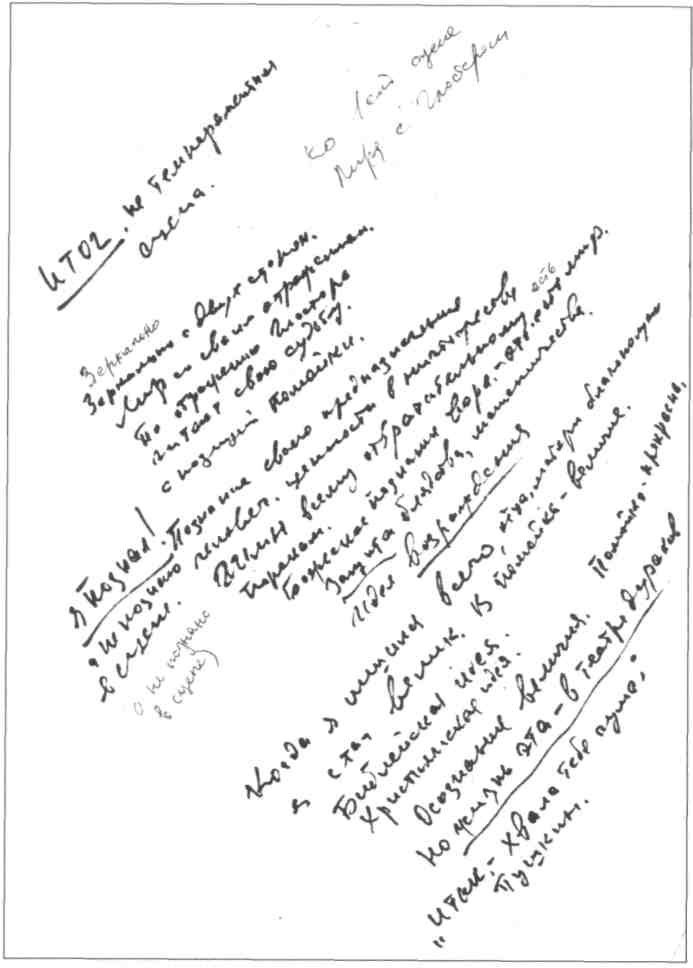
В НАРОДНЫЙ СУД ФРУНЗЕНСКОГО РАЙОНА ГОР. МОСКВЫ

Художественный совет Театра имени К.С. Станиславского ходатайствует перед Народным судом Фрунзенского района о восстановлении режиссера Райхельгауза Иосифа Леонидовича на работе в Театре им. К.С. Станиславс­кого в качестве режиссера в соответствии с советскими законами.

Главный режиссер театра Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии А.А. Попов.

112

¶



Черновики режиссерского экземпляра На полях шекспировской пьесы *Из архива автора*

**113**

¶Старая площадь, д. i Дорогой Леонид Ильич!

Мы вынуждены обратиться лично к Вам с убедительной просьбой о по­мощи.

...Московский драматический театр имени К.С. Станиславского в послед­ние пятнадцать лет подвергался частой смене художественного руководства. Это самым отрицательным образом сказывалось на творческом состоянии театра. Только с приходом главного режиссера Народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР А.А. Попова и его учеников театр наконец стал постепенно набирать творческие силы.

...И именно в этот момент, когда у театра появилась перспектива дальней­шего полноценного художественного развития, коллектив вновь оказался без руководителя. Уход А.А. Попова с занимаемой должности явился огромной потерей для всего коллектива. Атмосфера стала тревожной, нестабилизиро-ванной.

...Труппа опять переживает состояние тревожного ожидания еще одной перемены руководства. И самое главное, что под угрозой оказались творчес­кие достижения последних полутора лет насыщенной, активной, плодотвор­ной деятельности, судьба целого поколения артистов, наконец обретших сво­их режиссеров.

...Ожидаемая и предполагаемая нами новая смена руководства может сыг­рать отрицательную роль для всего театра в целом, в чем нас не раз убежда­ла практика. Мы, артисты театра, — просим оказать доверие молодым режис­серам и предоставить им возможность на правах творческой коллегии осуществлять руководство театром.

...Мы искренне и глубоко надеемся на то, что наша просьба будет поддер­жана.

Е. Никищихина, И. Попов, Т. Ухарова, В. Бочкарев, Ю. Гребенщиков, А. Балтер, Н. Салант, Л. Полякова, Б. Романов, Ю. Виторган, Л. Сатанов-ский, Е. Майст, М. Менглет, А. Филозов, Л. Савченко, Г. Рыжкова, М. Януш­кевич, Н. Каширина, Н. Орлова.

Уважаемый Леонид Ильич!

Идея — учитель и ученики во главе театра казалась мне ответом на поста­новление ЦК партии «О работе с творческой молодежью»

К сожалению, я не получил поддержки в этом начинании. Мой вынужден­ный уход поставил театр и моих учеников — режиссеров в труднейшее поло­жение.

114

Мне бы очень хотелось, чтобы они продолжили мое дело, как я продолжаю дело моего отца. С уважением

Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии СССР, профессор А. Попов.

III

*6 часов утра, вторник 2д мая 1984 года.*

Из книги Ю. Завадского «Учитель и ученики», выписка.

Специально для А.В. Эфроса. «И тут я хочу привести слова ученика об учи­теле — слова Жана Вилара о Шарле Дюллене... Вот они эти слова: "Он дал нам больше, чем обучение или пример. Он запретил подражать ему, он научил нас быть самими собой. Отвергая все легкое, что приходит со временем, с опы­том, он... заставлял нас открывать в себе самих то, что, худо ли, хорошо ли, составляло наше собственное существо"».

Была кафедра в ГИТИСе.

IV курс, художественный руководитель М.О. Кнебель, педагоги — Кудря-шов, Зверева, Хейфец. Выпускной курс.

* Скучно, — сказал я.
* Когда же вы покажете нам свой нескучный спектакль? — сказала М.О. Кнебель.
* Никогда, — ответил я.

Почему в учебные заведения приходят веселые, счастливые люди, моло­дые? (Странный вопрос, а какие должны приходить?)

Тогда — почему, когда скучно, серо, однообразно, неинтересно, невырази­тельно — тогда именно и считается, что процесс обучения, подготовки студен­та, художника окончен? Теперь — можно в жизнь!

Почему профессия — это когда ужасно скучно, ужасно невыразительно.

В начале этого семестра я ушел с курса. Вернее, так — я перестал ходить. Совсем. Я сказал — «мне с вами неинтересно» и перестал ходить. «Я вам не нужен».

Я всегда помню, как Михаил Михайлович Буткевич на первой встрече с нами, студентами I курса А.А. Попова, сказал: «Если Андрею Алексеевичу бу­дет интересно, он будет ходить часто. Сделайте так, чтоб ему было интерес­но». И еще что-то в этом же роде.

Это так было не похоже на университетские обязательные лекции, — я за­помнил, — как особое, особенное уважение к мастеру, но не как к его капри­зу, как особенное почтение, он и был таким почтенным, уважаемым для нас, для меня...

115

¶— Если ему будет интересно...

Все не хватает хороших, правильных слов...

Мы занимались, бесились, гнали с курса педагогов, — Андрею Алексееви­чу было интересно, и он ходил.

Как хочется все подробнее расписать...

О нашем, о том курсе. О педагогике Попова. Как он нас выпестовал, нет, -раскрыл для самих себя. О М.О. Кнебель.

О моей неюбилейной речи на юбилее М.О. Кнебель.

Я не стал приходить на курс.

*Ночь на ю июня.*

Годовщина смерти А.А. Попова. Поминали прекрасными словами. ГИТИС. После экзамена Ремеза О.Я., в деканате: В.Г. Ильина, М.М. Буткевич, я. Педа­гогика А.А. Попова.

О вчерашнем дне.

* Я б ему сказал, — мы проходили мимо кафе «Маринка», где справляли кончину, поминки А.А. Попова, — Борис, здесь отпевали Андрея Алексееви­ча, пойдем, выпьем.
* Здесь? — спросил он.
* Да, здесь.

— Действительно, нелепо, веселенькое название, «Маринка».  
Я не пошел. Без меня!

Был на кладбище. Сегодня годовщина... Серые начинают и выигрывают. О Попове Андрее Алексеевиче.

О кладбище. О звонке Македонской Ирине Владимировне. Глупая, нелов­кая радость: поздравляем, мол, вас с покойником. Как шутил, так и вышло.

— Здесь было сегодня много народу, — сказали незнакомые женщины на  
кладбище. Желтенький песочек. Мысль: могила в цветах, и их там — четное  
количество, например одна тысяча два цветка... обязательно — четное. Что-  
то ирреальное... фантастическое.

Вспомнил. О своей идее мирового кладбища. Летают тела. Там, в космосе. Пояс мертвых... Тема, сюжет.

*«Роняет лес багряный свой убор...»* ig октября ...Пятница.

В этот месяц я не сделал на сцене ни строчки.

Я часто вспоминаю тебя, мой учитель, мой вдруг учитель!

116

Я никогда не думал, что стану так делать, вспоминать тебя, что ты мне бу­дешь сниться... Не знак ли, что и мне пора в твою сырую постель... Я приду, проникну сквозь, я знаю лазейку, я проникну в соседнюю могилу, в ту, где по­коится афганский офицер, летчик, сраженный вражеской пулей, летчик — завоеватель, наемник, я проникну в его дыру, пройду сквозь еще одну могил­ку и — постучусь в твою... Ты покашляешь, как всегда это делал перед шуткой, отмочишь какую-нибудь извинительную похабщину и наверняка примешь. Проводишь в свой кабинет, где за столом давно восседают черви, сто один­надцать тысяч червей, сядешь в землистое кресло, и мы поговорим.

«О подвигах, о доблестях, о славе...»

В полутора метрах наверху, над нами будут люди, деревья и небо, и иног­да- солнце. Но мы, нет, презираем мы свет тот, для меня пока что — этот. Этот, тот? О, счастливые дни!

Точка.

*Январь 1985 года.* Зимняя сессия. Обсуждение работ III курса на кафедре.

- Вообще-то, может быть, это и высокомерная точка зрения. Но у меня такое ощущение... Вы знаете, я со стороны ощущаю себя каким-то жандармом и готов сказать — нельзя это показывать. Надо останавливать молодых людей, надо объяснять им какие-то элементарные чувства, элементарные законы человеческих взаимоотношений. Речь идет просто о взаимоотношениях, нормальных человеческих взаимоотношениях. Например, все, что связано с «Горе от ума» и с Репетиловым... Я не понимаю, зачем это обсуждать! Может ли, например, один человек... помочиться на другого? Ну есть какие-то пре­делы. Хотя человек может быть свободен во всем.

Мне кажется, все, что связано с Репетиловым, вы меня простите, — все это надо вязать. Я испытываю чувство глубочайшей неловкости.

Наконец, есть вопрос взаимоотношений с автором, с Грибоедовым, про­сто с живым человеком. Существует определенная нравственность, существу­ет определенный тон. Я понимаю, что он должен быть разрушен. Я понимаю, что в середине 8о-х годов нельзя его играть так, как играют в Малом театре, — это естественно...

-Я смотрю «Лето и дым», «Все в саду», смотрю другие сценки — можно прибавить двадцать-тридцать переходов, но это ничего не изменит. Потому что это бродяжничество по сцене, оно становится уже самодовлеющим и ста­новится манерочкой и, простите, штампом.

Вот Репетилов, на которого все набросились. Может ли студент сделать такой отрывок? Может. Но я хочу знать, что он умеет кроме этого. Это рос­кошь, что он себе позволил! А может ли он прочесть это по мысли нормаль­но, чтоб я это понял? Дальше, когда он уйдет из института, он может ставить

117

бог его знает что. Товстоногов поставил «Смерть Тарелкина» после того, как доказал, что он может это сделать — вы простите меня за амикашенство, — но он поставил это после того, как доказал, что может поставить серьезный клас­сический спектакль.

Скажите, что кроме приблатненного акцента внес этот студент в Чацкого, для чего ему была нужна эта музыка, под которую он пел монолог «А судьи кто?». И вот здесь, — простите меня за выражение, — я не побоюсь показать­ся консерватором, — но здесь надо просто бить по рукам.

*От 12 января 1985 года.*

Утро. Перед зачетом.

Из Булгакова «Мастера и Маргариты». «Мы вас испытывали, — продолжал Воланд, — никогда ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут».

Я собрал зачет. С 7-го no 11-е. Сделал три прогона. Мне помогали Филозов, Промтова. Я был почти счастлив. Мне снилось, что у меня премьера и я по­чти счастлив. Вчера B.C. сказал «С премьерой!» — мне и Филозову. И это было сказано со знанием.

*От* ij *января i()8^ года.*

Провал.

Как мне не везет.

Кафедра. Я говорил, плакал, сдерживался, я опять вспоминал Попова АА-Ему бы это понравилось.

Надо же, что говорили на кафедре!

— Я для себя проще рассудил, по поводу того, что сегодня увидел, значи­  
тельно проще. Вы меня простите, но я после III курса не нахожу предмета для  
разговора, даже не нахожу этого предмета. У вас просто не доходят руки до  
них, а они — на отшибе с этой вольностью, которую они еще сделали своей  
эстетикой, развязали до такой степени, что она уже кажется развязной.

Вы думаете, вы служите хорошую службу, предоставляя полную свободу? Вы служите плохую. Наступило время побеседовать с ними, поговорить, что­бы они хотя бы поняли: то, что они сегодня делали, — безобразно, чтобы не сказать безобразно.

Они же через полгода обязаны прийти в театр. С чем?

— Когда вы все говорили... я вспоминал своего учителя Андрея Алексееви­  
ча Попова. Он...

118

Я хотел сказать «умер», но я не смог выговорить этого слова. Я вдруг сквозь паузу и сдерживаемые рыдания, впервые, сложив все время, — то прошлое, когда я был еще студентом, с этим сегодняшним, когда я уже педагог, — понял, что значит для меня этот человек и его правила и что я, мы все, его ученики, потеряли. Как отличался он от своих коллег, тех, с которыми работал в педа­гогике, что приходилось ему выслушивать на этих бесчисленных кафедрах, что там про всех нас и про него говорили и как потом он являлся на курс, всегда улыбаясь снисходительно — не по отношению к нам, а по отношению к тем, кто только что, там, сек его за педагогику, как после этого мы, лучшие студенты, ехали к нему на квартиру, садились на кухне и там пили вместе с учителем за окончание учебы и за него, и мыли косточки тем, кто нас пору­гивал, говорили об отце А.А., его педагогике и о том, что сказала Кнебель на кафедре, о психологическом неформальном театре, и как этому все-таки вы­учиться.

- ...я с ним не дорепетировал роль...

Я еле сдерживал слезы, как неловко, но что делать:

- Захаров считает, что меня из МХАТа сманила Таганка, и поэтому я не  
закончил «Лира», как до этого не закончил «Виндзорских» у него в театре...

Вот мне предстоит писать статью о Попове в сборнике...

Так получилось, что полтора года я учился у него, потом кафедра поде­лила курс, наш курс был трудным, и я оказался у Марии Осиповны. Год я мучил себя и Марию Осиповну, но Мария Осиповна разрешила мне поста­вить диплом...

Что это был за год! Что это была за женщина! После всего, что я ей наго­ворил и что наделал, она, на четвертом курсе назначив меня старостой, до­верила мне дипломный спектакль, и я самостоятельно в течение года репети­ровал «Сказки старого Арбата», показал на сцене Учебного театра, а потом этим спектаклем защищался на кафедре. Я был первым студентом, которому было позволено такое. Вот они — уроки педагогики!

- Попов тогда, при разделе курса, от меня отказался...

Не могу забыть этого слова «отказался», не дает покоя, будто отец от меня отказался, и я всю жизнь пытаюсь вернуться, хочу, чтоб он вернул меня к себе сам вопреки этому «отказался», — может быть, потому, что у меня не было отца?

- ... Всем, что во мне есть, я обязан Попову. Марии Осиповне, конечно,  
тоже, поскольку она сумела огранить, что ли, мои способности. Но прежде  
всего — ему...

Попова в ГИТИСе подвинули. Он не очень устраивал кафедру. Поэтому после режиссерского он взял себе актерский курс и выпустил его.

- Он сам попросился!

119

¶— Да, но я знаю, что он мне при этом говорил. Попов был человек слож­ный... Поэтому позвольте мне рассказать, что я знаю.

Тот актерский курс был прекрасным курсом. Я вспоминаю наш курс, это тоже был прекрасный курс. Но из ГИТИСа Попов в результате перешел во МХАТ, взял новых студентов. Во МХАТе он уже не довел их до выпуска...

Какая-то у него была странная позиция по отношению к ученикам. Он их прежде всего любил. У него, вы знаете, никогда не было своих детей, может быть, — поэтому. Нам он разрешал все, что мы хотели. Он отечески вел с нами разговор. В течение первых полутора лет он сумел выявить или выпустить из нас то, что в нас было, и найти свой стиль или свою манеру, свой темперамент, свое лицо. Выпустив, избавиться от чего-то и одновременно найти что-то. Он это делал как-то интуитивно, подсознательно. Часто говорил нам, что есть какой-то другой театр, — не тот молодой, который мы предлагали, — он гово­рил, что есть еще другой театр — православный. Помнится, он шутливо гово­рил, что православному искусству вы еще успеете научиться.

Это сложные вещи. Знаете, разные бывают штампы. Можно сделать штамп и под православное искусство. Это труда не составляет.

Если я вообще могу ответственно говорить, я вам скажу, что более-менее правде на сцене, атмосферной игре, бытовому правдоподобию, натурализму-критик Зубков назвал это даже неонатурализмом, «Неонатурализму этого не дано» — он написал такую статью, — как-то можно научить. Но проблема не в этом. А в том, что приходят другие люди, другая молодежь, и им необходимо найти свой язык, выразить его, сказать им. Вот когда они его найдут, тогда можно будет делать выводы, только тогда можно будет делать выводы.

Именно поэтому я думаю, что в этой интуитивно угаданной Поповым ме­тодике, системе подхода к молодому человеку, есть что-то замечательно пра­вильное. Во всяком случае, я очень благодарен этому человеку за все, что он позволил мне сделать...

Я говорил под действием минуты. Как это объяснить, как сказать тем, кто не знал по-настоящему Попова, для кого он являлся лишь благородным чело­веком на сцене и в жизни, что он собою представлял? Не сам по себе, отдель­но, но в работе, в рассуждениях игры действия, в правилах этики. Тень отца стояла перед ним, не «за», но «пред», и тень отца, — плоть тени, — намертво входила в тех, кто учился у него театру. Не я это придумал. Я просто наблю­дал особенности этой интуитивной педагогики. От сложного к простому, а не от простого к сложному. Для сильных же студентов — особенно. Для слабых -постепенно, наоборот. И обязательно разделять сильных и слабых. Не пре­подавать скопом, кучей, выделять, что ли, избирать средства общения... Не попади я к Попову, я не представляю, что бы со мной было. Я остался таким, как пришел, но уже внутри профессионального театра, а не вне его.

120

¶— Это четвертый прогон. Все прогоны были разные. Конечно, перекосы.  
Но знаете, если по-православному, перекосов не будет, тут все гарантирова­  
но. А вот сделать что-то чуть-чуть иначе, и тебя будут бить с утра до ночи,  
потому что там, где чуть-чуть иначе, там начинается какой-то самый высший  
уровень искусства. Но этому надо страшно учиться. Зато если этому научишь­  
ся, то тогда простые вещи будешь делать очень легко, шутя.

Вы хвалите работу «ю августа». Мол, там есть действие. Но ведь это рабо­та православная. Нет, действие не там, где поверхность. Действие как раз там, где вы говорите «литературный театр "Мастер и Маргарита"». Там заражен­ность темой, обожженность...

Слово Попова. Обжиг. Обжечься. Металлургическая тематика.

— ...обожженность темой. Действие — понятие не теоретическое, а челове­  
ческое. Действие — взаимоотношения с жизнью, а не с партнером на сцене.

Вы говорите, что режиссер не должен участвовать в своем отрывке как актер. Вот работа «Лето и дым», там играют два режиссера. Они хотят это показать. Они берут так пьесу, в каком-то таком слое, который они слышат, нос которым пока не справляются, не хватает чего-то. Слой слышат, а выра­жения для слоя пока нет. Что же сказать? Не надо? Но ведь это было бы не­правильно. Ведь это поиск какой-то своей манеры. А вдруг эта молодая жен­щина, режиссер, потом когда-нибудь, лет в сорок, это найдет? Сейчас она этого не находит. Но она делает и другие работы. Я помню, как на прошлой кафедре их хвалили. Но ведь она сама-то к этим похвалам относится равно­душно. Для нее ведь делать такие работы — просто, православно.

Какие в результате страшно сложные взаимоотношения складываются с молодыми людьми. Это не простое дело — общение с молодыми людьми, раз­говор с ними на одном языке и воспитание в них художников. Художников.

Этому меня научил Попов.

*27 марта 1984 года.*

Вчера, перед вечерней репетицией, в театральном буфете, гляжу — на эк­ране покойник А.А. Попов в роли писателя Ибсена. Я его с тех пор ни разу не видел. Мне сделалось нехорошо. Мне все кажется, что он меня там ждет, и я там с ним встречусь. И это конкретное живое чувство моей обязательной с ним встречи. Вообще встречи — там, здесь.

Смерть А.А. Попова. Поцелуй у гроба. Слезы. Немецкое кладбище. Нет, поездка в Советскую Армию, в ЦТСА. Покойника тянут по ступенькам. Корот­кий митинг. Попов ушел из ЦТСА во МХАТ. Выносили со сцены ногами вперед. Запутались в рядах. Стали выносить по партеру в ту сторону, откуда внесли, а это оказалась голова, пошли назад в другой проход... вынесли. Погрузили.

121

¶Немецкое кладбище. Поставили у ворот. Еще раз митинг с оркестром. Пьяная могилыцица. Руководительница толпы. Понесли в узкие проходы. Подняли. О, ужас, на краю кладбища, рядом с фабрикой, в узкой щели между могилами и бетонными плитами забора, подняли А.А. над бетоном и понесли к дыре. Там не поместиться и двум. Кое-как натолкался народ к землице поближе, чтоб кинуть последний раз. Кинули. Остальные стояли по всему кладбищу, меж могилами, кто где, и ничего не видели из того, а только присутствовали. По­том сели в автобус, и всех повезли в «Маринку», что на Фрунзенской набереж­ной, — поминать. В автобусе говорили о врачах, — что зарезали. Накрапывал дождь. В «Маринку» я не пошел. Зачем? Кто из ехавших в автобусе отговари­вал или отговорил от дела, может быть, жизни его? Сколько вас, желавших спасти благородного барина. Вы живы, но его нет. От вас и за вас умершего, раньше вас. Паршивые похороны.

Ошибки педагогики. Нереализованная энергия. Нереализованная свобо­да. Попов А.А. (в его педагогике все реализовывалось).

Нереализованная мечтательность. Тоже ошибка педагогики. Есть и другие. Ассистентство. «Рисуй, как я». Академия. Плюсы и минусы.

Неразделейность режиссуры от актерства (ассистент).

Отсюда — развитие актерства и погашение иной инициативы, ассистент­ство. Копировка и самотворчество (творчество только мое). Выгодно для первых (актеров) и очень невыгодно для вторых (режиссеров). Вопросы. Что важнее — «рисуй, как я», школа или поиски рисовальщика нового? Что важ­нее сегодня, сейчас, когда скучно. Нет ответа. Ответ есть — скучно.

Два этапа обучения студента в творческом вузе. Первый — формирование личности. Второй — приобретение школы. Самородок превращается в алмаз. У Попова это было.

Неразделенность по дарованию — обучение скопом: кто вылезет? Это тоже ошибка педагогики. Сорняк. Неразделенность по принадлежности, по жанру, по стилю, по амплуа. Вот они ошибки.

IV

*г8 ночь 1983 год.*

Вот прошел день.

Утро. Репетиция «Лира». Иду больной. Моя нерешительность. Что сказал А.А. Попов? День на Таганке. Вечер — на высших курсах. Впрочем, о «Лире».

29 *утро.*

Что-то случилось на «Лире» с Поповым А.А. или что-то может случиться.

122

*Вечер i февраля.*

О событиях сегодняшнего «Лира». Петренко А.В. посылает, что может на... Попов А.А. еле-еле тянет, не выходит. Идут никакие репетиции «Лира». Зво­нок. Позвонил Петренко. Извинился. «Я не хотел тебя извинять», — сказал я. «За грубые слова, да и не вам они предназначались». — «Хорошо, А.В.» — «А уж как мне быть со МХАТом, я сам решу». — «Хорошо, А.В.», — сказал я... Звонил Попову А.А. — как настроение?

И вот я пишу, а думаю о том, что виноват-то я... И запутал всех я...

Сам запутался и всех запутал... Как у меня всегда бывает. Правда, путани­ца может быть и святая, ну как бывает святая ложь. Смешно — святая путани­ца. В чем она? Тяжелая, уставшая голова. Общага полна народу.

*Раннее утро 2 февраля.*

Я слишком много напридумал на «Лире», не записал ни единой репетиции. Я боюсь — я забываю. Я ничего не помню, да еще у меня ни черта не выходит.

Вторую ночь сплю со снами. Странными, страшными. Сгорают люди, дует ветер, океаны, барки с жидкостью, утопленники, катастрофы. Я запутался с «Лиром». Не с собою, но с репетициями, с распределениями, с планами, с тем, кто — кто, с тем, что уходят актеры, не желают, не хотят, не будут, что других нет, с тем, как перевести то, что я говорю о сцене, в сцену, в игру, в дело, в этюд, — не переводится, хоть убейся, и решить, почему не переводится.

Ужасно.

Не переводится. Не пишется. Не делается. Не решается. Не нравится.

Уходят.

А меня ждут в «Серсо». Что я делаю, если меня ждут мои в «Серсо»?

Попов А.А. Не тянет он роль, не выходит у него. И не выйдет. Нервы не те. Природа другая. Из себя жать и что-то вроде Грозного изобразить — да. Не дает ему покоя Грозный, хочется повторить, дисквалифицировалась его воля. «Попов-Лир не выйдет, Толя» — так многие давно говорили. И Кнебель М.О. Теперь уж не говорят, на веру принимают, что выйдет.

Не то, что есть, побуждает к творчеству, но то, что может быть. Не действи­тельное, но возможное.

Рудольф Штейнер. «Все моложе и моложе чувствует себя тот, кто вступа­ет в мир воображения. Теперь он знает: это рассудок старил его душевно и делал таким не гибким».

Р. Мейер.

Меняется время, меняется конфликт. Как-то месяца два тому назад толпою иду в метро. В одну сторону. Вот оно новое состояние конфликта. Кучей в одну сторону. А прежде, а раньше — один против многих, навстречу.

123

¶*Утро* \_j *февраля.*

Вновь проснулся... От мысли проснулся, что когда-то я разобрал сцену с французским королем, но — забыл. От мысли, что надо идти в 11.00 в Худо­жественный, чтоб сделать дело.

5 *вечера 4 февраля.*

Вдруг пошли, покатились три сцены. С Кентом и шутом, и все верно, и вышло на Гонерилыо. И тут же — затык, остановка. Не то! Но вместо того, чтоб использовать немедленно то, что вдруг, и после такого тяжелого меся­ца, покатилось у Жолобова, v Буркова и у А.А. Попова — покатилось, вместо того, чтоб воспользоваться этим исключительным моментом — вот она так­тика! — я делаю остановку. Сначала временную, актриса после моей останов­ки останавливается, и три часа уходит на разговор. А сколько можно было бы сделать! Не сделай я этой остановки. Противоестественно!

А могло быть и так. За три часа — готовая сцена у Лира и — со стороны взгляд актрисы на эту, на ее глазах, готовность. Тут самое важное было, что наконец-таки покатилось, что покатилось у трех — Кент, Лир, шут и что са­мое главное — покатилось у Попова. Ведь надо было сделать, чтоб не оста­навливать. Случай. Вот они, наши ошибки, наше, мое, неумение вести бой. Вести бой.

Вторая ошибка. Вдруг актриса поняла. И сыграла этюд в старом смысле. О том, что Попов А.А. ушел из театра и бросил своих учеников. Она ему это сказала в том качестве, в котором надо было вести всю роль. Она провела этот с ним опыт — при нас. Я сказал — это хорошо. И это хорошо. А что-то плохо. Зачем? Вместо того, вместо анализа что хорошо — что плохо, надо было б немедленно после слов моих вот это качество хорошее — «играйте», в дело, в сцену, а там разберемся. Упущена секунда. Вот из чего складывается режис­сура. Из умения вести бой...

Конечно, важнее то, что зацепил роль Попов А.А., а не то, чтоб зацепить роль у Лавровой, репетиция вышла сама собой — на Попова, ее и надо было вести. Это профессия — понимать, чувствовать.

Ошибки.

*Утро $ февраля 1983 года.*

Утром такая мысль, что разработка моя сцены Лира и Гонерильи никакая, просто плохая. Сначала один говорит в «таком» качестве, а потом другой го­ворит в «таком» качестве, и другие сцены — не лучше. И все эти мои навязчи­вые, почти маниакальные идеи игры, отстранения, аферы, опыта...

Когда я запишу «Лира»?

124

«Вы анализируете чувство образа и стараетесь узнать о нем как можно больше, но чем больше вы знаете о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете вы сами».

М. Чехов.

Бывает один поворот, один шаг, один поступок, который решает, опреде­ляет всю жизнь дальнейшую. Этот поворот был сделан мною в ig8i году. И кто знает, не в худшую ли сторону? Был бы я сейчас в таком и внешнем и внутреннем качестве, — пожалуй, никогда. Этот сон о выскользнувшей из-под руки кобыле... Что несла меня наверх, а я ее не удержал, а она взяла да и выс­кочила...

*ю февраля ig8j года.*

Несколько дней тому назад...

Репетиция во МХАТе с Лавровой. Вечерняя репетиция «Вассы» на Таган­ке. Полякова, Балтер, Золотарева, Романов. Я предложил разобрать сцену из «Лира». Три плана: нервный, тематический и игровой.

Суть разбора. Последовательность предложений. Конфликт.

Предмет театра. Что есть предмет театра и игры? Кое-что о школе пожи­лого «Современника».

Об актерской манере Попова А.А. Об ансамбле и чувстве ансамбля. «Вас-са». Обратная перспектива. Финал.

2^ *февраля.*

Вчера репетиция на квартире Попова. «Лир». Сегодня повторная репети­ция с Лавровой во МХАТе. Попов А.А. хорошо репетирует.

2 *^ февраля.*

Из всех этих дней, начиная с 13 января, как случились у меня схватки с сердцем, был один хороший день. 22 февраля. Репетиция v Попова на квар­тире.

Петренко А.В. подал заявление об уходе из МХАТа.

*i у марта 1983 г°да.*

События в Художественном театре, о которых и писать-то не хочется, 15 числа меня вновь переселили в следующее, седьмое по счету, помеще­ние для репетиций «Лира». Фойе филиала, верхнее, рядом со зрительным залом. Я взбесился — и отменил репетицию.

125

¶403-я комната, з°3"я комната, иногда — гримерная А.А. Попова, это было прежде, давно, потом БРЗ, 528-я, курительная з\_го этажа, фойе нового здания, боковое фойе филиала и наконец верхнее фойе — из зала доносились крики актеров и режиссеров, на сцене репетировалась румынская пьеса. Я надеял­ся, что к сегодняшнему числу что-то выяснится, случится, — ничего. Репети­цию сегодня не назначили. «Вам негде репетировать» — сказали и не назна­чили. Всем есть где, а мне негде. «Лира!» во МХАТе репетировать негде. Я уж не говорю о том, что не с кем.

/ *апреля 1983 года.*

Вчера, ровно через год позвонил в квартиру М.И. Бабановой. Нина Михай­ловна плакала. «Вы были последним ее режиссером, как же мы вас забудем». Бабанова умирает, а они держат ее в забытьи, чтоб конец был не так тяжел, столь тяжел.

«Истины, творческие чувства не лежат на поверхности души. Вызванные из глубины подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого акте­ра».

М. Чехов.

Работа над макетом «Лира».

Андрей Попов болен.

Наконец-таки очень тепло. Апрель.

Умирает М.И. Бабанова. Как она иногда читала Беккета!

О, счастливые дни!

*Вечер 4-го числа.*

Утренняя репетиция «Лира». А.А. Попов вдруг заговорил о проблемах «но­вейших» — в смысле моих «новейших». Отрыв текста от содержания, зазор. Ложный психологизм. Разбор от обратной перспективы. Репетиция вышла на славу.

*Утро 21 апреля.*

Раннее утро. Городское. Никудышное. Прошел еще год. Самое ужасное... четвертый. Утро почти сорокаоднолетнего человека.

Никак не могу размотать эту вторую встречу Лира с дочерьми.

У Реганы. Беру не так.

Ох, какое шумное за форточкой утро. От деревьев отлетают клочья тума­на. Дворник метет свежий, заасфальтированный двор. Чудеса.

126

¶Вот ошибки в «Лире».

Я эти две сцены разбираю по законам единого времени, то есть сперва у Гонерильи, потом — письмо к Регане, а затем — у Реганы. Не прерывая време­ни. Однако же за эти времена столько свершается в драме. Следующая после Реганы сцена — буря. «Закройте ворота» — и Лир выгнан, изгнан.

Надо промотать время гораздо большее. Не единое и неделимое, но разор­ванное. Это конец отношений с Лиром, сформулированный и утвержденный новый мир. Первая сцена — и последняя сцена, а не первая и вторая.

Итак, прерванное время. Взбесившийся новый мир. Я еще на прошлой репетиции говорил Попову А.А. о поведении дочерей. По чувству. Я искал развития линии Гонерильи, хотел убрать экспозицию у Реганы и т.д.

Однажды, еще в студенчестве, я забыл мелодию в отрывке. Это был этюд А. Андреева по рассказу Бабеля. Мы вместе его сочиняли, и я сочинил тему музыкальную. От страха, от напряжения, еще от чего-то, но я забыл вдруг музыку. Это был второй курс. Помню, как Попов А.А. хотел посмотреть вто­рой раз этюд накануне экзамена и как я ходил по коридору, повторял в стра­хе «я не помню, не помню музыки, какая она». «Простите». «Не волнуйся, вспомнишь». Но я так и не вспомнил. По чувству не вспомнил.

Распоясавшийся, действующий мир, но не готовящийся к действию, как в первой сцене у Гонерильи.

В композиции из шести сцен у Шекспира, шестая как бы продолжает пер­вую, первая прерывается, шестая же продолжает прерванный сюжет. Но — идут: вторая, третья, четвертая, пятая сцены, так вот эти, другие по сюжету, сцены как бы продолжают время первой сцены, беря его на себя, тем самым отдаляя время шестой. И выходит, что шестая случается гораздо позже, чем ей должно быть.

Диалектика неделимого и разорванного времени v Шекспира.

О вчерашней репетиции.

/ *мая 1983 года.*

Как репетирует Попов А.А. «Лира». Как у него ничего не получается и как он трудится...

Нет, мы, сорокалетние, жидковаты. Невежественны и жидковаты. Я видел стариков МХАТа — сила прежде всего, внутренняя, нутряная. Сила и образо­ванность этическая. Сила театральных испокон веков благородных привычек.

Хватит писать, жаловаться.

О стариках. И о нас, жиденьких сорокалетних.

*ю июня 1983 года.* Умер А.А. Попов

127

¶V

Лир: Что тебе? Кто ты? Кент: Человек я, милорд. *В. Шекспир. «Король Лир»*

Сверхзадача Лира — вернуть власть обратно. *Из записей А. Попова к роли.*

«Короля Лира» я разбирал, исходя из двухчастной композиции. Первая часть (она соответствует первой сцене трагедии, всей истории с разделом государства, с отказом Лира от короны) — экспозиция. Здесь завязывается трагический узел. То есть завязывается не до поднятия занавеса, как в пьесах XX века, а уже в самой драме. Это важный, принципиальный момент, кото­рый во многом, если не во всем, меняет взгляд на само существо возрожден­ческой трагедии. Ведь что происходило в традиции постановок этой пьесы? Все прямо противоположное. Мрачная атмосфера в королевстве. Мрачное настроение Лира... Как будто уже что-то произошло. Уже «распалась дней связующая нить», как сказано в «Гамлете», которого тоже, кстати, исходя из той же логики, решали неправильно.

Играть не трагедию, а пьесу, драму — трагедия должна выявиться в резуль­тате. Это уход от штампа трагедийного спектакля. Из записей А. Попова к роли.

Мне надо было, чтоб Лир был не мрачный, не обеспокоенный положени­ем дел в государстве старец с печатью рока на челе. А некий авантюрист, аферист, проводящий эксперимент, отдающий свою корону.

Вначале — шутовское самочувствие. Будто эксперимент с отдачей власти -что будет?

*Из записей А. Попова к роли.*

Лира вдохновляет сама идея, сама затея, полная авантюры. Содержание же этой идеи тревожно. Будущее ощущается трагически. Вот сложность самого чувства, с которым играется и, мне кажется, пишется возрожденческая пье­са. Она пишется азартным человеком, играющим со смертью. Такое обраще­ние с жизнью. Жизнь — на краю.

В самом начале исполнитель должен существовать на большой дистанции от драмы, на некоем «отлете», существовать в качестве актера, который со­бирается рассказать историю и начинает рассказывать, с чего она началась. Он рассказывает не в прошедшем времени: было то-то. А в настоящем: давай-

128

¶те разобьем корону. Этого достаточно. И не надо спрашивать, а почему раз­бить корону, какова психология Лира в этот момент, в каких отношениях находятся другие персонажи. «Давайте, разобьем». Для людей, психологичес­ки свободных, интеллектуально не связанных, этого достаточно. Но так как мы имеем дело с традиционной школой переживания, то начинаем делать всевозможные психологические подставки, мотивировать. В качестве моти­вировки и возникают понятия «афера», «эксперимент», «игра». И мы говорим «такая игра».

Играем ситуацию — это внутреннее самочувствие, которое не должно вы­являться. Психологическое проживание, смыкание с образом, отчуждения нет, но ощущение театра должно быть. Это тонкое чувство.

*Из записей А. Попова к роли.*

Дальше разбирается так. Возникает конфликт. Конфликт не Лира и доче­рей, а Лира и Кента. У Кента — своя тема. Как только Лир разбивает корону, Кент понимает, что эта акция чревата серьезными последствиями, и начина­ет играть от будущего. Грубо говоря, не разрешает уничтожить корону. Все остальные персонажи тоже, естественно, участвуют в этой, конфликтной ситуации. И они вступают в действие. Вступают дочери, одна, другая, третья, вступает Французский король, вступает Бургундский герцог, Глостер, и возни­кает некий орнамент, — фактура жизни начинает проявляться. Когда заканчи­вается первая часть композиции, все персонажи должны быть расставлены в конфликтной ситуации. И сама история должна окончательно прояснить­ся в предлагаемой тезе. История должна проясниться не только тематичес­ки, смыслово, но и человечески.

Трагедия Лира — не в поведении Корделии при разделе, не в обмане доче­рей, а в отказе от короны, от власти и передаче ее подонкам. *Из записей А. Попова к роли.*

Проходит четыреста лет. Для меня эта цифра условная. Просто я беру время от момента написания трагедии до сегодняшнего дня. Вопросы, в ка­ком времени происходит первая часть и в каком вторая, — исключаются. Первая часть происходит в том времени, вторая — в этом. Время, повторяю, условно. В некоем царстве-государстве некогда произошла такая-то история. Пала власть. Прошло четыреста лет. Накопился круговорот предлагаемых обстоятельств. Жизнь обнаружила результат деяний Лира. Лир выброшен за пределы государства на помойку. Власть в руках подонков. Уничтожена цена человеческой личности. Личность разрушена. Сама история разрушений не показывается, не играется, все произошло за кулисами, уместившись в эту условную паузу.

129

¶В следующей, второй части мы видим другого человека, связанного силой других предлагаемых обстоятельств. Опять возникает тема Лира и Кента. Спор о человеке. Обсуждается вопрос о величии и низости человеческого духа, который соединился со знаком короны. То есть история, рассказанная в трагедии, — это история уничтожения и падения человеческого духа, а не смена политических партий, как могло показаться на первый взгляд.

Лир понимает, что он — червь. Он может сказать про себя: «я был» или «я есть, но меня нет», «я — нищий», «я — на помойке», «я — никто». Тогда Кент говорит ему: «ты есть», «ты — человек». Вокруг этих двух позиций строится вся огромная вторая часть.

При том что начинается все от «помойки», от «червя», сверхзадачей явля­ется возвращение короны. Возвращение имени. Возвращение человеческой сущности. Человеческой высоты. Человеческой нераздвоенности.

Удары, которые принимает на себя Лир, не повергают его, не расслабля­ют, а мобилизуют на месть, на захват власти. *Из записей А. Попова к роли.*

Лир начинает отстаивать себя, заявлять себя личностью через визиты к дочерям. Бесцельные, напрасные, ненужные, обреченные на поражение ви­зиты. Он идет тем самым как бы на катастрофу, на смерть. Всякий визит на­чинается с утверждения «я — человек». Средняя часть, как правило, посвяще­на уничтожению этого человека, стыду, раскаянию. В финальной части снова «я — человек», то есть возмущение.

Уход от Гонерильи:

Еще верну себе я прежний облик,

Еще меня узнаешь, погоди.

Итог двух сцен с Кентом и шутом. «Я — гений, человек». Преувеличение в выходе от безнадежности.

Я отомщу вам так,

Что вся земля... Я сотворю такое...

Еще не знаю, что... Но дрогнет мир.

Эмоция террориста-одиночки. Платить буду своей смертью. Самая сильная плата.

Разговор с Реганой. Не начавшись, дело проиграно. Ведет сцену о проиг-рыше. Просить v Реганы нечего. Отсюда другая стилистика сцены. Шутов­ство. С Гонерильей было желание выиграть поединок. Здесь нет. Поэтому сцена с Реганой должна вызывать смех. Ерничанье, шутовство от слабости. Говорит не с «большим» человеком, а с бухгалтером: Регана — младшая дочь.

130

¶Он — на конвейере действия. Он энергичен. Все кругом, зная ситуацию, воспринимают эту энергию как безумие. *Из записей А. Попова к роли.*

Сцена бури. Это как бы разговор Лира с небом. Идет повышение инстан­ций. А тема разговора остается все той же самой. Если «я — червь», так унич­тожь меня. Давай! Делай! Это не отчаяние, а вызов высшим инстанциям. И одновременно сумасшествие.

«Нужно в сердце нести почитание высшего мира как самое важное и пре­красное в земной жизни. Пройдем к нему без ужаса, не можем сказать — без трепета, ибо это биение ритма неминуемо, но оно не будет ужасом, но тор­жественностью» (Буря — Лир).

*Из записей А. Попова к роли.*

Вы, голытьба

Бездомная, безвольная, — все те,

Кого сейчас нещадно хлещет буря!

Кто терпит эту злую непогоду,

Ваши оголодалые тела,

Глядящие в прорехи, в окна рубищ?

О том я не заботился...

Понимание смысла жизни. Он — в трагедии, в нищете. Говорит о себе.

Смысл для Лира в том, чтобы постичь простые вещи. Понять или ощутить величие человека в самом нижайшем его состоянии. Дойти до этого нижай­шего состояния и в нем обрести высшую философскую мудрость о цене че­ловеческой жизни.

Дальше драма развивается так. Шаманством Лиру возвращают разум. Воз­вращают драму, которая началась четыреста лет тому назад. Лир оценивает свое деяние, признается Корделии в том, что совершил роковой шаг. Не столько казнит себя, сколько оценивает ужас содеянного, ту катастрофу, в которую не погрузился, но может погрузиться мир. Мало, чтобы это оценил король, это должен оценить просто человек.

Ко всей сцене Лира с Глостером. Зеркально с двух сторон. Лир со своим отражением. По отражению Глостера читает свою судьбу. С позиций помойки.

Я познал! Познание своего предназначения, человеческой ценности в ничтожестве. Гимн всему отвратительному, порокам. Защита мошенничества. Идея возрождения.

Когда я лишился всего, я стал велик. В помойке — величие. Библейская идея. Христианская идея.

131

¶Помойка прекрасна!

А эта жизнь — «в театре дураков».

*Из записей А. Попова к роли.*

Теперь на него надевают одежды. Возвращают мантию короля. Он садит­ся на коня и идет войной против Эдмунда. Это уже не философия, а деяние. Эта часть освящена войной. Основное событие драмы умещается в очень коротенькую сценку. Когда я нашел это, все произведение оказалось у меняв руках. На эту сцену обычно никто не обращает внимания. Но она очень силь­ная. Сначала войска по сцене проходят в одну сторону. Потом через паузу (эта пауза и является кульминацией трагедии) войска проходят в другую сторону. Поражение Лира и победа Эдмунда. Лир побежден.

Тема жизни. Я о себе думаю не так, как думают обо мне. Я — талант, я -гений, я — человек. Это несоответствие, что я есть на самом деле и что я для других, приводит или к самоубийству, когда теряется вера; или к воле в утвер ждении себя. Надо пройти все круги ада, чтобы решиться на смерть.

*Из записей А. Попова к роли.*

Сложность этой роли не в понимании, а в исполнении. Для того чтобы это понимание реализовать на сцене, нужно иметь нечто в самой натуре. Или уметь это «нечто» возбуждать. «Нечто», о котором я говорю, может быть выражено словом «над». Быть «над» ролью, вести игру, вести психологию, вести нервы. Управлять психологическим потоком. Не просто жить, отстаи­вая что-то, а жить, опережая. Это проблема технологическая, проблема шко­лы, но одновременно это еще и проблема личностная. Нести внутри себя воодушевление от жизни, вдохновение жизни. Тут, если угодно, лежит и воп­рос здоровья.

У нас однажды состоялся разговор с Аллой Демидовой. Основное ее утвер ждение заключалось в том, что если человек в том платье, в котором лежит на диване, не выходит в город, то это маскарад, провинциализм, неправда. Это рассуждение распространяется и на театр. То есть на сцене нужно повто­рять жизнь. Я, в общем, согласен. Но в конечном итоге в таком взгляде на искусство таится опасность. Дальше-то что? Если и уходить из такого взгля­да, то в роли Лира, предположим, надо брать Попова таким, каков он есть. Ну, а дальше что? Как быть с самой проблемой творчества, перевоплощения? Как быть с проблемой воли? Я думаю, что это больной интеллигентский взгляд, взгляд отступнический. Я поэтому и расстался со «Взрослой дочерью», что не захотел следовать этому взгляду. Главный вопрос в искусстве, так я ду­маю сейчас, заключается в том, чтобы трагическая история, заканчивающа­яся катастрофой страшного суда, сообщала вдохновение.

132

А. Попову было шестьдесят четыре года, когда он репетировал роль Лира. У него было нажито это вдохновение. Или стремление к воле. Поэтому такую роль он переживал очень личностно. Лир был для него своеобразным реван­шем, расплатой на сцене за то, что так трагически не складывалось в жизни. Некоторые эпизоды могли наложиться на его жизнь, характер впрямую.

Эдгар: Государь! Очнитесь!

Кент: О, скорей разбейся сердце.

Эдгар: Откройте очи, государь!

Кент: Не надо.

Дай кончиться ему, не мучь его.

Не вздергивай опять на дыбу жизни.

# {Глава 6} «КТО ОСТАЛСЯ У НАС, КРОМЕ НАС САМИХ?» УТОПИЯ 8о-х. ПОВОРОТ К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ. «Серсо» Виктора Славкина. Малая сцена Театра на Таганке, 1985 год

После вынужденного ухода из Театра им. К.С. Станиславского Анатолия Васильева приютили Юрий Любимов и главный художник театра Давид Бо­ровский. Боровский видел «Взрослую дочь молодого человека», на которую его пригласил Игорь Попов. И, очевидно, после просмотра этого спектакля Боровский понял, что имеет дело с серьезными творческими людьми, оказав­шимися в тяжелом положении.

На малой сцене Театра на Таганке и вышел следующий спектакль Василь­ева — «Серсо», снова по пьесе Виктора Славкина. Но эта пьеса уже была еде лана по совместному замыслу режиссера и драматурга, которые за прошедшие годы стали не только творческими единомышленниками, но и оказались свя­заны большой дружбой.

**\* \* \***

Спектакль был о нас. Пересматривая его в видеозаписи, перечитывая пье­су, я вспоминаю прошлое. Сейчас таких ощущений больше не осталось. Толи изменилась жизнь, то ли изменились мы. И тем не менее какие-то чувства, давно забытые и будто бы стершиеся с пленки памяти, снова всплывают и возвращают воспоминания прошедшей жизни. Она у каждого своя. И то, что было в ней главным, существенным, и то, что промелькнуло как сон, что не состоялось в силу обстоятельств или собственной глупости, недальновидно­сти (кто знает, что ждет впереди?), что невозможно рассказать теперь даже самым близким, вдруг каким-то странным образом промелькнуло в этом спек­такле.

«Ничего нет, кроме того, что уже есть» — эти слова Петушка из «Серсо» большая мудрость. И есть только мы сами у самих себя, как сказано Василье­вым в эпиграфе к видеозаписи спектакля, первый акт которого он показал на ig-летие своего театра. Мы сами у самих себя — с грузом прожитого эмоцио­нального опыта, который, возможно, ничему не научил, с теми несвершения­ми, в которые было когда-то вложено так много чувств и души. Но мы все-таки есть у самих себя. И у нас есть наше прошлое. Это утешает.

134

¶Спектакль рассказал о том, о чем рассказать невозможно.

Васильев как режиссер отличается (или, по крайней мере, отличался тог­да) тем, что умел говорить о внутренних, не событийных, не внятных посто­ронним вещах. Об иллюзиях, о тайных желаниях души, о стремлении к чему-то, о неудачах, о расставаниях, о многом таком, что дано только в облаке каких-то смутных, неявных, но сильных ощущений. Чему почти не подберешь названия. Что не оформишь в ясно прочерченные сюжеты.

Он умел рассказывать о внутреннем, которое почти никогда не выражает себя прямо, но проявляется в мелочах, нюансах, неожиданных перекрестных взглядах, сдержанных, но выразительных интонациях.

И, пересматривая спектакль «Серсо», мне подумалось, что мы жили очень напряженной душевной жизнью. Мы тогда разбрасывали камни. А теперь, очевидно, настало время их собирать. Но это уже другая тема.

Спектакль и запечатлел в себе эту напряженную душевную жизнь. Но она, впрочем сохраненная на пленке, столь же эфемерна, как была и в реальнос­ти. Потому что передача внутреннего — это самое тонкое, самое большое и самое трагическое искусство. Ибо внутреннее не имеет зримой формы. А та, что есть, почти неуловима.

Итак, «Серсо».

Компания из шести человек приехала на выходные провести время в за­городном доме, который получил по наследству от двоюродной бабушки ге­рой этой истории, Петушок (Альберт Филозов). Этот Петушок и собрал раз­ных людей, большая половина из которых ничем не связана между собой ни внешне, ни внутренне. Тем не менее все они составляют его жизненное окру­жение.

Девушка Надя (Наталья Андрейченко) гб лет, его соседка, с которой он встречается по утрам у мусоропровода и каждый раз уступает ей очередь.

Бывшая подруга Валюша (Людмила Полякова), с которой лет десять тому назад v него был так ничем и не закончившийся роман.

Некто Паша (Дмитрий Щербаков), историк по образованию, теперь зара­батывающий тем, что обивает двери квартир и таким образом очень непло­хо обеспечивает свое материальное благосостояние.

Владимир Иванович (Юрий Гребенщиков), сослуживец.

Иностранец Ларе (Борис Романов), случайный прохожий с улицы, с кото­рым Петушок познакомился в тот момент, когда они оба переходили дорогу на красный свет.

С точки зрения жизни эту компанию можно назвать случайной. С точки зрения художественного смысла она вполне символична. Потому что все эти люди имеют одно общее свойство — каждый по-своему одинок.

«...каждый...один. Я — один, ты — один, она — одна. Мы о д н и», — гово­рит Петушок.

135

¶



Сцена из II акта «Серсо» За столом при свечах

*Фото А. Стернина. Архив театра*

И вот компания одиноких людей.

Потом в спектакле прозвучит фраза: «война одиноких людей».

Речь в этом спектакле — о разобщенности и о поиске общности. О поиске земли, дома, прошлого, истории, если угодно, родины. О поиске того, чем не обладают. Что было разрушено в силу неких общих, внеличностных (как, ска­жем, Октябрьская революция) или внутренних (как, скажем, чувство соб­ственного несовершенства, как определял это сам Васильев) вещей.

Петушок пригласил друзей, которых и друзьями-то назвать трудно, пото­му что его жизнь с их жизнями соприкасается лишь отчасти, в загородный дом, его можно назвать родовым имением. Во всяком случае, он олицетворя­ет собой некое славное прошлое, связанное с лучшими временами страны, от коих страна, впрочем, давно отказалась.

В этом доме остались красивые старинные вещи, мебель, пурпурные про­зрачные бокалы, письма, которые в знаменитом втором акте друзья будут читать друг другу вслух, когда вечером соберутся вместе на террасе и сядут за

136

просторный стол. На столе поставят бокалы, зажгут свечи, а Надя, самая молодая представительница компании, наденет на себя старое бабушкино платье цвета чайной розы. А потом на лужайке перед домом друзья затеют легкую изящную старинную игру в серсо.

Этот дом символичен, как символичен чеховский вишневый сад. Пото­му что, как и вишневый сад, он связан с прошлым. Правда, это не прошлое самих героев, их жизненных биографий. Это прошлое страны, истории, предков.

Но тут есть даже свой Лопахин — Паша, самый прагматичный и состоя­тельный из всех человек, который хотел бы купить этот дом, вложив сюда одну-две тысячи (по тем временам огромные деньги). Но Паше дом купить не удастся.

Этот дом вообще никому не достанется. Даже Коке (Алексей Петренко), странному старику, появляющемуся здесь неожиданно, как снег на голову, и предающемуся сладким чарующим воспоминаниям о «Лизаньке», хозяйке дома, с которой они в молодости любили друг друга и даже были женаты «не­делю и еще один Божий день».

Этот дом не достанется и другим членам компании, которую пригласил Петушок и предложил поселиться здесь всем вместе («...этот дом, знайте — он ваш») или, по крайней мере, приезжать сюда на уик-энды.

Идея поселиться вместе — вполне утопическая, но чрезвычайно важная для общего смысла этой истории. Потому что поселиться здесь, в этом загород­ном доме, — значит уйти от мира и предаться радостям иного существования. Свободного, не связанного ненужными обязательствами. Привычными дела­ми и проблемами, неудачами, потерями. Запретами и распорядком жизни, разделенной на то, что можно и чего нельзя (нельзя, например, наследовать кооперативную квартиру, поэтому так переживает Надя).

Но главный смысл желания уйти означает отказ от той социальной жиз­ни, от которой все так устали. Так в те годы уходили в андеграунд, создавая свою собственную среду, где можно было заниматься творчеством, читать хорошие книги и соскочить с той дистанции, по которой иные бежали всю жизнь, добиваясь усредненных успехов и усредненного благополучия.

Впрочем, герои «Серсо» не уходили в андеграунд в прямом смысле. Мета­фора дома, который им предлагался, многозначна и богата. Дом — не только крыша над головой, не решение квартирного вопроса, хотя и это тоже. У Петушка, к примеру, никогда не было своего дома — лишь комната в комму­налке, «узкая, как трамвай», в которой они жили втроем с мамой и папой. Надя хочет получить в наследство кооперативную квартиру, но не может в силу тогдашних законов. Так что дом — это то, что принадлежит человеку безусловно, пусть даже не юридически, но фактически в силу того, что каж­дый просто нуждается в доме, в семье, в общности. Дом — не только подарок, но и обязательство, труд, необходимость работать на земле. Важно, что это

137

не просто дом, а *свой* дом, который дает смысл, устойчивость, если угодно, веру и возможность продолжения. *Свой* дом словно бы противостоит всему остальному окружающему *чужому* пространству. И это пространство воспри­нимается не только как *чужое,* но и как *враждебное.* Оно населено одинокими, разобщенными людьми.

Итак, от одиночества и разобщенности к *своему* дому и *общности.*

Очень важной темой при этом становился уход от советской безликости, убожества и кошмара быта, от того, что Васильев называл «коммунальнос-тью». От искусственной, газетной общности социума к естественной, внутрен­ней общности людей, их чувствам и чувственности, к тому, что прежде назы­валось высокими словами «Отечество» и «служение», а в условиях советской коммуналки стерлось и обесценилось.

В условиях советского режима эта тема уже в 8о-е годы была совершенно закономерна, потому что за ней стоял отказ от социальности и признание частных прав отдельного человека. Но говорить об этом впрямую, впрочем, не представлялось возможным. Васильев в своих спектаклях никогда не зани­мался прямолинейными призывами, декларациями. Он всегда был и оставался прежде всего художником. Причем таким, который анализировал процессы, происходящие в жизни людей, изнутри. В силу этого, с одной стороны, был неуязвим для цензуры, с другой, не слишком внятен для тех, кто привык мыс­лить трафаретно и банально.

В развитии современной темы этим спектаклем Васильев делал следующий шаг после «Взрослой дочери». Во «Взрослой дочери» герой все-таки еще был встроен в социальную реальность, переживал по поводу того, что в ней ему досталось не слишком почетное место, и поначалу имел претензии к жизни за то, что она не очень справедливо с ним обошлась. Бэмс на поколение стар­ше героев «Серсо». И весь ориентирован на общественные, социальные or ношения. Петушок и вся его компания на эти отношения ориентироваться уже не хотят. Они ориентируются скорее на частные, личные ценности.

Поколение Петушка Васильев называл «людьми с обочины». Теми, кто ушел из центра на периферию жизни и хотел бы посвятить себя самим себе. Но их иллюзии не воплощаются в реальность.

Между этими двумя поколениями, поколением Бэмса и поколением Петуш­ка, пролегает важный, серьезный водораздел. Они составляют две эпохи со­ветской реальности. И если эпоха Бэмса — это эпоха «шестидесятников», то эпоха Петушка — эпоха следующей за «шестидесятниками» генерации.

Если прибегать к театральным и художественным аналогиям, то эпохе Бэмса ближе Ефремов, Любимов, Алексей Козлов. Эпохе Петушка — сам Ва­сильев, а из музыкальной сферы — Борис Гребенщиков.

Виктор Славкин мне как раз и рассказывал о том, что сам Борис Гребен­щиков, его друзья-музыканты принимали довольно деятельное участие в подготовке спектакля. Ведь и музыкальная тема этой постановки выражена пе-

138

сенкой «Серсо», написанной Борисом Гребенщиковым, он тогда еще был мар­гиналом, одним из знаменитостей ленинградского андеграунда.

С Борисом Гребенщиковым мы ровесники, поэтому мне тоже ближе «Сер­со», чем «Взрослая дочь». И когда я пересматриваю оба спектакля в видеоза­писи, то воспринимаю «Серсо» как повесть о своем прошлом. Этот спектакль даже сейчас вызывает у меня много самых неожиданных ассоциаций.

В нем была еще одна чрезвычайно важная тема, тоже связанная с идеей Петушка.

Ведь тот загородный дом, в котором он хочет поселиться со своей компа­нией, связан с образом некоего гармонического, прекрасного мира прошло­го. Мира, в котором царили любовь и красота. Здесь воздушную легкость жизни олицетворяли изящная радостная игра в серсо и упоительные дружес­кие застолья на вечерней террасе.

В гармоничном мире прошлого очень важное место занимала красота. Это для Анатолия Васильева и была новая неожиданная тема. Красота сама по себе, лишенная утилитарной, прикладной пользы. Красота как эстетическое совершенство. Красота как знак культуры, утерянной цивилизации.

Второй акт спектакля, когда друзья сидели вместе на вечерней террасе за столом, на котором горели свечи, пили вино из пурпурных бокалов, целиком был посвящен этой теме. Это высшая точка спектакля. Тот подъем духа, к которому все стремились. Тот идеал, которого все жаждали. Но прекрасный вечер заканчивался. И наступал последний, третий акт. Разъезд.

Компания приезжает, проводит в старом доме незабываемый вечер, а ут­ром разъезжается. Друзья не могут принять этого подарка. Они не могут жить вместе.

Почему?

Потому что они ничем в жизни не связаны. Потому что им не на чем стро­ить отношения. Потому что они живут в мире несвершимости и являются его плотью, его выражением.

Потому что между прошлым и настоящим лежит пропасть.

Потому что у современного человека нет корней, нет предков, нет родо­вых имений.

Потому что прекрасное и возвышенное прошлое и унылое настоящее раз­несены по разным полюсам.

Потому что у настоящего нет будущего, которое требует веры и самоотвер­женного труда на земле.

Потому что такова была реальность 8о-х годов, когда ничего не могло про­изойти из того, о чем мечталось, чего хотелось, к чему устремлялось все су­щество.

Потому что это была советская жизнь.

Потому что в советской жизни главным чувством было чувство неверия. Неверия в страну. Неверия в Бога. Неверия в судьбу. Неверия в себя.

139

¶Тотальное, поголовное, унизительное чувство неверия. Невозможности чего-либо достичь и что-либо предпринять.

Впрочем, это тоже было свойством того поколения, которое представлял Васильев, и более младшего, к которому относилась я.

В этом смысле наши поколения были едины.

Другое дело, что все, о чем тогда мечталось и к чему мы стремились, все наши претензии к самим себе и к окружающей действительности на фоне сегодняшней реальности и наших внутренних, весьма окрепших, возможно­стей выглядят совсем не так непреодолимо. Но это уже свойство памяти о прошлом. Прошлое, так или иначе, идеализируется.

Потому что у нас ничего нет, кроме самих себя.

**\* \* \***

Это очень необычный спектакль. В нем не было жесткой сюжетной исто­рии, открытых, непосредственных конфликтов. Сюжет размыт. Да и что это за сюжет? Приехали, провели вечер, наутро разъехались.

Взаимоотношения между героями тоже размыты. Некие разорванные во времени, незавершенные истории, как у Валюши с Петушком.

Был роман, потом расставание по странным, не до конца внятным причи­нам: «Не вижу перспективы наших отношений», — некогда сказал Вале Пету­шок на прощание. И все. А дальше ее обида, недоумение, ожидание его звон­ков, какое-то ее скоротечное замужество и через много лет — снова их встреча в этом загородном доме, и шлейф прошлых воспоминаний, неудовлетворен­ности, готовности начать все сначала и невозможности это сделать.

«Кружева и лоскуты» — так скажет о своей жизни странный старик Кока, который в молодости любил хозяйку этого дома, женился на ней, прожил восемь дней, уехал очень далеко и там пропал. Пропал потому, что с ним слу­чилась «дурацкая история»: надо было спасти женщину от смерти. «Спас тем, что стал жить с ней семейно». Вскоре она умерла. Осталась ее дочка. Были кружева, стали лоскуты.

Прошло много лет. Жизнь, могущая быть осмысленной и прекрасной, разбилась вдребезги. Стала странной, разорванной, лишенной ясной после­довательности желаний и осуществлений. Лишенной смысла и вместе с тем состоявшейся в этой своей странности и разорванности. Жизнь — предатель­ство. Жизнь — бегство. И вместе с тем жизнь как жизнь, с необходимостью за кого-то отвечать, иметь потомство, пусть даже чужое, и ждать смерти, те­перь уже скорой. В длинной безалаберной судьбе Коки есть только один по­ступок. Тот, который он совершит в этом старом доме, куда приедет из свое­го Брянска, с пожелтевшей от времени справкой о женитьбе на хозяйке этого дома в кармане. Кока сожжет эту справку и таким образом откажется от пра-

140

¶



«Серсо»: Надя — Н. Андрейченко, Владимир Иванович — Ю. Гребенщиков

*Фото А. Ведьмина. Архив театра*

ва на наследование этого дома. У него тоже с прошлым не осталось никаких отношений. У него на прошлое нет никаких прав.

Все судьбы героев, если их можно назвать судьбами, рассказаны в спектак­ле словно бы впроброс. В кажущихся случайными репликах, неожиданных откровениях, как у Коки с Пашей, когда Кока рассказывает о скитаниях сво­ей жизни и благодарит Пашу за то, что он назвал его жизнь «историей». Ведь история это что-то завершенное, что-то цельное и единое. Разве можно ска­зать об этих «лоскутах» — «история»?

В воображаемых признаниях, как у Валюши, когда она читает свое пись­мо Петушку на террасе за столом, на котором горят свечи. Как вдруг неожи­данно интимно звучат ее слова, в которых сокрыта душевная боль: «Жизнь наша так пуста и отвратительна, в ней такое счастье любить, быть рядом...»

В идеалистических призывах Петушка к обретенным друзьям, «милым колонистам». Некоторые рассуждения и призывы из его монологов наполне­ны каким-то особым чувством восторга перед той общей жизнью, которую он предлагает прожить всем вместе.

141

¶Он говорит об одиночестве и о том, что держаться друг друга, может быть, и есть их главная жизненная задача: «Сквозь слезы радости смотрю я на вас и с горечью взглядываю в собственную душу. Кто остался у нас, кроме нас самих? Мы у себя лишь и остались. У нас нет ни Бога, в которого мы не ве­рим, ни Отечества, которое не верит нам. И вот мы сидим здесь, несколько человек под одной крышей... А может быть, это и есть наше Отечество?...Ух­ватиться за край стола этого мы должны — и кровь из-под ногтей! — держать­ся, держаться, не отпускать!»

А в третьем, финальном акте коротенький монолог Валюши, когда она рассказывает о своем внезапно оборвавшемся замужестве. Кому она все это говорит? Должно быть, самой себе. Потому что она ни к кому не обращает­ся, ни перед кем не исповедуется. А звучит этот горький рассказ со скрытым драматизмом, без явных стенаний и сожалений, просто как некий немой воп­рос, ни к кому не обращенный: что же такое произошло с моей жизнью? Кто виноват и виноват ли кто-то? Она говорит об одиночестве? О своей обиде? О своем недоумении? Да, обо всем этом тоже. Еще она говорит о том, что жизнь складывается каким-то странным образом, независимо от нас и что делать с такой жизнью, как к ней относиться?

И все это существует в спектакле параллельно. И запутанная история Коки. И одиночество Валюши. И смешные надежды Нади, самой молодой из всей компании, которая тоже одинока и неприкаянна, но не жалуется на это, а мечтает выйти замуж по переписке. И рассуждения практичного Паши, кото­рый разделил свое существование на две половины, одна для души, для себя самого, и здесь — книги, картины, красивые безделушки, приобретаемые на деньги от своей не очень интересной работы обивщика дверей, что и состав­ляет для него вторую половину жизни. И мысли артистичного Ларса с поэти­ческой возвышенной душой и идеалиста Петушка. Все жизни свершают здесь «свой печальный круг». От надежд в начале, которые переходят в воодушев­ления прекрасного вечера, до расставания друг с другом и с домом в самом

конце.

Как играть эти перекрестные судьбы? Этих людей, существующих парал­лельно и не могущих соединиться в единое целое, стать компанией? И вмес­то этого разбредающихся, отсоединяющихся друг от друга? Переживших иллю­зию общности и отказавшихся от нее, уходящих в некое неясное в дальнейшем и в каком-то смысле обреченное существование?

Васильев знал, как, на чем строится такое размытое драматическое дей­ствие. И поставил завораживающий спектакль с неповторимой атмосферой, с ощущением подспудно разворачивающихся историй, с чувством какой-то тотальной невозможности жить и чувствовать.

142

**\* \* \***

В спектакле очень неожиданный финал. Компания разъезжается после прекрасно проведенного вечера. Все мосты сожжены, эти люди не будут жить вместе, каждый останется со своим одиночеством и драмой. Возникает на­строение какой-то неотвязной грусти и необъяснимой легкости. Разъезд. Чемоданное настроение. Говорить больше не о чем.

Но самая последняя реплика Валюши звучала так: «Мне показалось... я подумала...что именно сейчас мы все вместе могли бы жить в этом доме». Эта внезапная, как будто ни на чем не основанная и ни из чего не вытекающая фраза резко меняла общее настроение сцены. Может быть, не все еще поте­ряно у этих людей? Может быть, у них есть будущее? Может быть, от них са­мих зависит, как они проживают свою жизнь?

Все может быть. Финал оставлял надежду.

**\* \* \***

Внешне спектакль был ошеломляюще красив. Не только этот, уже упомя­нутый мною, второй акт, когда друзья при свечах читают друг другу письма (Пушкина, Цветаевой, Книппер-Чеховой, свои собственные), а потом игра­ют в серсо. Он был красив и декорацией Игоря Попова, изображающей уют­ный загородный дом, который к финалу представал опустевшим, с заколочен­ными окнами и дверями, будто бы в какой-то невесомости. Знаком этой невесомости, разъезда становился подвешенный шкаф, который, так каза­лось, вот-вот упадет.

Спектакль был красив прежде всего удивительной актерской игрой, кото­рую тогда невозможно было увидеть на других сценах. Такую можно было обнаружить разве что в хорошем европейском кино — иные фильмы оставля­ли впечатление какого-то странного, непривычного для нас чувства свободы.

В игре Васильевских актеров в «Серсо» тоже чувствовалась эта свобода: ее создавали голоса, пластика, атмосфера.

«Серсо», как и «Взрослая дочь», было построено на джазе. В спектакле много танцевали. Но не такие яркие, бурные постановочные танцы, как рок-н-ролл, который отплясывал Бэмс и его друзья, а такие, которые танцевали тогда и в жизни. В них участвовала одновременно вся компания, не разбива­лась на пары. Танцующие просто переходили от одного партнера к другому в ритме музыки, в легких, свободных, скользящих движениях. Такие танцы в спектакле возникали постоянно, особенно в первом акте. Даже тогда, когда актеры не танцевали, их движения были какими-то невесомыми, ритмичны­ми, свободными.

143

Внешне общение героев напоминало некий флирт, заигрывание друг с другом. В первом, да и во втором акте была разлита атмосфера чувственнос­ти, постоянной тяги к сближению. Это определялось общим стилем отноше ний. Безотносительным к чему бы то ни было, лишенным тяжелой, однознач­ной серьезности, игровым.

Поскольку пьеса была почти лишена сюжетной истории, а выстраивалась из многих параллельных внутренних линий, постольку все и производило впечатление размытого действия. Оно состояло из кажущихся разрозненны­ми реплик, коротких диалогов и длинных монологов. Между различными репликами персонажей почти не было ясной, логической, сюжетной связи. Персонаж и в словах не выражал себя полно и окончательно. Слова — это только некое бурление на поверхности темной, непрозрачной воды. Все это можно назвать закрытым стилем, ироничным, отстраненным, с массой игро­вых пристроек. Редкие фразы приоткрывали истинные чувства героя.

Анатолий Васильев в этом спектакле разрабатывал новый тип конфликта. Если во «Взрослой дочери» был конфликт у одного человека с другим, у Бэм-са с Ивченко, только он вытекал не из прошлого, как в традиционной пьесе, а «нарабатывался из настоящего», по выражению самого Васильева, то в «Сер со» вообще не было межличностных конфликтов.

Вот что писал по этому поводу Виктор Славкин: «По классификации Ва­сильева: конфликт первого рода — человек противостоит человеку; конфликт второго рода — человек противостоит жизни. Напряжение между двумя людь­ми ослаблено за счет увеличения напряжения между человеком и всеми ос­тальными.

У героев "Серсо" друг к другу претензий нет. Но у каждого накапливается один протест — против всего, что кругом. Вот тут каждый выставлен в резко конфликтной ситуации. Я и все остальные. Я и жизнь. Я и все, что не я. Кон­фликт погружен глубоко внутрь. Трещина проходит не между ними, а через каждого. Поэтому диалог и пишется и играется так: я говорю реплику не столько партнеру, сколько *себе.* Ко мне каждый может предъявить свой счет, но тот счет, который я могу предъявить *себе,* еще больше. То, что он может мне сказать, — ерунда по сравнению с тем, что я могу сказать сам *себе.* Такой раз­говор, записанный на бумаге в виде сцены, производит впечатление ровнос­ти, недраматичности. Отсутствие в пьесе диалога в виде "вопрос" — "ответ", "петелька" — "крючочек" принимается критиками и режиссерами за непро­фессионализм автора. Такие критики и режиссеры оценивают качество диа­лога, а надо бы оценивать качество жизни»1.

Такой конфликт очень трудно было «держать» актерам. Потому что самое обычное и самое простое для актера, воспитанного традиционным психоло­гическим театром, играть столкновение с партнером, идейный, мировоззрен-

1 *Славкин Виктор.* Рядом с пьесой // Современная драматургия. 1987. № 3- С. 178.

144

ческий спор, разность позиций. Традиционный психологический театр так до сих пор и работает. Мало кто отваживается заниматься более тонкими, более сложными вещами. Потому что это упирается в очень длительную, очень углубленную систему репетиций, анализ драматической природы тек­ста, особую подготовку актера.

Васильев с самого начала своей профессиональной деятельности отличал­ся очень необычными качествами и необычным стилем работы. Он работал не просто долго, он каждый раз, в каждом новом спектакле, пытался создать новое театральное направление. Я тогда слышала от него признание в том, что его актеры, которые перешли из «Взрослой дочери» в «Серсо», хотели и в «Серсо» повторить открытия «Взрослой дочери». Но Васильев ушел с той дороги, которая принесла ему однажды успех, и стал карабкаться на новую вершину. Он всегда сам ставил перед собой задачи невероятной трудности, каждый раз пытаясь превзойти самого себя. А сколько мы знаем режиссеров, которые пользуются однажды найденным удачным приемом всю последую­щую жизнь! Но вернемся к конфликту. В чем еще заключалось его своеобра­зие? Он практически не опирался на интригу, которая присутствует в любой классической драме. Драма отказалась от интриги только в чеховскую эпоху. А «новая волна» *jo —* 80-х годов — это уже пост-постчеховская драма, «разомк­нутая» или размытая, как говорил Анатолий Васильев.

Странный старик Кока, который неожиданно появился в доме, где собра­лась провести выходные компания Петушка, привез с собой справку из сель­совета — свидетельство о регистрации с Елизаветой Шерманской 1924 года. Это словно бы намек на какую-то интригу. Во всяком случае, именно так это воспринял практичный Паша, который и сказал Коке о том, что дом теперь по праву принадлежит ему. Но в спектакле не возникало напряжение по по­воду этой интриги с домом, интрига оставалась где-то на периферии дей­ствия, здесь никто не боролся за право наследования. Гораздо важнее была судьба, жизнь этого старика, разорванная, запутанная жизнь, лишенная ито­гов, о чем Кока и рассказывал так долго и сбивчиво Паше, когда они сиде­ли на террасе.

В спектакле было очень мало внешнего действия (сюжета), все развивалось внутри, многое казалось недосказанным, недоговоренным, странным, размы­тым, но рождало особое ассоциативное восприятие.

Как можно определить эстетическое направление, стиль этого спектакля? Это был реализм, но особый, подводный, глубинный, раскрывающий те пла­сты жизни человека, которые спрятаны внутрь и самим человеком, как пра­вило, не осознаются. Большую роль в этом сценическом повествовании игра­ла метафора. Метафора дома. Метафора компании. А соединение реализма с метафорой и создавало особый стиль некоего метафорического реализма — очень тонкого, хрупкого, воздушного искусства, которое поражало своей многомерностью и объемом.

145

**\* \* \***

Спектакль, посвященный советской жизни, внутренне содержал в себе мощное, неутолимое желание оторваться от нее. Ее преодолеть. Уйти от того, что Васильев называл «коммунальностью». Это было желание выйти за пре­делы не только советского социума, но и вообще социума как такового. Об­рести иное самосознание. Иные смыслы и ценности. Неясные, смутные ду­шевные томления героев именно к этому и были направлены.

Ценности, о которых говорил спектакль, воплотились в емком, многомер­ном понятии красоты. Ее олицетворением становилась эпоха Серебряного века, краткого, но волнующего своей утонченностью мига русской истории, давшего такое огромное количество уникальных талантов во всех областях искусства и культуры.

За всем этим у Васильева стояло уже другое, новое понимание театра. Те­атра, который должен служить не правде, а именно красоте. Быть посвящен­ным не социальности, а художественности. В своей третьей большой работе после «Вассы Железновой» и «Взрослой дочери» Васильев вдруг выразил себя сполна, обнаружил в себе самом то, что угадывалось и прежде, но не было высказано с такой ясностью и определенностью.

И словно набрал в легкие воздуха, чтобы заняться новыми изысканиями в пространстве большого времени культуры.

Конечно, в его творческой жизни были еще советские темы. Одной из та­ких тем, связанной с пьесой одного из лучших драматургов 70-х годов Алек­сандра Вампилова «Утиная охота», он занимался в ГИТИСе, куда пришел ра­ботать педагогом. Но основные интересы у него уже определены Шекспиром: Васильев смотрит на него свежими глазами и делает такие открытия, которые не потеряют своего значения и актуальности и в более поздний период его режиссерской и педагогической деятельности.

Понимание искусства как служения красоте будет сопровождать Василье­ва на протяжении всей его творческой жизни, вплоть до сегодняшнего дня. Это понимание, конечно, обогатится еще другими смыслами и мотивами, но в своем существе окажется неизменным.

**\* \* \***

Итак, спектакль «Серсо» для Анатолия Васильева стал поворотным. Он подводил современную тему к некоему пределу и завершал ее. Спектакль рас­сказывал о людях, которые оказались бессильны перед красотой, уезжают из прекрасного загородного дома, не могут жить вместе. И это был приговор современному человеку.

146

¶В результате у режиссера возникла еще одна новая, особая тема. Тема не­совершенства. Несовершенства современного человека. Эту тему Васильев связал со своей эстетикой. Тогда и прозвучали впервые мысли о том, что те­атр психологического реализма, который передает человека таким, каков он есть, подошел к своему пределу. Тогда Васильев и заговорил о «могильной плите» психологизма, о том, что человек должен выйти из ситуации «борь­бы» (традиционного психологического театра), получить некоторый «вдох», должен научиться управлять течением своей жизни, встать над мелкими, ме­шающими обстоятельствами, научиться играть. Игра и стала для Васильева своего рода религией.

«Мы потеряли Серебряный век, он ушел от нас навсегда и никогда не вер­нется, как не возвращается бегущая река. Ушел Серебряный век, и вместе с ним ушли люди. Наступили новые времена. Они создали другой тип челове­ка. Не знаю, хорошо это или плохо. Это есть. Но когда я смотрю на этого человека, я вижу, что он порабощен, он слишком много накопил внутренней гадости. Справиться с этим можно только в условиях игрового театра», — скажет он в своем интервью.

Желание преодолеть несовершенство современного человека выразится в том, что Анатолий Васильев начнет разрабатывать новый стиль игры.

Это уже будет началом так называемого *игрового* театра, опыты которого не были завершены в мхатовском «Короле Лире» и к которому режиссер подой­дет вплотную во второй половине своего творческого пути.

# {Глава 7} ВИКТОР СЛАВКИН: В ОСНОВЕ БЫЛИ ЧИСТЫЕ ИДЕАЛЫ, ЧИСТОЕ ДЕЛО И ПРЕКРАСНАЯ КОМПАНИЯ - ЧТО ЕЩЕ НАДО!»

С Виктором Славкиным мы встретились в его просторной квартире на Ленинградском проспекте, куда не доносятся шум и суета города. В его каби­нете — огромное количество книг и новых джазовых дисков, которыми он очень гордится. «Вот когда сбылась мечта Бэмса!» — говорит он. С этого и началась наша беседа.

— Я и сейчас джаз люблю, у меня полно всего, но в последнее время я стал

покупать DVD. У меня теперь есть архивные концерты. Например, джазовый фестиваль 1962 года в Ньюпорте, где играют Эллингтон, Ка-унт Бэйси, еще молодые. Есть запись гастролей Телониуса Монка в Осло 15 апреля ig66 года. Серия знаменитых концертов Элвиса Пресли на Га­вайях в семьдесят третьем... Хочется крикнуть: «Наконец я их всех уви­дел!» Причем вместе с публикой. С точки зрения времени Бэмса это невероятно.

— *Давайте вернемся в прошлое. Как вы отнеслись к тому, что пьеса «Взрослая  
дочь молодого человека» после того, как из театра уволили Райхельгауза, попала  
к Васильеву ?*

*—* Поначалу ничего не понял. В 70-е годы я часто уезжал в Варшаву к товари-

щу погулять, посмотреть театр, тогда польский театр был лучший в Ев­ропе. Там шли пьесы Ионеско, Мрожека, которых у нас не было. И помню, я позвонил домой, и мне жена сказала, что пьесу теперь репе­тирует Васильев, в это время связь прекратилась, и я остался в полном недоумении. Когда я возвратился домой, встретился с Васильевым, он мне сразу сказал: «Старик, я должен тебя предупредить, ты юморист, а у меня будет не смешно». Я даже как-то завял, говорю ему: «Ну как же? Вроде это комедия...» А он в ответ: «Иосиф умеет делать смешно, я не умею». Позже он говорил артистам: «Знаете, советскую пьесу везде ста-

148

¶вят с пренебрежением. Шекспира ставят серьезно, а советского авто­ра... ну что он может написать? А мы будем ставить это как Шекспира». Конечно, эти слова мне были очень приятны, хотя они вовсе не озна­чали, что я Шекспир. Васильев добавил: «Мы будем работать с такой же серьезностью и с таким же сложным разбором. С таким же изучением исторической обстановки. Мы должны изучить, например, как танце­вали тридцать лет назад в Мытищах на танцплощадке клуба "Стекло­ткань"». В пятидесятые элита, золотая молодежь ходила танцевать в «Шестигранник» в парк Горького, а туда, в Мытищи, перла публика попроще...

*-Музыкальным консультантом на «Взрослой дочери» был известный джазмен и стиляга Алексей Козлов ?*

-Да, Васильев мне сказал, что надо бы пригласить Козлова. «Ты его зна­ешь?» — спросил он меня. Васильев приехал в Москву из Ростова и тогда еще не со всеми был знаком. Я сказал, что знаю. Написал письмо Алексею Козлову и передал ему от имени режиссера предложение быть музыкальным руководителем спектакля. Но кроме этого Козлов стал на­шим бесценным историческим консультантом. Он рассказывал актерам о времени, о нравах, о моде, Филозов играл спектакль в его галстуке «по­жар в джунглях», учил ребят петь стиляжные песни, которые уже никто не помнит: «Одна чува хиляла по Бродвею, она хиляла взад-вперед...»

Расскажу анекдотический случай, связанный с джазом, звучавшим в спектакле. Еще когда я писал пьесу и сочинял монолог Бэмса, в котором он говорит, что хотел бы уместиться, пригреться между двух нот Дюка Эллингтона и так прожить жизнь, — я подумал, что тут должна быть какая-то красивая вещь с красивым названием. Я позвонил джазовому критику Баташову и говорю: «Скажи мне, какие вещи у Эллингтона имеют красивые названия?» Он мне стал перечислять и назвал «Настро­ение индиго». Мне понравилось слово «индиго», и я вставил его в текст. Как раз к тому времени, когда начались репетиции, вышла пластинка Дюка Эллингтона, я купил ее и принес в театр. Она называлась «Забы­тый джаз». Там было «Настроение индиго». Когда мы поставили плас­тинку, то поняли, — это то, что надо. В этом был весь Бэмс... Потом эта вещь Эллингтона стала музыкальным эпиграфом спектакля.

*-«Серсо» тоже было построено на джазе...*

-Да. «Буги-вуги» стали лейтмотивом спектакля, что многих удивило. Но это подчеркивало родство с героями «Взрослой дочери» — это люди с теми же генами, но в другом историческом периоде. Поэтому в джаз вплета­ется новый стиль — «рок новой волны»: «Аквариум», «Звуки My», Саша Башлачев... Их влияние на спектакль очень сильное. И получилось это,

149

¶



Виктор Славкин

*Архив В. Славкина*

150

как с «индиго», случайно. Однажды я шел по улице Горького и завер! нул в скверик на Пушкинской, там сидели два молодых человека, oral меня узнали. Один говорит: «Вы Славкин? А мы видели "Взрослую! дочь"». Это оказались Михаил Сигалов и Илья Смирнов. Они были тог! да теоретиками этой самой «новой волны», даже издавали подпольный! журнал «Ухо». И они меня ввели в свой круг, познакомили с Camei Липницким, Артемом Троицким...

У Липницкого уже был видеомагнитофон, что тогда было редкос­тью, правда с советским телевизором «Радуга», и кассеты с классичес­ким роком и западным «new wave», которые мы вечерами смотрели. Потом на моих глазах из этих ребят сложилась группа «Звуки My». К чему я это рассказываю?.. Это уже были новые люди в нашей действи­тельности. Это было какое-то легкое дыхание. И однажды я сказал Толе: «Знаешь, появились очень интересные ребята. С одной стороны, они — продолжение джазового поколения, с другой — на них нет тяжелого гру­за прошлой борьбы». Со стороны я, кажется, уловил их идею: мы не конфликтуем с государством, хотите строить коммунизм, стройте, толь­ко дайте нам спокойно играть в подвалах или по квартирам нашу музы­ку. Они называли себя панк-поколением. Почему они меня пустили к себе? Потому что они поняли, что «Взрослая дочь» и про них тоже. Это было начало 8о-х. В 79"м состоялась премьера, а через пару месяцев я и познакомился с этими ребятами. Я и Васильеву тогда сказал: «Тебе тоже было бы любопытно посмотреть на них». И он стал ходить туда, а по­том и актеров с собой привел. Вот на этой легкости, освобожденности от мелочной политической борьбы и строилось «Серсо». Ребята, давай­те уйдем в сторону и будем жить своей компанией, пусть они там разби­раются, а мы будем наслаждаться свободой и любоваться друг другом — такой был пафос спектакля. Потом Толя привел этих ребят и других, таких же, как они, на Таганку. И стал учить своих актеров легкости, которая была в этих музыкантах. При любых внутренних состояниях должна оставаться веселая душа, считал он. С тех времен сохранилась фотография, момент начальных репетиций «Серсо», на которой Юра Гребенщиков с Аликом Филозовым просто идут вместе. А вид такой, будто это двое из американского кино. В смысле легкости. Нет этой со­ветской натужности, скованности.

В один прекрасный момент у нас на Таганке, где шли репетиции «Серсо», появился Борис Гребенщиков. По нашему приглашению он приехал из Питера и три часа играл для нас в театральной студии зву­козаписи. Актеры сидели и слушали его, и должны были напитаться этой его легкостью. Гребенщиков поражал всех своей пластикой, не только игрой. Я, кстати, написал как-то маленькое эссе в журнал «Со­временная драматургия» под названием «Легкий металл». Я там и опи­сал эту полетность Гребенщикова. Помню, как Гребенщиков шел по коридору. Он шел так, как будто между кроссовками и полом была воз­душная прослойка. Шел как борзая — тело словно само плывет, а нога­ми она перебирает под собой просто для красоты. И потом на каком-то приеме мы встретились с Гребенщиковым, и он сказал, что его маме мое описание очень понравилось. Потом мы приглашали к себе и Сашу Башлачева, и Петра Мамонова...

151

Пока шли репетиции, Васильев неожиданно для себя снял фильм, который назывался «Не идет». История его такова. Мы репетировали на Таганке. Тогда еще во всем этом участвовали Балтер и Виторган. Виторган должен был играть Коку, а Балтер — Надюшу. Актеры занима­лись тем, над чем внутренне, может, и подсмеивались. Хотя уже пони­мали, что Васильев просто так ничего не делает. Кто заглядывал в зал, тот видел — опять они танцуют. Это даже не танцы были, а какие-то хождения друг вокруг друга, сталкивания, бесконечная кадриль... Схо­дились, расходились, потом начинали пританцовывать. Потом меня­лись парами. И это продолжалось бесконечно долго. Это носило харак­тер веселого блуждания или броуновского движения. На поверхности легкость, а на самом деле внутри должна была быть драма. И вот акте­ры одну неделю, вторую, третью кружатся друг вокруг друга, танцуют. «Не идет, — мрачно говорит Толя. — Я не знаю, что делать». И опять он их запускает, опять они ходят... Все это фиксировал оператор из ВГИКа, Олег Морозов. Его привел Васильев и сказал: «Поставь камеру, старик, и снимай». Актеры настолько устали, что им было уже все равно. И кто-то из нас сказал, я уже сейчас не помню кто: «Если не сделаем спектакль, так хотя бы фильм снимем о том, как его не сделали». У Васильева на­строение было погребальное. Ну не идет и все! И вот Морозов снял, а Толя смонтировал этот фильм, возник вопрос: как его назвать? Кажет­ся, я сказал: «Не идет». Так и осталось.

Потом этот фильм мы возили в Западный Берлин, там проходил Ва­сильевский фестиваль.

И еще один фильм был снят по мотивам «Серсо». А точнее, по роли Нади — ее ощущение себя как бездомной Каштанки. Васильев пригла­сил Елену Кореневу, попросил меня набросать монолог — Лена идет сквозь какой-то окраинный пейзаж и говорит, говорит, говорит... Полу­чилось пронзительное кино о бездомной Каштанке, но без социальной тяжести, напротив — с легкостью, какую мы увидели у нового поколе ния.

- *Вы хотите сказать, что панк-поколение, прототип героев «Серсо», было уже другим, чем поколение стиляг ?*

*—* Да, конечно. Они здорово отличались от стиляг. У стиляг была конфрон­тация с обществом. Она, правда, выражалась в карикатурных формах, в при­ческах под Тарзана, в доморощенных буги-вуги... Все это имело характер пря­мого вызова: «Вы хотите, чтобы все ходили в серых пиджаках? А я буду ходить в зеленом в клетку». Нас тоже называли придурками, но мы спорили и дока­зывали, что это не так. А они как бы отвечали: «Да, мы придурки, только ос­тавьте нас в покое».

152

¶Втроем: Игорь Попов, Виктор Славкин, Анатолий Васильев 1980-е годы

*Архив В. Славкина*



*-Шея «Серсо», идея жить вместе, компанией* - *ведь это утопия того време­ни. Но тогда это совпадало со стремлением освободиться от социальных от­ношений, которые всем были уже невмоготу.*

-Да, это утопия. Но и во «Взрослой дочери», и в «Серсо» была история ком­пании. Но это разные компании. «Компания» вообще ключевое слово «шестидесятников». И во «Взрослой дочери» компания еще связана с социумом. А в «Серсо» следующая идея компании — отсоединение от всего. Васильеву эта идея была близка.

Конечно, утопия — «Давайте жить, вот дом, мы — компания. Ничего нам не надо». Это похоже на жизнь панков. А для поколения стиляг такое было унижением, жизненной трагедией, когда человек выпадал из общества. А тут наоборот. Давайте, ребята, отсоединимся, вот дом, будем жить и заниматься любимыми делами. У меня в одном варианте пьесы был даже монолог: «Давайте будем выращивать квадратные по­мидоры!»

153

¶- *«Взрослая дочь» и «Серсо», по-моему, были обращены к разной публике'?*

— «Взрослая дочь» всем нравилась, и народу и эстетам. Это был стопроцент-

ный успех. «Серсо» оказалось близким какому-то другому зрителю, бо­лее узкому слою. Я это предчувствовал заранее и даже стал Васильева к этому готовить, зная его нервический характер. Я понимал, что такого глобального успеха, как с «Взрослой дочерью», уже не будет. Во «Взрос­лой дочери» был социальный анекдот, был сюжет. Здесь сюжета почти нет, приехали и уехали. За кулисы после спектакля заходили те же люди, которые хвалили «Взрослую дочь» и тоже говорили хорошие слова. Но я уже понимал, что такое настоящий успех, где восхищение, а где веж­ливость. Мы сделали резкий поворот, и этот поворот наши друзья не приняли. Заходили за кулисы Олег Ефремов, Михаил Шатров, Марк Захаров, поздравляли, но... Захаров, по-моему, единственный, который объяснил, в чем было дело. Он сказал, что во «Взрослой дочери» рас­сказывалось о людях, ему близких, которых он знал, да, собственно, и о нем самом. «А этих людей (из "Серсо") я не знаю, и это не я». Он не считал себя человеком на обочине. С какой стати, когда он в центре и не собирается бросать вожжи? Потому что все они — и Захаров и Еф­ремов — люди успеха, многого добившиеся. Ведь Ефремов ценой свое­го характера, ценой жизни все-таки пробился. И он не хотел сравнивать себя с этими людьми с обочины. Захаров еще сказал одну вещь с улыб­кой: «Старик, тебе повезло, что я не взял эту пьесу. А то бы ты не имел такого спектакля».

А за границей «Серсо» вообще воспринимали иначе. В Штутгарте эту пьесу смотрели как пьесу о перестройке, как пьесу о новом доме. И увидели в этой пьесе пророчество, ведь дома-то не получилось. Все го­ворили «Вот ваш дом», а оказалось, что дом опять не наш. И западный зритель это раскусил. Мы еще не отдавали себе в этом отчета. Хотя разговоры уже ходили... помните анекдот про перестройку и перестрел­ку? Еще был один курьез. Надя произносила монолог про вертолетчи­ка, который сел на танцплощадку. Вдруг в немецком зале возникает хохот, аплодисменты. Мы не понимаем, в чем дело. А оказывается, они подумали, что Надя говорит о Матиасе Русте, который, помните, на спортивном самолете приземлился на Красную площадь.

- *У вас с Васильевым ведь были еще совместные работы ? Я хорогио помню ра­  
диопостановку «Портрет Дориана Грея».*

*—* Это мы сделали между «Дочерью» и «Серсо». На этой работе Васильев об-

катывал идеи эстетизма. «Дочь» все-таки была плоть от плоти советс­кого образа жизни. Потом мы освободились от этой советской шелухи, от этого «века волкодава». Ведь как говорил Оскар Уайльд: «Человека,

154

который называет лопату лопатой, следовало бы заставить работать ею — только на это он и годен». Васильев вышел уже на новую философию.

*■Унего возникла идея красоты. Она была и в «Серсо».*

-Да, «Серсо» продолжало опыт «Дориана Грея». Чистота пространства, изя­щество жеста, высота ноты. В «Портрете Дориана Грея» лорда Генри иг­рал Иннокентий Смоктуновский. Васильев пробовал многих, однажды сказал, что идеально для этой роли подошел бы Алексей Николаевич Арбузов... Пригласил и актера Леонида Маркова. Тот пришел, прочитал перед микрофоном страничку, Васильев сказал: «Хорошо, приходите послезавтра, мы еще почитаем». Оказывается, режиссер вызвал его на пробу. Как?! Марков был возмущен. Он ушел и больше не появлялся. А Смоктуновский ходил на репетиции, впитывал, внимательно присмат­ривался к Васильеву, видно было, что ему интересно. Однажды в студии Смоктуновский подошел ко мне. «Ну, он у вас сумасшедший!» — восхи­щенно прошептал он. Долгие репетиции на радио вообще не были при­няты. А Васильев делал дубль один, дубль два, дубль три... Интонацию спектакля задавала Мария Бабанова, она читала роль от автора. Под ее монологи можно было ставить балет. Характер у нее, правда, был очень тяжелый. Она постоянно была чем-то недовольна. То говорит, что ей не нравится перевод «Дориана Грея». Потом говорит, почему я должна иг­рать то, что придумал какой-то Славкин? Но Толя так был влюблен в нее, что готов был на все. Он мечтал поставить с ней «О, счастливые дни» Беккета.

Еще мы с Васильевым писали сценарий по повести Виталия Семи­на. Семин ростовчанин, и в своей повести «Семеро в одном доме» он описывает ростовскую жизнь, которую Толя генетически знает. Это послевоенная жизнь, 50-е годы. И вот я достал «Новый мир» 1965 года и дал Толе почитать. И ему это очень легло на душу. Там тоже очень подробно мы работали над красивой линией. Хотя сама жизнь, казалось бы, этому не соответствовала. Сценарий снимать не стали, Толя сказал: «Жаль. Мог бы получиться первый советский неореалистический фильм».

*-Почему не получилось?*

-Мне кажется, как ни странно, слишком изящно мы сделали. Они не пони­мали, почему вот эту советскую историю нужно было так делать. У «Но­вого мира» и его главного редактора Твардовского в свое время были большие неприятности из-за этой повести, Семина ругали в прессе, его героев называли «бескрылыми, бездуховными», критики писали, что советская литература не должна заниматься такими убогими людьми. А мы показывали их как людей достойных, да и у Семина это были нор-

155

¶156

мальные люди. Мы долго работали, года два наверное, я осатанел, о? кровенно говоря. Мы несколько раз ездили в Дома творчества. Целый месяц были в Щелыкове, месяц — в Пицунде. Потом еще месяц под Минском в Доме творчества Кролищевичи в лесу. Там мы склеивали отпечатанные страницы подряд — страницу за страницей — и развеши­вали на стене. Получался такой полосатый «матрас». То есть чтобы од­ним взглядом можно было охватить весь текст. Мы так и с «Дорианом Греем» делали. А родилась эта технология еще на «Взрослой дочери». Конечно, с Толей трудно работать. Потому что он ставит высокие зада­чи и не сдвинется с места, пока не добьется желанного результата. Мы могли сидеть на одной реплике. И не сдвигаться. Я говорю, ладно, по­том. Он — нет. И начинает: давай так, давай слова переставим. Часто все кончалось первоначальным вариантом, но проверить он должен был все. Все варианты пропустить через себя. Только тогда, когда он убедится, что это оптимальный вариант, тогда он пойдет дальше. Иног­да он, допустим, держит какую-то страницу и говорит, вот тут какая-то реплика не очень... Может, надо между двумя предложениями поставить «а», может, «но» или «и». Я говорю: ну, поставь. А он говорит, нет, по­ставь своей рукой. Он боялся прикоснуться и что-то написать. Была у него такая причуда или суеверие... Он обычно приходил ко мне вече­ром, часов в десять, а то и в одиннадцать. А я после двенадцати, к чад ночи уже мертвый. А у него в три часа самый подъем. Мне было очень тяжело. А он просто начинает парить в два, в три часа.

Или еще пример, вот этот дом на сцене в «Серсо». Пока он каждый гвоздик не прощупает перед спектаклем, Попова не отпустит. А у Толи глаз-ватерпас. Если один гвоздь не добит, он его найдет. Он стремился к идеалу. И поэтому он всегда и недоволен. Тот идеал, который он ста­вит перед собой, теоретически недостижим. В конце концов, он его достигает, но думает, можно было сделать лучше.

Поэтому мы сняли только один акт «Взрослой дочери». Потому что нужно снимать i8 минут в смену, а Толя, дай бог, четыре снимал. Нам все время говорили: кончится срок, мы вас выгоним из павильона. И конечно, когда кончился лимит времени, нас попросили. На телевиде­нии такого никто терпеть не может. Я же работал на телевидении. И если можно себе представить диаметрально противоположную Василь­еву вселенную — это телевидение. Они там ничего как следует не репе тируют. Это же деньги. И когда я наивно предлагал что-то улучшить, меня никто не слушал. Как-то один режиссер мне все объяснил: «Ну хорошо, мы отрепетируем, достигнем качества, но завтра после десят­ков новых передач никто помнить об этом не будет. Надо сделать и за­быть — и все». Там так и работают. Я просто первое время приходил раз­битым. Я сформулировал для себя так: телевидение — это искусство

¶приблизительного. То, что диаметрально противоположно Васильеву. Он, пока каждый гвоздик не прощупает, он не сдвинется дальше. Это и создает качество. Те люди, которые нас подгоняли, все-таки видели, что все сделано классно, что все сделано изящно. Что все обсосано. Что нет щелочки, куда можно было бы просунуться и сказать: а вот вы здесь недоработали. Это признают все. Качество достигается бесконечным поиском идеала. Васильев жутко боится, что допустил огрех, что-то недодумал... Но тогда у нас было одно спасительное средство: когда возникало чувство, что мы в тупике, я бежал за бутылкой, мы выпива­ли и сбрасывали напряжение. Сейчас у него этого нет, я имею в виду не выпивку, а умение сбросить напряжение. Сейчас он все время напря­жен. Он был более мягкий. А сейчас он себя обрекает на постоянное не­довольство собой совершенно сознательно. Потому что он не может вытерпеть недоделку. Для него страшнее этого нет.

Не потому, что он зануда. Просто он по-другому не может. Десять лет мы с ним чуть ли не каждый день виделись, и гуляли по Москве, и разговаривали... Я помню, он говорил: «Я каждый спектакль должен отделать. Ты знаешь прекрасно, у меня все спектакли вылощены, вы­утюжены...»

* *Вы всегда присутствовали на репетициях ?*
* Не всегда, но часто. Васильев ничего никогда не показывал. Вот идет раз-

бор, длинный-длинный, потом он говорит: делайте. А кто-то спрашива­ет: «Мне отсюда выходить?» А он отвечает: «Старик, я тебе только что сказал, что ты должен играть, не понял, могу еще раз... А откуда ты выйдешь — решай сам». Это актеров смущало. Потом они привыкли к этому. И он никогда не говорил актеру после удачно сыгранной сцены: «Закрепи». Это у него было самое ругательное слово. Так обычно ра­ботают режиссеры — показал, а теперь закрепи. Это Васильев никогда не делал. Он даже боролся, когда возникали «эстрадные номера». Акте­ры же любят «номер», а он это уничтожал. Он подходит перед спектак­лем, предположим, к Юре Гребенщикову, что-то ему скажет ... А потом я смотрю спектакль, и вот дело доходит до реплики, над которой все время смеялись, — и никто не смеется.

*-Когда вы выпускали «Серсо», вы ведь рассказывали о себе?*

-Да, тогда этот спектакль был о нас. Он был и о Васильеве. Это сейчас Толя лауреат всех премий и режиссер европейского уровня. А тогда он был в подвешенном состоянии.

- *У него и сейчас нет тех качеств, которые необходимы для человека признан­  
ного.*

157

— В таком состоянии он будет вечно. Он ставит слишком высокие цели. Он

все время находится в положении человека, который не может достичь совершенства. Но это и есть настоящий художник.

— *Наверное, были и другие мотивы вашей личной или, лучше сказать, частной  
жизни, которые нашли отражение в «Серсо» ?*

*—* Если рассуждать по Фрейду, у меня всегда был комплекс жилья. Потому что

я слишком долго жил в коммунальной квартире. Потом, когда я женил­ся, мы построили кооператив от Моспроекта, где я когда-то работал. И в этой двухкомнатной квартире, 24 кв. метра обе комнаты, все и твори­лось. Мы на этой маленькой жилплощади прожили тоже долго, но по­том выяснилось, что это было счастливое время. Только десять лет на­зад мы переехали в приличный дом. То есть у меня большую часть жизни не было угла. Еще когда был студентом и начинал писать, я днем спал, а ночью на общей кухне, прибрав ее, чтоб она была немножко похожа на кабинет, что-то там ковырялся, Толя несколько лет в Моск­ве был вообще бездомным. И вот эта история Валюши и Петушка очень характерна для нашей советской жизни. Они встречались в чужом доме, просили ключ... Васильев даже в одну из ночей произнес монолог о том, что любовь не может стать красивой, если начинается она встречами влюбленных в грязном подъезде. Все любовные истории «шестидесят­ников» омрачены именно этим. Потому что нельзя было достойно пой­ти снять номер и красиво провести с девушкой ночь и день.

* *Вы себя, кажется, называете «шестидесятником», но я думаю, вы относи­тесь к следующей, более молодой, генерации ?*
* Да, я не чистый «шестидесятник». Потому что ««шестидесятники»» —Ак-

сенов, Евтушенко, Вознесенский... Они всего на два-три года старше меня. Но тогда это были существенные годы. Как-то я признался в кни­ге, что никогда не был стилягой. Так же я не считаю себя чистым «ше­стидесятником». Но они мне всегда нравились. Так же как нравились стиляги. Просвещенные стиляги типа Козлова, которые знали западную культуру: Дали, Пикассо, Хемингуэя...

Мне уже исполнилось семьдесят. Последний день рождения получил­ся прекрасным: народу было мало, только самые близкие люди. Не хва­тало лишь Толи, он позвонил из Греции. Он мне i августа обычно зво­нит. И очень нежно со мной разговаривает. Когда мы встречаемся в последнее время, я вообще чувствую от него больше нежности, чем тогда, когда мы вместе работали. Иногда он трогательно говорит: ты помнишь, когда я приехал, я знал в Москве только тебя. А в его день рождения, 4 мая, я и не пытаюсь его поздравлять, потому что он всегда куда-то уезжает...

158

¶Мы прожили вместе счастливые годы. Потому что понимали, что мы делаем настоящее дело, и поэтому все друг друга очень любили. И, в общем, все понимали, что Толя — наш лидер, человек, у которого надо учиться. И все ему всё прощали. После какого-нибудь скандала казалось, все, жить рядом нельзя. Но ничего подобного: вечером встретились, пошли, выпили. И все опять нормально. Между нами сложилась очень чистая дружба, основанная на изящных вещах, хотя мы и выпивали. Но в основе были чистые идеалы, чистое дело и прекрасная компания, я сейчас по ней очень тоскую. Но как-то так все складывается, что у каждого свои дела... А когда я вижу Филозова, Попова, Савченко — я счастлив.

Когда мы впервые встретились в Театре им. Станиславского, мне уже было 43 г°да, и ребята тоже были не мальчики, но мы жили юношеской жизнью. Собственно, Петушок в «Серсо» и предлагает эту мальчишес­кую идею — жить всем вместе, кучей, колонией. «Будем любоваться ис­кусством, старыми вещами, друг другом. В интерьере или на фоне сада. Что может быть прекраснее — жить вместе и каждый день любоваться друг другом?..»

Этот «петушизм» глубоко сидит во мне и сейчас.

# {Глава 8} ПРОДОЛЖЕНИЕ ИНТЕРВЬЮ С АНАТОЛИЕМ ВАСИЛЬЕВЫМ. 1986 ГОД

Это неопубликованное интервью мы сделали с Васильевым в тот период, когда он выпустил «Серсо». Поводом для его написания было другое интер­вью, которое Васильев дал болгарскому журналу. Но у Васильева осталось чувство недосказанности, ему хотелось продолжить тему. Отсюда и название.

Это интервью можно счесть итоговым. Потому что в нем режиссер осмыс­ляет опыт первого периода своего творчества, делает некие обобщения, а также декларирует свой отход от реалистического театра.

- *Кто, на ваги взгляд, автор спектакля ? Драматург ? Режиссер ?*

А.В.: Ответить однозначно на этот вопрос невозможно. Я мог бы ответить так: вот я проживаю какой-то отрезок жизни. Я меняюсь. Меняются мои взгляды, моя художественная идеология. Наступает день, мгновение, когда все новые мысли, ощущения, взгляды концентрируются и начи­нают требовать выхода. Вот тут происходит нечто воинственное, почти мистическое. Ты только протягиваешь руку, и — перед тобой драма.

Ты находишь текст, находишь автора, находишь образы, через кото­рые сможешь выразить полно и окончательно вовне все свои чувства и мысли. У меня всегда так было.

Впрочем, я никогда не прельщался собственно драматургией. У меня нет любимых авторов. Я всегда удивлялся таким, например, фразам: «У меня есть пять-десять пьес, которые я хотел бы поставить». Я не могу сказать: «Мой любимый автор — Чехов, я мечтаю его поставить». Не могу сказать: «Мой любимый автор Толстой». Я ни про одного автора так сказать не могу.

Но я знаю, что в какой-то момент мне могут понадобиться и Чехов, и Толстой, и Мрожек, и Беккет.

Взаимоотношения мои с драматургией всегда были такими. Другие отношения я считаю коммерческими.

160

¶Окружающие могут удивляться, почему выбор пьес у меня такой странный. Я думаю, потому, именно потому, что я иду к пьесе подсозна­тельно, проживая какие-то повороты собственной жизни.

Я никогда не относился к драматургии как к некоему объекту. То есть мне никогда не представляло интереса выразить то, что написано са­мим автором от «а» и до «я». С другой стороны, я всегда делал так, что­бы ни одной мелочью не разрушить самого автора. Поэтому на поставлен­ный вопрос: «Кто автор спектакля?» — я не мог бы ответить однозначно.

К самой режиссуре я отношусь как к авторской профессии. Я про­тивник понимания режиссуры как профессии исполнительской, про­фессии переносчика, передатчика, «толмача». Эти термины употреблял Мандельштам по отношению к режиссуре Художественного театра. Я берусь за пьесу тогда, когда я как автор оказываюсь близко или нарав­не с тем автором, который ее написал.

Режиссура представляет настоящий интерес только как авторская профессия. Поэтому я завидую режиссерам, работающим в кино. Там режиссерское авторство давно существует.

Теперь конкретно по поводу взаимоотношений с пьесой. Что я в ней беру? Драматическую структуру.

Вообще, что такое пьеса? Это код, шифр. Внутри текста заключе­на структура произведения. Ее надо вскрыть. Поэтому, занимаясь ис­кусством драмы, я занимаюсь искусством построения структуры. В каждой новой пьесе я, как правило, выстраиваю новую структуру. Вот тут мне кажется, что я всегда угадываю структуру автора. Или же от­крываю в нем новую структуру согласно своим собственным структур­ным идеям.

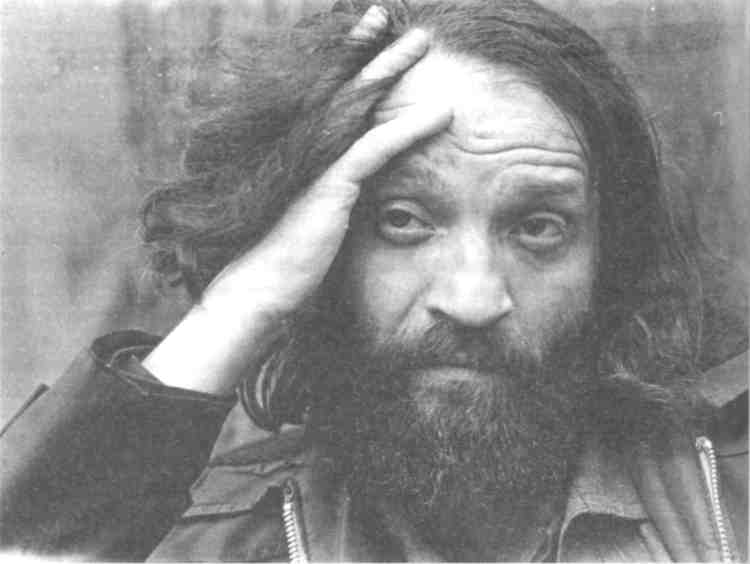
Мое отношение к жизни, моя художественная идеология — все это должно быть претворено в структуре. И человека я пытаюсь понять, разгадать в структурном смысле. Разгадывая его в структурном смысле, я как бы накладываю эту структуру на драму, как сетку. Но всякий раз эту структуру я изымаю изнутри самой пьесы. Я не признаю, когда струк­тура накладывается искусственно. Насильственная структура всегда ощущается как чужеродная. Не важно, какая это структура — «левая», «правая», «авангардная» или «поставангардная», если она наложена на­сильственно, это всегда ощущается.

Сам я выбираю такой способ: когда моя жизнь, мое общение с людь­ми, с самим собой складываются в определенную модель поведения, оп­ределенный тип поведения, имеющего свой набор действий, свою структуру, я нахожу эту структуру в драме. При этом мне всегда кажет­ся, что драма именно такую структуру и содержит.

Так я поступал со всеми пьесами, которые ставил. Этот процесс по­иска структуры похож еще вот на что. Ты подходишь к зеркалу и как бы

161

¶



Анатолий Васильев. 1980-е годы

*Фото В. Баженова*

162

предлагаешь ему отразить свой облик. Зеркало предлагает тебе твой облик. Происходит совпадение.

Когда я ставил «Первый вариант "Вассы Железновой"» М. Горького, я переживал очень определенный момент в жизни. Решал для себя про­блемы выбора, проблемы воли, жизненного компромисса, меру соотно­шения добра и зла, добра, зла и дела. Я жил этими ощущениями, гово­ря банально, был болен ими.

О горьковской пьесе я думал давно, она у меня была как бы заготов­лена, я даже начинал ее репетировать. Но когда я взялся за нее во вто­рой раз, стал разбирать ее совсем по-другому.

Похожее случилось с пьесой «Серсо». В 1979 г°ду автор предложил мне ее для постановки, я работал тогда в Театре им. К.С. Станиславско­го. Тогда ставить ее не хотел, поскольку, кроме идеи «Взрослой дочери», не мог ничего прочесть в ней нового для себя. Хотя мы с автором даже написали заявку на киносценарий по «Серсо», и в этой заявке практи-

¶чески уже заключался весь спектакль, его композиция. Но структуры тогда еще не было. Если бы я стал тогда разбирать этот композицион­ный набросок, то смог бы воспользоваться только структурой «Взрос­лой дочери».

С 1979-го по 1983 год в моей личной, театральной жизни происхо­дило многое. Опыт моей собственной жизни, опыт жизни В. Славкина, автора «Серсо», — а мы были тесно связаны все эти три года, — наши многочисленные разговоры, блуждания по Москве, наше взаимное по­нимание человека в эти годы, все сложилось в результате в какие-то определенные слова, в структуру. А в 1982 году я просто взял пьесу «Сер­со» и сказал: «Будет так». В этот период я переживал для себя очень тяжелый и очень ответственный момент, я переживал собственный успех. Делал все, чтобы уничтожить в себе это чувство. Я не мог позво­лить себе сидеть на репетициях и вести их от имени собственного порт­рета. Я начал вредить себе в карьере, уничтожая чувство успеха, чувство славы во всем — в творчестве, в понимании и отношении к человеку. Я твердо решил больше не повторять «Взрослой дочери», которая при­несла мне этот успех, хотя я прекрасно отдавал себе отчет в том, что этим спектаклем достиг определенно высокого уровня. Я хотел найти какого-то другого, «следующего» человека, нового человека. Это слож­ный процесс — поиск новой формы, нового содержания, новой приро­ды конфликта. Процесс длился для меня три года, и за эти три года я сделал самый лучший, но не поставленный спектакль — «Виндзорские насмешницы» Шекспира, который я начал репетировать в Театре им. Ленинского комсомола, но так и не выпустил его. В этот период я на­чал также работу над «Королем Лиром» во МХАТе и тоже не выпустил его. Во МХАТе я репетировал и пьесу Беккета «О, счастливые дни» с Бабановой в главной роли. Эта работа также не увидела света рампы. На режиссерском курсе в ГИТИСе я занимался длительным разбором «Утиной охоты» Вампилова, «Горя от ума» Грибоедова. Во всех этих работах я стал пробовать для себя «другой» театр.

Это и был уход от «Взрослой дочери». Уход от «театра борьбы» к «театру игры». От театра-коробки к театру подмостков. Во «Взрослой дочери» я сделал только полшага или шаг к такому театру, надо было сделать два шага. «Взрослая дочь» остается промежутком между «короб­кой» и «ареной». Между существованием человека в «театре борьбы» и игровым существованием.

Надо было вывести себя из тупика «борьбы». Борьба — это тупико­вая ситуация.

Я искал для себя способ встать над борьбой.

В художественном отношении я тоже давно занят поиском этого способа. Давно занимаюсь игровым театром, но в условиях психологи-

163

¶ческого традиционного российского театра. Чтобы сделать еще шаг в направлении игрового театра, нужно разрабатывать игровую структу­ру. Этим я и занимался на шекспировской комедии и на шекспировской трагедии. Поэтому после я легко перешел к современной игровой пье се «Серсо».

Ситуация борьбы для человека тупиковая, потому что не дает воз­духа, не дает выхода, не дает надежды. Надо выйти из борьбы и как бы встать с другой стороны. Тут появляется иная позиция, иная челове­ческая высота, высота игры. Это уже структурные рассуждения, но вместе с тем это рассуждения жизненные, человеческие. В игровом су­ществовании появляется иной тип человека. И если в жизни такой тип немногочислен, то сцена может дать некий вирус, заразить людей и размножить его. Театр как бы должен сказать: «Вот каким должен быть человек».

Может быть, художественное творчество способно дать некоторые надежды на следующую жизнь, некоторый вздох?

Спектакль «Взрослая дочь» не был похож на другие московские и ле­нинградские спектакли, потому что он непосредственно коммунальных проблем не решал. В структуре игрового театра человек может с неко­торой высоты смотреть на эти проблемы, игровой человек может ими управлять, он может «войти» и «выйти», он не находится в запертой комнате.

Исходя из таких рассуждений, я и приступил к репетициям пьесы «Серсо». Изменил ли я автора? Нет. Был ли я верен ему в полной мере? Нет. Частично. Собственно, вместе с ним мы и изменили пьесу.

Была ли в пьесе та структура, которая потом на нее наложилась? Да, была. Но просто так я ее угадать не мог. Разве можно угадать чью-то жизнь, не проживая свою собственную так же, как чью-то? Я могу про­жить чью-то жизнь в мечтах.

Да, игровая структура там была, но я хотел превратить ее в теорию, в науку, в знание, чтоб потом взять и претворить.

Мои отношения с автором — такие, всегда были такими и, я думаю, такими и останутся. Именно в таком смысле я считаю режиссуру про­фессией авторской.

- *Пожалуйста, расскажите более подробно о структуре «Серсо».*

А.В.: Я хотел поставить роман о жизни сорокалетнего человека. Как бы путе­шествие по его жизни. Сделал четыре акта, но один пришлось выки­нуть. Не потому, что я с ним не справился. Просто так сложилась жизнь самого спектакля: уже должна была выходить премьера, а один акт ос­тавался неготовым. Оттягивать с премьерой я не мог.

Тогда мне казалось, что я действительно сделал роман. Роман в трех-

164

частной форме. Когда я говорю «роман», я имею в виду разомкнутую структуру. Она мне близка. Об этом я даже когда-то написал статью в «Искусстве кино».

Многие обращают внимание на то, что я беру как бы не те пьесы, я беру пьесы, которые вообще не похожи на пьесы. А мне кажется, что это просто выражение плохого вкуса на сегодняшний день брать дра­матургический материал с замкнутой драматической структурой. В по­следнее время я не вижу талантливых людей, пишущих в замкнутой структуре. Грубо говоря, я не вижу сегодня Шекспира. Но я вижу талан­тливых людей, пишущих в структуре разомкнутой. Это связано с тем, что человек в современной жизни не существует в замкнутых структу­рах. Он разочаровался в замкнутых структурах (разочаровался в борьбе). Человек с большей радостью, большей надеждой, с большим комфортом существует в структурах разомкнутых. Поэтому меня и привлекает та­кая драматургия. Поэтому я сказал «роман». Роман в том смысле, в ка­ком он существует у Пушкина — «Евгений Онегин», у Гоголя — роман-поэма «Мертвые души».

Я говорю о романе в связи с определенным человеком, с определен­ным типом человека.

*что вы можете сказать о стиле спектакля ?*

: Разве может художник ответить: «Мой стиль такой-то»? Это единствен­ное, о чем говорить невозможно. Могу говорить только о жанре. Поня­тием этим я пользуюсь и что-то по этому поводу способен сказать.

Внутри одной вещи я всегда пытаюсь менять жанровую структуру. Я никогда не выдерживаю так называемой чистоты жанра. Смену жанров я превращаю в конфликтный рассказ. Особенно хорошо это понятно по второму акту «Серсо».

Что касается все-таки стиля... Могу сказать о его истоках. В архитек­туре это — модерн. В кинематографе — «новая волна». Я вообще не знаю более высокого кинематографа, чем «новая волна». Считаю, что нет значительнее кинематографа, чем французский, Жан Ренуар.

«Новая волна» — практически неуловимое искусство. Оно настоль­ко неуловимо, что даже трагично.

Каковые же еще истоки стиля «Серсо»?

Помню, когда мы репетировали «Взрослую дочь», художник купил стулья, расставил их, они были дикой раскраски, я назвал их ягуаровы­ми. Вот стиль всего спектакля можно назвать «ягуаровым» стилем. До сих пор помню то чувство, которое возникает при произнесении этих слов. Стиль «Серсо» я определить все-таки не могу. Четыре акта «Сер­со» сделаны в четырех разных манерах. Один акт не похож на другой. Смена манеры — это смена языка, смена структуры, смена разбора.

165

Первый акт — парафраз «новой волны». Второй акт — джазовый (его сейчас нет). Третий акт — несуществующие письма (его манеру я опре­делять не берусь). Четвертый — синтез.

То, что пришлось выбросить второй акт, для меня стало катастро­фой. Художественной катастрофой. Но ничего нельзя было сделать, чтобы четырехчастную форму довести до конца. Я задумал разомкнутое произведение в форме романа, а у меня вышла трехчастная форма зам­кнутого драматического действия.

В четырехчастной форме мой герой жил реально в двух своих обма­нах, в двух своих мечтаниях. Это как раз соответствовало второму и третьему актам. Герой должен был проживать обман, иллюзию, чтобы в следующем, финальном акте прожить жизнь поэта под действием сло­ва «нет», слова «смерть». Этими словами, «выходом» из жизни он как бы отрицал два своих обмана, навсегда с ними прощался. Все четыре акта были связаны между собой не сюжетно, переселение из одного в другой происходило как бы под действием фокуса, под действием гип­ноза, облака, набегающего и растворяющегося. Герой путешествовал по странам и континентам, или по мифам, двигаясь во времени, возвраща­ясь из прошлого в будущее. Именно возвращаясь, потому что только в будущем он и способен совершить такой акт, как «выход» из жизни. Оставить землю без себя, оставить дом. Если в первом акте он прихо­дил на землю как Ной, когда вода уже отступила, то в четвертом он покидал эту землю.

Четырехчастную форму я сделать не смог и сделал другую замкнутую трехчастную форму. Существование героя в реальности. Потом — по­пытка мечтать («черное крыло» или «черная птица» как оборотная сто­рона иллюзии, это то, что Кока называет «кружева и лоскуты»; «черной птицей» пролетает образ Коки над современностью), финальный, тре­тий акт — уход под действием слова «нет».

Вообще, до тех пор, пока я не выясню для себя окончательно, что такое разомкнутая драма, пока не завершу этот процесс, я не переста­ну заниматься ею. Но жизнь идет, и мне кажется, что я уже на пороге, вот-вот шагну в пространство, где будет жесткая замкнутая драма. Я побаиваюсь этого момента как свидетельства старости. Поэтому я пы­таюсь быть агрессивным. Разомкнутая структура — это молодость, это какой-то жизненный «кайф», жизненные силы.

- *Меняется ли у вас методология работы с актером в каждом следующем спек­такле?*

А.В.: Меняется. Коренным образом. С актерами даже происходят истерики. Они не успевают свыкнуться с одной методологией, а я уже предлагаю им другую. Методология — это некая наука посложнее арифметики. Это

166

необходимость включить свое сердце в эту науку и сделать так, чтобы кровь текла иного состава. Это очень сложно. Методология затрагива­ет важнейшие моменты жизни человека. Это, в общем, и есть жизнь человека. Человека на сцене.

Поэтому истерики и бывают на каждом следующем спектакле, чуть я меняю методологию. И вот опять я возвращаюсь к репетициям «Сер­со».

Я репетировал довольно долго, потому что менял методологию, а вместе с ней и идеологию. Это был болезненный процесс. Актеры при­шли в «Серсо» для того, чтобы повторять успех «Взрослой дочери», сделать некий новый вариант «Взрослой дочери». Я сказал «нет», «этого не будет». Начались истерики. Истерики в смысле жизненных непри­ятностей, в смысле трудности репетиций, нервных потрясений, болез­ней. Это продолжалось около двух лет.

Может быть, я искал какую-то свою методологию, которая бы наи­более точно выразила мой жизненный стиль? Не поменять ее было страшно. Это страх старости, страх повтора. Я говорю о своих действи­тельных чувствах и не кокетничаю.

Смена методологии связана также с тем, насколько решительно ты предлагаешь человеческий тип сцене. В «Вассе Железновой» я шел только негативным путем, я только устранял преграды. Потому что «Васса» имела прямое отношение к жизни этих людей, артистов, их пси­хологическому устройству, их судьбе. Вообще, актеры, которые играли в «Вассе», повторяли в своих жизнях историю, рассказанную в этом спектакле. История, рассказанная в «Вассе», повторилась в моей жиз­ни. Настолько все было адекватно «завязано» с самого начала, настоль­ко плотно, один к одному.

В «Вассе» мне удалось угадать каждого отдельного человека и адек­ватно назначить его на роль. Эта роль была как бы им самим. Наталья была Л. Поляковой. Прохор был Г. Бурковым. Семен был Б. Романовым.

Во «Взрослой дочери» я уже занимался не просто тем, чтобы раздви­нуть границы для выражения личности актера. Я занимался процессом созидания, или, как мы говорим, перевоплощения. Но не того перевоп­лощения, когда я перевоплощаюсь в характер изображаемого человека, а когда я перевоплощаю свой собственный тип.

Эти вопросы методологии связаны со множеством других. Работаем ли мы на настоящее или на будущее? Кого показываем на сцене: чело­века из прошлого или из будущего? Способны ли мы в театре сделать еще один шаг? Может ли искусство вообще сделать шаг вперед, чтобы дать зрителю вдох? Для того, чтобы оно, это искусство, было не просто зеркалом, которое отражает, а чтобы могло воплотить некую более высокую духовную сущность?

167

Процесс созидания есть процесс одушевления, процесс приобрете­ния Бога. А наша личность соответствует времени, актерская — особен­но, и потому подвержена всем порокам, несчастьям и бедам, которым подвержено время. Актеры с удовольствием играют именно это. Они знают, как это играть. Как играть неудовольствие, неудобство, страда­ние, комплексы, пороки. Они только не знают, как играть вдохновение, как играть созидание, вдох. Вот вокруг этих вопросов у меня всегда про­исходят битвы с актерами. Поэтому я начал, по сути, с негативного. Я только распределил роли и дал возможность играть. Вся школа актерс­кого мастерства и вся школа режиссуры владеют именно этой негатив­ной стороной человека. Школа говорит — надо пользоваться тем, что есть, только раздвинуть границы личности, и актер будет играть.

Я хочу не просто выразить человека изнутри его собственной лич­ности, я хочу создать в нем иную личность. Вот это я считаю шагом в будущее. Именно сегодня, сейчас я понимаю, что произошло с моими актерами, каких людей я по-настоящему имею. Когда ко мне приходят другие люди, я вижу, насколько они отличаются от тех, которые есть у меня. Они отличаются и по своим взаимоотношениям с окружающими, по своим внутренним особенностям. Я несколько лет занимаюсь игро­вым театром, пытаюсь сделать так, чтобы человек смог подняться над собственными недоразумениями, найти верх. Я научился управлять этими недоразумениями. Надо уметь войти в реку и выйти из нее, а не плыть по течению. Не так давно у меня состоялся разговор с одной актрисой, которая сказала: «Знаете, сейчас весь мир живет так, — в чем человек лежит дома на диване, в том он и в гости ходит. Это, мол, и есть искусство, театр». На это я ответил: «Может быть, и так. Но как же тог­да обстоят дела с возвышенностью духа, с искусностью, с искусством в другом, не приземленном значении?»

Я знаю, обычно человек плывет по течению и только иногда слы­шит, как оно им управляет, и не может из него выйти. Вот что такое человек. Меня интересует человек, который умеет управлять течением.

В «Серсо» герою не суждено «выйти», финал в спектакле трагичес­кий. Но этот герой должен хотя бы указывать на существование такой возможности. Это мне нужно не для самоуспокоения, это исходит из общего понимания разницы между частным и целым. Целое — рок, а частное — жизнь.

Мои рассуждения, положенные в основу разбора, замешаны на чув­стве смерти, а действия в разборе — на взаимоотношениях со смертью. Взаимоотношения со смертью — вот характер действия. В этом смыс­ле я фаталист.

Но жизнь и искусство — разные вещи. Хотя бы в искусстве я могу за­ниматься игрой с судьбой. Интересно понять, кто мы?

168

Третий акт «Серсо» посвящен уходу из жизни. Уход — это оставить землю, оставить дом. Но неужели наше основное чувство — уйти, оста­вить, бросить, не участвовать, «без меня»? Или в нас все-таки есть иные чувства, благодаря которым мы бы не оставили землю, потому что ее нужно вспахивать, растить на ней хлеб, опять вспахивать и опять рас­тить. И делать это «по судьбе».

Эта тема очень широко обсуждалась в русской литературе еще в на­чале века. В «Вассе Железновой» М. Горького она тоже, кстати, обсуж­далась.

Находя практический выход из такой ситуации при помощи методо­логии, то есть при помощи некоторого переноса типа человека из «те­атра борьбы» в «театр игры», я возвращаюсь в театр М. Чехова. И для меня в этом содержится попытка быть оптимистом.

Революционное искусство — это не искусство фразы, не искусство слова, это искусство художественного образа, художественного мира. Таким было русское искусство в начале века.

Как таковая чистая идеология, или чистая политика, меня не инте­ресует. Я много раз на репетициях говорил актерам о том, что ваша идеология — это прежде всего ваше самочувствие, ваша атмосфера. Научитесь играть среду, играть атмосферу. Не слова и не борьба, а мир вокруг вас и есть идеология, то есть доминанта художественного мыш­ления, художественного образа. Я думаю, что не изменю этому своему чувству, этому желанию. Тем более что всякие попытки идти в театре от голой политики, голой идеологии равняются нулю. И только попыт­ки художественные запечатлеются в душе навечно. Я думаю, что сила художественного образа не сравнима с силой слова.

Свой театр я хотел назвать «Начальная школа драматического искус­ства», имея в виду — начало. Начало той акции или того процесса, ког­да драматическое искусство станет рождать мир на сцене, художествен­ный мир. Как рождали в раме художественный мир Пикассо и Леонардо да Винчи. Может быть, это невыполнимые намерения в театре, театр проще устроен, предназначение его проще? Может быть, такие попыт­ки — путь к невозможному? И все-таки, наблюдая за течением истории, за жизнью больших, великих художников, я понимаю, что сила их воз­действия — не сила воздействия слов и сюжетов, а сила воздействия художественного мира, сотворенного гениальным человеком. Мне ка­жется, что слово, превращенное в кумир, надо оставить таким, каково оно есть, и не посягать на него. Делать так, как если бы его не было, и не обращать на него никакого внимания, избыть его. И вернуться к слову только в том смысле, как сказано в Библии: «В начале было Сло­во». Божье Слово, воплощающее в себе весь мир.

169

¶Действие — это акт, и это надо знать практически. Я прекрасно знаю по своим работам, по взаимоотношениям с актерами, по тому, как их биология, их физиология с трудом осваивают этот акт действия. Они головой, словами уже понимают, что им говорится. Но ведь ничего нового им не говорится. Я просто открываю силу этого акта действия, которое было открыто до меня, но я открываю его в своей художествен­ной жизни, в самой художественной жизни. Я чист по отношению к этому открытию, я знаю его полно. Парадокс заключается в том, что в искусстве открытие велосипеда не может быть заимствовано. В искус­стве открытие велосипеда должно быть сделано заново — художествен­но, творчески. Это невероятно, но это так. Этим искусство отличается от науки. В науке открытие велосипеда может быть сделано кем-то дру­гим, а ты на основе чужого открытия продолжаешь развивать науку дальше. В искусстве, художественном творчестве возможно только от­крытие всего, что сделали до тебя, заново. Вот так у нас происходите Арто. Его публикации ничего не значат. Ничего не дают нам практичес­ки. Мы не можем воспользоваться открытиями Арто. Вот элементар­ный пример. В каком времени Арто понимает действие, в прошлом или в настоящем? Вам могут ответить на этот вопрос что угодно. Но когда вы попросите исполнить это, вам исполнят в прошлом времени. И те­атр получится повествовательным.

- *Работаете ли вы в границах определенной школы, какой именно ?*

А.В.: Я учился у М.О. Кнебель, у А.А. Попова, который сам учился у той же Кнебель. Так что генетически все это идет от Художественного театра. В смысле методологии — это Станиславский, его система, его этика, усвоенные последними из могикан, его учениками.

А.А. Попов, например, очень хорошо знал М. Чехова и в последние годы своей практики, в последние годы своей педагогики многое делал как бы подспудно, под его влиянием.

М.О. Кнебель, А.А. Попов для меня были наукой, простой студенчес­кой наукой, можно сказать — годами колледжа. А вот потом была жизнь. Потом была работа в театре. Просто жизнь и просто работа в театре. Первый спектакль поставлен со «стариками» МХАТа. С тех пор жизнь держала меня на этом уровне, и хотя я бросал театр и уходил, по уров­ню приобретенной школы я не снижал своих возможностей.

Годы, отданные науке, школе, требовали своего воплощения, и я все время старался вернуться к прошлому и разработать или освоить его, совместив это прошлое с собственным темпераментом, с собственным пониманием театра, просто с собственной жизнью.

Огромное влияние в плане школы оказал на меня кинематограф. Просто хотя бы потому, что это было общение с величайшими худо-

170

жественными произведениями, созданными гениями. Хотя, странно, все, что у меня сейчас есть, я нашел сам. Может быть, это нагло сказа­но, но сказано в каком-то смысле правильно.

Может быть, это связано с тем, что первоначальное образование я получил на естественном факультете. Я закончил химический факуль­тет. Я привык к исследованию, к работе с первоисточником, в общем, к работе с настоящими знаниями. Но я не стал продолжать эту деятель­ность, потому что мой темперамент не позволял мне сидеть перед кол­бой, я все время нервничал и переживал больше, чем положено учено­му. Я прекрасно понимал, что из меня никогда не выйдет настоящий ученый, потому что я недостаточно холоден для ученого. Недостаточ­но холоден для среднего ученого и недостаточно горяч для великого. И я стал заниматься театром. Может быть, теперь для театра я недоста­точно горяч?

Я уже думал обо всех этих вопросах, потому что знал — рано или поздно придется ответить на них. В результате могу ответить так: я сам был учителем самому себе, потому что все, что во мне есть, мне при­шлось открывать самому. Впрочем, это не совсем так — я не настолько большой человек, и все, что во мне есть, не было дано мне самому из­начально. Все это я открывал внутри художественной жизни знаниями и чувствами, приобретенными в творчестве. Я воспринял многое от русской литературы, от живописи, от разнообразного общения с куль­турой как таковой. И ничего другого у меня нет. Поэтому на вопрос о непосредственных влияниях я не могу ответить точно и сказать: вот именно этому человеку или учителю я обязан в первую и последнюю очередь. Но зато я могу сказать, кого любил в течение своей жизни, кому поклонялся. Может быть, те, кого я любил и кому поклонялся, и создали меня. Скорее всего, это так. Так что мой ответ на поставленный вопрос может разочаровать. Мне скажут: какое самомнение! Зато этот ответ искренний.

Действительно, трудно отвечать на такие вопросы. Что мы можем прочесть, кроме томов Станиславского, с нашим уровнем образования, с которого мы начали наше знакомство с театром? Что, кроме Стани­славского? На этот вопрос ответ есть. Мы находимся в том периоде ху­дожественной жизни, когда мы всё должны открыть заново. Заново! Не ссылаясь на авторитеты, а только как бы косвенно учась у предыдущих художников. Искусство не передается непосредственно из рук в руки. Но я счастливый человек в этом отношении, потому что получил все почти что из первых рук. Хотя это не совсем точно. Из рук Кнебель я получал не так, как, предположим, из рук Кнебель получал в свое вре­мя Эфрос. Когда я учился у Кнебель, ей было уже 70 лет.

171

Интересный вопрос — как передается нам школа в искусстве? Теперь, к примеру, храмы не строят, сохранились только описания строитель­ства храмов. Можем ли мы теперь построить храм? Нет.

Но надо взять и построить. Я и в практике чтения, разборе пьесы, работе над ролью придерживаюсь той же самой методологии. Смысл ее такой: вот текст, и я его как бы «трогаю», разбираю, прошу актеров работать над ролью, и только после того, как текст «взят», я начинаю в нем ориентироваться. Уже идут репетиции, и я позволяю себе знаком­ство с жизнью человека, написавшего эту пьесу, с художественным ми­ром этого человека. То есть сначала я действую интуицией. Ну, конеч­но, что-то предварительно я знаю, это естественно, но я не знаю так много, как мог бы знать искусствовед. Я доверяю интуиции — беру ма­териал, как бы его вспахиваю, взрыхляю, познаю его изнутри. И толь­ко тогда, когда у меня появляется опыт этого знания, тогда беру само­го автора. Это структура действенного анализа. Я считаю его очень хорошей методологией для художественного творчества.

- *Как вы работаете с пространством ?*

А.В.: Если говорить просто, то я не хочу больше работать в театре-коробке. Такой тотальный «регулярный» театр, где публика сидит рядами и смот­рит на сцену, в общем мне не нравится. Когда я прихожу в жестко орга­низованный театр, пусть даже очень хороший, мне кажется: как скуч­но! А макет — это связано с тем, что мне уже удалось перейти в игровую структуру, но не чисто западного свойства, как, предположим, в театре Мольера, а такого, как у М. Чехова, Вахтангова, Станиславского.

Я уже говорил о необходимости перехода человека в другое каче­ство. Скорей всего, моя нелюбовь к коробке связана с этим. В «Серсо» мы разрушили коробку и превратили сцену в арену. На это нужно было решаться. Раньше я работал иначе, я работал как бы в границах рамы, которую создает зеркало сцены. Я сознательно учитывал эту плоскость, на которой выстраиваются жесткий рисунок, мизансцена. Выстраивая рисунок, я добивался предельного драматического напряжения. Зачас­тую спектакль бывает сильным именно благодаря силе рисунка. Но вот интересно, как только отказываешься от этой рамы, как только иллю­зия внутри рамы перестает держать напряжение и действие помещает­ся на арену, сразу же, как это ни странно, на первое место выступает актер. Для меня это невероятно, но это так. Казалось бы, сцена короб­ка с рамой исторически была создана для того, чтобы в ее пределах торжествовал актер. Но идет время, театр развивается, и режиссер при­ходит к такому простому выводу, что сила драматического напряжения в таком театре возникает просто в результате композиционного соот­ношения рамы и исполнительских фигур в раме. Сама композиция за-

172

бирает на себя часть общего напряжения, иногда она может забрать все. Убери раму, выведи артиста на арену, лиши его этого основного напря­жения и что останется? Останется только один играющий актер.

Я часто повторял на репетициях «Серсо» такую фразу: «Поймите, труднее всего мне, потому что я лишился своего оружия. Я владел им долгие годы и всегда был спокоен, а теперь я лишился привилегий. Привилегия режиссуры — мизансцены. А теперь я ее лишился».

Вот что такое арена.

Сценографически спектакль «Серсо» построен довольно хитро. Потому что тут не только появляется арена, но и остается рама. Дом на планшете — это дом на арене, а актер внутри веранды дома — это человек в раме. Поэтому актер бифункционален, он и на арене, он и в раме.

Понимал ли я это тогда, когда начинал делать спектакль? Просто я не хотел работать в коробке. Мне театр предложил сделать спектакль для старой сцены, но я категорически отказался. Я просил малую сце­ну. Выбор площадки был, конечно, осознанным. «Взрослая дочь» стави­лась на традиционной сцене, в этом спектакле я искал варианты обще­ния с традиционной сценой. Мне кажется, что они были найдены. В «Серсо» другое. Принципы сценографии «Серсо» — вопрос, в общем-то, интуиции, а не разума. Сценографию «Взрослой дочери» я также понял интуитивно, но когда нашел основной принцип, стал изучать его разу­мом. Принципы сценографии «Серсо» еще не изучены мною до конца. Но я знаю, что это — синтез. Синтез коробки и арены. И то, что я на­зываю игровым театром, — это тоже синтез: игровой театр внутри пси­хологической структуры.

В «Серсо», с одной стороны, дом стоит на арене, с другой — веран­да дома представляет собой раму. Три рамы справа, три — слева, плюс двери, то есть всего восемь проемов. Восемь рам. Когда перемещается фигура, она перемещается внутри рамы, то есть внутри этих маленьких рам. Вот здесь и возникает синтез — это эффектно. Эффектно потому, что сделано по законам правды, но игровой правды.

Человек на арене — это человек, повернутый в зрительный зал. Он общается со зрительным залом. Но одновременно он весь замк­нут на другого человека, то есть как бы находится за четвертой сте­ной. Получается фокус. Веранда вначале стоит заколоченная, потом ее открывают. И я вижу людей, сидящих напротив, я вижу следую­щий план, и я вижу себя там. То есть я как бы пробиваюсь к себе на той стороне. Не к актеру, а к человеку на той стороне. Вот на этом эффекте все сделано.

*Что, на ваш взгляд, является предметом театра ?*

173

А.В.: На этот вопрос я могу ответить, только исходя из особенностей русско­го психологического театра, то есть изнутри той культуры, в которой я существую.

Попытки найти предмет театра у Станиславского и Арто, в сущнос­ти, мало чем отличаются, как это ни странно. Действие и одним и дру­гим режиссером понимается как некоторый акт. Это уже позднее, в советское время, наследие Станиславского исказили, исказили вместе с тем и то, что он, собственно, понимал под действием. Действие -сложный, спонтанный, подсознательный акт, который невозможно определить каким-либо словом, словом можно только убить всю эту сложность действия. И как получилось так, что само понимание дей­ствия как процесса неосознанного и глубинного, на который затрачи­вается вся сущность человека, включая и интеллект и душу, действие как сложный энергетический узел в движении, сложное ядро в движении было интерпретировано лишь на самых поверхностных уровнях?

Сначала в теории режиссуры 40-х годов появился метод физических действий, который очень грубо отражал сущность системы Станислав­ского. Потом на смену метода физических действий, который завел весь театр в тупик в 50-е годы, пришла система задач. Ее принес «Современ­ник». Система задач на какой-то период обновила театр. Но этот пери­од был кратким. Вскоре театр оказался под руинами этой системы. Ефремов в некоторых своих спектаклях пытался приблизиться к дей­ствию как акту, но лишь интуитивно. В какой-то момент спохватывал­ся и возвращался к системе задач. Так произошло на спектакле «Медная бабушка». Поначалу спектакль был срепетирован на глубинном понима­нии самого акта действия. Актедвижения энергии. Он в какие-то мгно­вения как бы застывал и останавливался как предгрозовое облако. Для меня было ясно, что в теории спектакль находится на глубинном пони­мании самого акта действия. Но Ефремов, выслушав многочисленные советы друзей и приближенных, усмотревших во всем отсутствие дина­мики, взял и полностью перестроил всю систему действий и взаимоот­ношений внутри спектакля. Он все перевел на язык ответов на вопрос: «что я делаю?», на язык задач. Что получилось? Спектакль лишился своей глубины, оказался на самом верхнем слое, ушла сосредоточен­ность, ушла интеллигентность, появилась хамская логика, почти что коммунальные взаимоотношения. Все это не могло отразить ни века, в котором жил Пушкин, ни стилистику пьесы.

С тех пор я сознательно стал уходить от традиционной системы за­дач как системы исключительно внешней, не вовлекающей человека в подлинный акт действия.

Я всегда старался разбирать так, чтобы актер слышал поведение из моего разбора. Я не называю поведение, а обрисовываю ситуацию, об-

174

рисовываю историю, атмосферу. Ситуацию, атмосферу пытаюсь на­прячь так, чтобы они сами выталкивали действие. Надо, чтобы дей­ствие актером услышалось. Это, кстати, соответствует методике, пред­ложенной Станиславским в последние годы жизни, которая называется методом действенного анализа.

Система задач появилась в театре в то время, когда человек слышал свое сердце согласно своему разуму, разуму, сложенному социумом. Че­ловек тогда еще не научился слышать свое сердце вне зависимости от разума социума. Потребовались годы на то, чтобы появилась некая чер­та, отделившая разум внутри социума от сердца. Вот когда появилась эта черта, тогда и появились проблемы, связанные с жизнью самого серд­ца, с жизнью подсознания, с жизнью неизвестной, исходя из заранее данных ортодоксальных законов.

В книге А.Д. Попова «Художественная целостность спектакля» струк­тура художественного образа строится по конусу. В вершине конуса — цель и основное событие пьесы. Под действием разума, интеллекта ге­рой стремится к цели как к вершине. Итак, движение к цели и во имя цели. Это прямая перспектива. Или просто перспектива.

В теории и структуре художественного мышления, которых придер­живаюсь я, заложено понятие обратной перспективы. Здесь исходное событие важнее основного. Исходный момент в пьесе, роли разбира­ется так, чтобы действие выталкивалось. Герой движется к цели под действием мощных обстоятельств внутри исходного события. Движет­ся интуитивно, бессознательно нащупывая каждый следующий ход. Это бессознательное движение я называю процессом — в моменты смены действия происходят выбросы свободной импровизированной энергии, свободного импровизированного чувства. Герой свободно движется по линии сквозного действия. Перемены и есть процесс игры.

- *В методологии работы вы заменяете разум чувством ?*

А.В.: Можно сказать так. Забавно, вот придумал сцену, ее надо сыграть, а она не играется. Она существует в художественном образе, в мизансцене, в рисунке, в особенности цвета и света, но не играется. Не играется по­тому, что по законам сцена не разобрана. В ней не открыта пружина, не открыта структура. В ней не добыта энергия, то есть не найдено что-то, что дает энергетический выброс. Так у меня случилось во время репе­тиций третьего акта «Вассы». В ощущении я знал весь акт, только не мог это сделать. Я открывал секрет этого акта в течение двух с половиной месяцев. Пока случайно не обнаружил этот секрет. Это был секрет рож­дения чувства на уровне конфликта внутри одного человека или не­скольких человек.

175

Это самая серьезная проблема в методологии — рождение чувства. Особенность этой проблемы в том, что чувство должно быть не едино-разовым, оно должно повторяться в период репетиций и в период про­изводства спектакля. Пока не вскрыт секрет рождения чувства, ничего не получается.

Поэтому я разделяю конфликт на два понятия — на структуру конф­ликта и на природу конфликта. Природа конфликта касается как раз происхождения чувства. Структура — это то, как чувство оформляется в некие идиомы, иероглифы действенной формулы.

Первый акт «Серсо» мы срепетировали практически сразу же. Это было в ig82 году. Потом с актерами долго не встречались по разным ад­министративным и организационным причинам. Затем встретились, и я рассказал о том, как будут идти первый, второй и третий акты. Взя­лись репетировать. Когда мы стали делать этюды, я понял, что мы так уже играли во «Взрослой дочери». Тогда я сказал — нет, здесь надо играть по-другому. Здесь другая природа человека, здесь задеты другие чувства человека, иная природа конфликта и иная структура. И оставил репети­ции почти что на год. То есть продолжали репетировать, но в процессе этих репетиций мы добивались только точности в нахождении этого чувства. Серьезнейший вопрос — добыть чувство в процессе игры.

Во «Взрослой дочери» я стал уходить из-под могильной плиты пси­хологического театра. В нем есть некий предел. Режиссура начинает строить очень тяжелые и очень скучные иллюстрированные драмы из жизни человека. Театр становится более психологическим, чем того требует сама психология.

«Взрослая дочь» каким-то образом спасла меня от этой ямы. Я стал уходить по чувству в развитии темы из театра борьбы в театр игры. Уходил, как я потом понял, в системе традиционного русского психо­логического театра, подаренного нам М. Чеховым.

Что такое театр игры в европейской традиции, я почувствовал на разборе пьес Шекспира. Они дали мне реальную почву. Изучая Шекс­пира, то, как у него организовано чувство, что такое человек Возрож­дения, каковы его философия, эмоции, интуиция, я многое понял в этом смысле.

Театр борьбы. Конфликтная ситуация — это ситуация тупиковая. В каком смысле? Долгие годы мы существовали в суровых условиях борь­бы. Борьба во имя цели — это общественный момент. Сегодня суще­ствование человека другое. Его прежде всего окрашивает и во многом определяет разочарование в качестве борьбы, серьезнейшее разоча­рование. Произошла девальвация самого понятия борьбы, девальвация самого понятия цели. Многие выходят из этой ситуации. Это как раз и рассматривается в пьесе «Серсо».

176

Только выйдя из тупиковой ситуации борьбы и оказавшись чуть в стороне от нее, можно управлять этой борьбой. Такой странный мо­мент жизненной философии. Как сделать так, чтобы, не оставляя борь­бы, избежать тупика?

В слове «борьба» заложено очень много понятий, и театральных и философских. В «Вассе Железновой» все рассматривалось внутри теат­ра борьбы. Поэтому события приводили героев к поражению. Так вот, можно ли в условиях пьесы «Васса», внутри интриги этой пьесы (под словом «пьеса» я понимаю жизненную историю) сделать так, чтобы она не заканчивалась поражением и накипью? Можно только в одном слу­чае. Надо выйти из тупика борьбы. Странно получается: все рассужде­ния по поводу теории так тесно переплетаются с элементарной чело­веческой жизнью.

В моей собственной жизни существует очень много проблем. Я во­обще нахожусь в зависимости от жизни и редко управляю ею. А вот в творчестве у меня проблем нет. Тут мне все хорошо понятно.

В третьем акте «Серсо» герой ничего не может сделать со своей жизнью и не находит лучшего выхода, чем аутодафе.

Когда я говорил о том, как добывается чувство, я говорил примени­тельно к театру борьбы. В театре игры человек движется к цели бессоз­нательно, он играет целью, жонглирует целью. Это совсем другое. Впро­чем, русская природа, русская душа — это не душа Мольера. Мольерами мы можем стать только по М. Чехову — это наш предел.

*-Вчем, на ваш взгляд, заключена сущность эстетики М.Чехова?*

А.В.: М. Чехов был близок Станиславскому, а Станиславский — отнюдь не натуралист. Периоды натуралистического творчества были для него, в сущности, короткими периодами.

Впрочем, я вообще не на этом уровне рассматриваю М. Чехова и Ста­ниславского. Обычно с эстетикой М. Чехова связывают понятие вооб­ражения. А с эстетикой Станиславского — понятие жизненного опыта. Так их противопоставляют. Но дело не в этом, дело, по-моему, вот в чем. Сатин Станиславского, к примеру, — это правда или не правда (в эсте­тике)? Что такое пьеса Горького — отражение жизни или сочинение жизни? Само дно или игра в дно?

Я повторяю, что совсем уйти от системы психологического театра в России невозможно. Недаром в России, в сущности, не поставили Грибоедова, не поставили Гоголя. Нам не хватает игры, мы слишком буквальны в самом понимании игры, конфликта. Мы слишком обреме­нительно для самих себя относимся к цели.

Мы невежественны по отношению к собственному чувству свободы, мы всю ее тратим на необходимость. В этом заключен очень важный

177

культурный, социальный, общественный момент. Еще М. Чехов пред­рек, во что превратится Художественный театр и такая культура, кото­рой не хватает игры, не хватает воображения, не хватает надкультуры. Поэтому, когда я говорю о М. Чехове, я говорю главным образом об этом моменте.

Впрочем, я не занимался школой М. Чехова подробно. Я занимался импровизационной школой М. Чехова. Но я знаю точно одно: М. Че хов добывал игровой театр внутри психологического. Он для меня вер­шина психологического театра в смысле синтеза. Синтеза игровой и психологической культуры.

Оставаясь внутри психологического театра, надо уйти от могильной плиты психологизма. То есть найти зазор между ролью и личностью. В этот зазор входит воображение, в этот зазор входит река игрового те­атра. Найти зазор — это подняться над ситуацией, над историей, над психологическим ядром. Зазор позволяет управлять этим ядром. Ото­рви руку от мяча, и мяч сможет играть вокруг рук.

М. Чехов для меня находится в ряду русской предреволюционной культуры. В театре он сделал то же самое, что было сделано в эту заме­чательную эпоху в музыке, поэзии, живописи. Эпоху Серебряного века, эпоху возрождения, эпоху отрыва от души, взгляда на нее со стороны и попытки управлять ею, играть, превращать из убожества в красоту.

Ситуации борьбы как таковой я не отрицаю. Я говорю только о том, как нужно обращаться с этой борьбой. Говорю о другом типе человека, которому завидую. Я завидую людям возрождения. Такие люди появля­ются в исключительные моменты истории. Среди них есть подлинные художники. А я хотел бы быть художником.

Есть и другой момент? Делаю ли я так? Делаю. Думаю ли я так? Я че­ловек, не Господь Бог. Я не могу стать выше самого себя. И для меня как для человека ясно, к чему приводит ситуация борьбы. Я только хотел бы сделать так, чтобы, оказавшись в ситуации борьбы, перенестись в совершенно другую эпоху. Но жить в этой. Я человек и не могу сделать два чуда одновременно, я и одного не могу. Вот мое отношение к тому, что я сказал.

В общем, я бы хотел, чтобы в жизни таких людей возрождения было больше. Можно ли добиться этого, не знаю. Игровая ситуация — это всегда вдох. И игровой человек — это всегда вдох.

Когда я работал с актерами, то видел в них моменты перерождения. Актеры, порывая со школой конфликта внутри одного человека, пере­рождались. А что значит — порывая с этой школой? Они становились над борьбой с самими собой. Порывая с этой школой в обычном прак­тическом смысле, они менялись, становились поэтами, поэтами соб­ственной жизни. Переставали быть рабами собственных конфликтов,

¶освобождались от них. Я могу управлять этим, я не раб этого. Я слышу эту борьбу, я могу гасить ее и разжигать, направлять в ту или иную сто­рону. Я художник. Я приобретаю высший разум. Совершаю и маленький шаг в школе и делаю огромный шаг в жизни. Я переселяюсь в другую эпоху, может быть, в эпоху Возрождения. Я говорю об этом абсолютно серьезно. Мне кажется, что мы как интеллигенция или просто как об­разованные люди должны совершать огромную работу по превращению собственного рабства в продукт художественного творчества. Мне ка­жется, что если это почти невозможно в жизни, то на сцене это возмож­но. На сцене это обретает формы прекрасного, формы красоты. И эпо­ху становится возможным подправлять.

Мы потеряли Серебряный век, он ушел от нас навсегда и никогда не вернется, как не возвращается бегущая река. Ушел Серебряный век, и вместе с ним ушли люди. Наступили новые времена. Они создали дру­гой тип человека. Не знаю, хорошо это или плохо. Это есть. Но когда я смотрю на этого человека, я вижу, что он порабощен, он слишком много накопил внутренней гадости. Справиться с этим можно только в условиях игрового театра.

Когда я стал делать «Серсо», я все повернул в сторону игры, но у меня не все получилось. А если бы получилось все, какие бы люди были на сцене! Может быть, сцена смогла бы стать возрожденным Серебря­ным веком?! Это было бы заманчиво, ослепительно. Вот такая странная идея возникла у меня уже после «Серсо».

Может художественное творчество дать надежды на следующую жизнь, дать некоторый вдох?

- *Какова связь режиссера с уже готовым спектаклем ?*

А.В.: Это забавный вопрос. Прежде я никогда не выпускал на публику не го­товый спектакль. Сперва доводил его до какого-то результата и только тогда приглашал зрителя. А в «Серсо» со мной произошла неожиданная вещь. Я стал пускать публику на репетиции. Возможно, это было связа­но с тем, что спектакль репетировался слишком долго. Во всяком слу­чае, я решился на то, чтобы показать неоконченную работу. Более того, доводить ее до какого-то результата непосредственно в присутствии зри­теля. Я устраивал прогоны практически в течение целого года. Каждый раз набирался полный зал. Что меня поражало? То, что присутствующие воспринимали этот сырой материал как завершенное произведение.

Теперь я понимаю, что это был один из самых замечательных пери­одов моей жизни. Все было живым, свежим, рождающимся прямо на глазах.

Второй акт я прогонял без актеров. На сцене стояла декорация, зву­чала музыка. Иногда сюда кто-то заходил, подсаживался к музыкальным

179

инструментам, импровизировал. И это было потрясающее зрелище. Зрелище, построенное только на декорации и фонограмме. А получа­лось так, будто дом, стоящий на сцене, все время звучал на разные го­лоса джазом, исполненным то в одной манере, то в другой. Как будто приносимые волнами этой музыки, появлялись пары, танцевали под джаз.

В таком же сыром, незаконченном виде я прогонял первый, третий и четвертый акты. И на этих сырых прогонах спектакль жил своей ес­тественной жизнью.

Сейчас, вспоминая этот опыт, я понимаю, что это, собственно, и был театр. Но и тогда я понимал, что если б у меня была своя сцена и зда­ние, то я бы там поставил именно такой спектакль. Потому что правда театра — именно в этом. К сожалению, на это очень трудно решиться. Для этого нужна не только своя сцена, но и своя школа, своя выучка, владение импровизацией и т.д. и т.п. А самое главное — актеры должны получать удовольствие в процессе такой импровизационной работы.

Тогда я работал на малой сцене Таганки и не мог распоряжаться сво­им спектаклем как художник.

Когда спектакль закончен, сделан до конца — это все равно что про­шедшее детство, отрочество, юность. Когда спектакль начинает эксплу­атироваться, он вообще разрушается. Я это хорошо знаю. Я всегда му­чительно относился к этой неизбежности разрушения. Поэтому всегда анализировал, бесконечно репетировал, пытался не дать спектаклю пасть, постареть, выхолоститься.

В этом отношении режиссер прикован к спектаклю как раб. Это тя­желое дело, поддерживать жизнь постановки. Я не смотрю на сцену, я слушаю, чтобы не быть придирчивым к актерам. Слушаю атмосферу зрительного зала, интонации, голоса. Правлю спектакль во время репе тиций. Сажусь в зрительный зал и прошу репетировать. Вот тогда я становлюсь полновластным хозяином. Начинаю вычищать игру, вновь ее организовывать. Потом вновь отпускаю от себя спектакль, вновь перестаю следить за ним.

Я придирчив, но не предъявляю к спектаклю каждодневных претен­зий. Я для себя уже давно сделал выводы — играя, актер разрушает спек­такль, это неизбежно. Может быть, в этом заключена даже некая диа­лектика, потому что, разрушая, актер импровизирует. Поэтому я даю возможность и время для таких импровизаций.

Потом вновь останавливаю все, организую репетиции, прогоны и вновь выправляю.

Вот каков процесс моих взаимоотношений со спектаклем.

Для чего я это делаю? Я не делаю это для того, чтобы править тему, и в этом смысле не страдаю самолюбием. Я слежу за спектаклем, как ни

180

странно, чтобы удерживать школу игры. Для меня самое важное — это школа игры. Мне дорог некий эстетический, художественный канон, а не тема. Хотя я понимаю, что энергия игры рождается именно из темы. Вместе с тем я понимаю, что меняется жизнь и вместе с ней меняется тема, она не может оставаться одной и той же в течение даже одного года жизни. А художественный канон остается неизменным долгие годы. В нем и заключен пафос художника. Актеры все это прекрасно знают, они знают, что, играя рассказ на какую-то тему, они удерживают канон.

- *Когда вы получите свой театр, вы, будете вынуждены вступить в противо­  
речия с самим собой.*

А.В. Что значит получить театр? Это значит еще что-то открыть в самом себе. Так ведь?

- *Сейчас ваша позиция, можно сказать, заключена — в оппозиции. Позиции  
мученика ? А ведь если вы получите театр, то придется что-то утверждать,  
сменить свою позицию ?*

А.В.: Я думал об этом в связи с Ю.П. Любимовым. Какой же это талант, какая грандиозная личность! Он получил театр в 45 лет- Насколько же у него хватило сил, человеческой мощности, если он смог удерживать это чув­ство оппозиции в течение двадцати лет.

Если ты сначала не имеешь театр, а потом его получаешь, то оказы­ваешься в опасной ситуации. И если ты стремишься сохранить в себе творческое начало, ты не должен бояться потерять театр. Не должен бояться отпустить его от себя. Если у тебя нет страха потери, ты мо­жешь сделать шаг вперед.

А может получиться и так: получишь театр и как бы внутренне за­мрешь. Превратишься в постановщика. Вот это и есть опасность.

Поэтому сейчас я переживаю очень тяжелый момент. Иногда я заду­мываюсь об этой опасности. Что делать после того, как получишь свой театр? Как существовать? Традиционно по отношению к собственному творчеству? Или встать в оппозицию к нему? Не надо бояться потерять.

Проблема в условиях нашей действительности весьма существенная. Практически все, кто получает театр, падают вниз. Кажется, когда ре­жиссер получает театр, он как бы совершает движение наверх, на самом деле, когда он получает театр, он делает шаг из окна, расположенного на десятом этаже. Только секунду он удерживает равновесие, затем стре­мительно летит вниз.

Повторяю, что все это я хорошо понимаю. Но я понимаю и другое. У меня есть нереализованные идеи, которые я обязан реализовать. В этом отношении мне нужен театр. Я обязан поставить комедию Шекс-

181

пира «Виндзорские насмешницы», пьесу Толстого «Зараженное семей­ство»... У меня накопилось определенное количество пьес, сквозь кото­рые я проходил на протяжении последних шести лет. Некоторые из них, как мне кажется, содержат важные художественные идеи.

Что мне делать в этой ситуации? Ставить все то, что не поставлено, или придумать что-то новое? Не знаю.

Я делаю все, чтобы не попасть в руки старости. Это чувство все боль­ше и больше преследует меня, как прежде меня преследовало чувство смерти. Теперь чувство смерти отошло на задний план, и вот неожидан­ное, непонятное мне чувство — старость. Старость — это стабильность, это мудрость. А я боюсь мудрости. Поэтому мне хочется что-то поме­нять. Поэтому я боюсь повторяться.

- *Вы говорили о своих идеалах, но есть ли граница, через которую вы не може­те переступить ?*

А. В.: Граница есть.

Я уже говорил о том, что современный человек не целен, он раздво­ен. Внутренне конфликтен. Таков сегодняшний человеческий тип.

В работе я к такому типу не обращаюсь. Стараюсь апеллировать к мо­менту созидания. К цельному человеческому типу. Стремлюсь уничто­жить внутренний конфликт, встать над раздвоенностью, над тупиком борьбы. В профессии это означает — перевоплощение.

Для меня это вопрос, если угодно, национальный — выход личнос­ти из создавшегося положения, обретение личности цельной. Процес­сом созидания я иду с самого начала. Это для меня наиболее принципи­альный момент методологии.

Раздвоенностью можно пользоваться только на первичной стадии воспитания актера. Потому что нельзя подняться «над», не обладая «чем-то». Сначала надо профессионально выявить этот момент челове­ческой сущности. А потом оторваться от этого. Не всякая творческая личность идет легко на такой отрыв. Зато когда шаг сделан, актер по­лучает некий вдох.

Долгое время мы общались даже с классической литературой, дра­матургией как с областью, наполненной не светом, а тьмой. А они на­полнены светом. Светом христианства, светом прогрессивных идей, светом аристократизма. Будь то Горький, Чехов — любой русский писа­тель, они в этом удивительно последовательны.

Но Горький и Чехов ставились современным театром как авторы, на­полненные тьмой. А ведь опыт театра прошлого, включая даже опыт Немировича-Данченко, который поставил «Три сестры» в сороковом году, — эта постановка осветила собой все художественное пространство вплоть до сегодняшнего дня, — говорит совершенно о другом. Совре-

182

менные режиссеры наполняют Чехова некоей лирической тьмой, Горь­кого — некоей драматической тьмой. А ведь даже «Варвары» — это пей­заж Борисова-Мусатова.

Я все время говорю, что меня интересует «другой» человек, «буду­щий» человек, человек созидания.

А в «Серсо» у меня тот человек, который не может управлять тече­нием. Финал в спектакле трагический. Он посвящен слову «нет». Чело­век жизнь свою посвящает слову «нет», а вместе с тем — проклятью и разрушению. Он не находит в себе сил выйти из потока. И пока он не разрушит в себе все, он не успокоится.

Однако последний акт построен на неожиданности. Когда герой все в себе разрушил, он как бы вышел в пространство, в котором не пусто, а чисто. Репетируя момент разрушения, я вдруг понял одну забавную мысль. Двигаясь по пути аутодафе, по пути проклятья, по пути само­уничтожения, двигаясь до самого конца и разрушая все, человек стал­кивается с тем, что за чертой разрушения — чисто.

Герой оставляет дом, оставляет землю, оставляет вишневый сад — «Серсо» — это антимир «Вишневого сада», — оставляет красоту, он не в силах с ней справиться, не в силах ответить собственной красотой на красоту мира, он уходит из жизни и неожиданно сталкивается не с пус­тотой, а с чистотой. Поэтому самый финал «Серсо» выглядит так — на чистом месте возникает реплика «Теперь мне кажется, мы могли бы жить все вместе».

Жизнь и искусство — разные вещи. Между ними — резкая черта, гра­ница. Если в жизни на сегодняшний день я обладаю очень малыми воз­можностями для того, чтобы управлять течением, то в искусстве, в ху­дожественном творчестве я — человек, который может управлять. Поэтому в искусстве мне интересны моменты игры с судьбой.

# {Глава 9} СПОР СО СТАЛИНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКОЙ. ГЕРОИ ИЗ МИРА ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ

Послевоенная режиссура — Товстоногов, Любимов, Эфрос, Ефремов, а также более молодые — еще в бо-е годы начала борьбу за возвращение к тра­дициям русского дореволюционного и советского театра, прерванным в ста­линскую эпоху. Борьба носила противоречивый характер, существовал спор между последователями Станиславского, который в официозном сознании продолжал оставаться основоположником, и, скажем, Мейерхольдом еще в 6о — 8о-е годы. Нам сейчас не важно существо этого спора, поскольку дело не просто в различиях между Станиславским и Мейерхольдом, не в конфликте между «жизнеподобным» и «условным» театром. На самом деле спор велся гораздо глубже и затрагивал внутренние пласты движения культуры. В целом это было движение к истокам при всей пестроте и сутолоке его внешних про­явлений. Параллельно сюда же подключился и опыт мирового театра, в пер­вую очередь Б. Брехта.

Именно к этому движению и принадлежит режиссер А. Васильев, как и многие-многие его соратники по профессии. С самого начала, будучи челове­ком с выраженным культурологическим мышлением, занимаясь самим суще­ством школы и творческой методологии, полученных им из рук М. Кнебель, прямой ученицы Станиславского, он сумел проделать теоретическую работу на базе обобщения собственного режиссерского опыта. Работу по осмысле­нию традиций русского и советского театра. Говоря проще и определеннее -Васильев сделал один важный и поистине принципиальный шаг: он как бы разложил, проанализировал и отринул сущностный для советской театраль­ной культуры блок сталинистского периода. Как бы «вырезал» из истории театра эти пресловутые 30 — 50-е годы. И протянул руку к истокам — к Станис­лавскому, М. Чехову.

А. Васильев хотел выбросить эти сковывающие, мешающие и столь глубо­ко пропитавшие сознание идеологические и эстетические путы, дабы продол­жить дорогу собственно искусству. Искусству как таковому, у которого своя идеология, не сводимая целиком и полностью к идеологии социальной и об-

184

¶щественной. Васильев теоретически обосновал недостаточность и узость в развитии театральной, эстетической мысли сталинистского периода, которая только уводила в сторону от прямой и закономерной, чисто художественной логики развития искусства.

**\* \* \***

Первой теоретической статьей А. Васильева было «Разомкнутое простран­ство действительности». Теперь об этой статье еще раз вполне уместно вспом­нить, поскольку именно в ней были заявлены те взгляды и позиции, которые легли в основу его концепции театра и драмы.

Свой анализ пьес «новой волны» режиссер построил на довольно сложном и рискованном постулате о «разомкнутой» структуре.

«Разомкнутая» структура возникает в жизни и в искусстве в тот самый момент, когда разрушается структура «замкнутая». Если перевести этот разго­вор в плоскость нравственных категорий, то это будет выглядеть следующим образом. Некая целостная, устойчивая, абсолютистская система ценностей, где точно определены полюса «добра» и «зла», «нравственности» и «безнрав­ственности», разрушается. И в момент этого акта разрушения, в процессе этого разрушения возникает расслоенная, разнонаправленная, неупорядочен­ная структура, динамика которой определяется силой и быстротой процесса разрушения. И вот что самое главное: в этой новой структуре одномоментно представлены «добро» и «зло», «плюсы» и «минусы». Противоречившие друг другу принципы как бы упали с чаши весов и теперь в равной степени оказа­лись действующими. Абсолютная нравственность превращается в нравствен­ность относительную. Возникает некий нравственный релятивизм, когда, пользуясь выражением Достоевского, «Бог умер» и «все позволено». Однако в момент разрушения этот принцип «все позволено» еще не превратился в абсолютный, он существует в динамичном, колеблющемся равновесии, когда «позволено» равно «не позволено». Принцип релятивизма Васильев распро­страняет отнюдь не только на систему нравственных категорий, но и на всю структуру драмы, на всю эстетику. Он так и называет ее — *«релятивистской эс­тетикой».*

Открытие «разомкнутой» структуры в драматургии и жизни было сколь спасительным, столь же и рискованным. Оно требовало соблюдения равно­весия, сохранения покоя в той предельной точке, срыв с которой означал смятение, крушение, смерть...

Релятивистская эстетика — рискованная эстетика еще в том смысле, что она содержит очень живой энергетический заряд в тот, в сущности, непродол­жительный миг, когда происходит процесс разрушения. Если процесс закан­чивается, принимает устойчивые формы, то все грозит обернуться либо но-

185

вым гармоническим порядком, либо хаосом и дисгармонией. Ее очень труд­но удержать в колеблющемся равновесии.

Художественная интуиция и талант Васильева позволяли удерживать это равновесие, эту одномоментность красоты и безобразия. Но Васильев стро­ил свой театр как бы на грани. И вошел, как теперь уже можно сказать, в ис­торию театра 70—8о-х годов как поэт этого кратчайшего мига, как поэт мгно­вения, соединившего в себе разрушительную и созидательную энергии.

Надо понять в теории и практике Васильева именно это, тогда будут понят­ны и его опасения по поводу тупика психологической школы, «могильной плиты психологизма». Такого рода опасения выдают в нем постоянный страх приближения к моменту окончания, к финалу, к смерти. Отсюда же и его не любовь к принципу отрицания как таковому, он чувствует разрушительность нигилизма, при том что сам во многом нигилист и строит свою эстетику и театр из отрицания.

Отсюда же понятны и его дальнейшие поиски цельности, Бога, абсолюта, которые возникают в период работы над спектаклем «Серсо». К идее цельно­сти, Богу Васильев, как весьма противоречивая творческая натура, тоже при­ходит из отрицания, воплощая в спектакле судьбы героев, существующих в некоем тотальном «нет» по отношению ко всей жизни.

Отсюда же понятен и его интерес к противоположной театральной куль­туре, его попытки компенсировать недостатки психологизма. Поиски синтеза с *«игровым театром».* Вообще его глобальное синтезирование, которое особен­но отчетливо проявится на том этапе, когда режиссер приобретет большой практический опыт.

Понятен в конечном счете будет впоследствии и его отказ от демокра­тических лозунгов в культуре, от искусства раннего «Современника» уже после «Взрослой дочери» и «Серсо», в которых он отдал дань своему увле­чению идеей реальности. Его тяга к аристократизму в культуре. Его прекло­нение перед эпохой Серебряного века. Его дальнейшие изыскания в рабо­тах по Достоевскому, Томасу Манну, Пушкину. Это уже дань большой культуре и попытка выхода за границы чисто советских представлений о действительности.

Тем не менее открытие «разомкнутой» структуры, сделанное Васильевым в начале 8о-х годов, оказалось важным и принципиальным. Васильев сумел зафиксировать в своем творческом сознании, своей теории этот миг разру­шения, который отнюдь нельзя отнести только к историческому отрезку 70-80-х годов, увидев в нем разрушение тех социальных, нравственных, эстети­ческих основ, которые были рождены советской «оттепелью». Это было открытие более глобальное, оно свидетельствовало о разрушении всей совет­ской истории и культуры, как это хорошо видно и понятно уже сейчас. Это был крах всей советской жизни в том виде, как она сложилась за восемь де­сятилетий. Жизни и включенных в нее систем. Крах идеологический, крах

186

¶социальный, крах нравственный. Глобальность этого события и отразилась прежде всего в теории театра и драмы, разработанной Васильевым.

**\* \* \***

В первой половине 8о-х годов Васильев стал работать педагогом на курсе Анатолия Эфроса в ГИТИСе. Там он разбирал со студентами пьесу Александ­ра Вампилова «Утиная охота». На основе разбора студенты делали отрывки, которые игрались перед публикой.

Сам разбор был чрезвычайно интересным, по тем временам — особенно. Сложным, глубоким, нетрадиционным. Так Вампилова в тот период не про­читывал никто из режиссеров. Сегодня Вампилов вообще драматург забытый, театральная практика к нему не обращается. Можно сказать, что театр «про­скочил» мимо Вампилова. В тот период, когда его необходимо было ставить, его не понимали или понимали плоско, неинтересно. Позже, когда его мог­ли прочитать глубже, Вампилов перестал быть нужным. Впрочем, особенно­стью нашего театрального мышления является его очевидная узость: ни Вам­пилов, ни поствампиловская драматургия, то есть пьесы «новой волны», так и не нашли адекватного понимания не только на сцене, но и в многочислен­ных исследованиях, статьях, диссертациях. Вампилов так и остался «белым пятном» в театре. А время его ушло.

Тем не менее обращение к разбору Васильева представляется совершенно необходимым, ибо в этом, и по сей день не опубликованном, материале, ко­торый хранится в моем домашнем архиве, содержатся вещи, принципиально важные для движения театральной мысли, понимания эпохи 70 — 8о-х годов, которая заключает в себе много необсужденного и неизвестного.

Разбор вампиловской пьесы связан у Васильева с новым пониманием кон­фликта, цели, перспективы, которое и привело режиссера к пересмотру сталинистской модели драмы. Момент пересмотра и стал в этом разборе прин­ципиальным, даже ключевым, ибо на этом строятся рассуждения и о компози­ции пьесы, ее исходном и основном событиях.

Вторым важным моментом в разборе является понимание героя, его пси­хологии, движущих импульсов. За этим стоит очень определенный подход к современному (с позиций 70 — 8о-х годов) человеку. Здесь выявляются очевид­ные связи с достижениями новейшей психологии XX столетия. Васильеву как теоретику присуще структурное мышление. Хотя он никогда не занимался анализом «чистых», абстрактных структур. Структурный подход у Васильева впрямую вытекает из его мировоззрения, его взгляда на мир. Последний и является определяющим. Поэтому во всех рассуждениях о структуре драмы, конфликте так «много» жизни — прямых совпадений с современностью, чуть ли не публицистически заостренного пафоса, хотя последний сам по себе никогда не занимал его внимания.

187

**\* \* \***

Переоценка сталинизма, как известно, в советском обществе начала про­исходить во второй половине 50-х годов. Процесс шел очень постепенно и поэтапно. Столь сильная и целостная система, каковой являлась тоталитар­ная система Сталина, не могла рухнуть в один день. Шло именно постепенное сползание, постепенное разрушение определенных постулатов и ценностей бытия. В этот процесс включены два поколения — то, кого мы называем «ше­стидесятниками», и следующее за ним поколение 7<>х годов, к которому и при­надлежит Васильев.

А 7о - 8о-е годы — самые мрачные и тяжелые десятилетия, ибо именно тог­да сознание недостаточности прежней системы жизни, необходимости ее пересмотра, отказа от нее достигло критической точки. Это был тем более острый период, что все происходило закрыто, подспудно. Осознаваемые вещи трудно было вербализовать в силу прежде всего социальных причин. Существовал громадный разрыв между внутренней жизнью людей и офици­альной культурой.

Собственно, основы теории Васильева и построены прежде всего на споре с идеями и театральной эстетикой сталинистского периода, которая наиболее полно и определенно отражена в известном труде режиссера А.Д. Попова «Ху­дожественная целостность спектакля». На нем Васильев и учился режиссуре. Труд этот и по сей день проходят в театральных вузах. Поэтому для Васильева это еще и спор с приобретенной им школой и творческой методологией.

Нельзя сказать, что сталинистская эстетика в театре существовала только в зо - 4°"х ~ начале 50-х годов, что с наступлением хрущевской «оттепели» она оказалась полностью уничтоженной. Нет, бо-е годы, как уже отмечалось, - только начало этого процесса. В этот процесс и была включена режиссура, начиная от Товстоногова и Любимова и заканчивая Розовским.

Борьба за авторскую режиссуру, за размывание единственного и универ­сального направления «психологического реализма», утвержденного именно в сталинистский период, за множественность направлений и эстетических принципов, за соединение Станиславского с Брехтом, за новый жизненный материал, за возвращение традиций Мейерхольда, Таирова, Вахтангова - во всей пестроте лозунгов и принципов бо-х годов было заложено одно главное стремление: размыть, раздробить систему театрального монотеизма, какой она сложилась в сталинистской эстетике и идеологии.

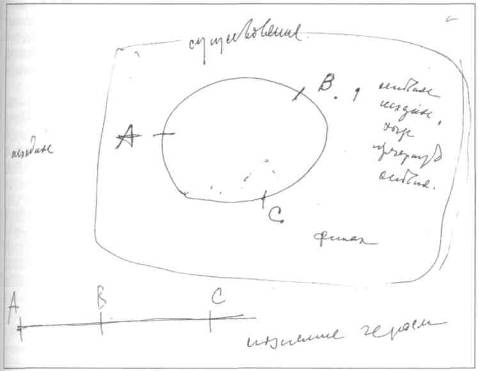
Итак, бо-е годы сделали многое в плане разрушения сталинистской моде­ли, но потребовалось еще время, еще десятилетие, потребовалось важное и драматичное событие на исходе самих бо-х — наступление реакции, чтобы развенчать и уничтожить теперь уже сам пафос бо-х, десятилетия, полного иллюзий и мифов. Потребовался критичный, рефлектирующий взгляд на сами шестидесятые.

188

Чертеж А. Васильева:

Линейная структура традиционной пьесы и круг пьесы потока («существование»)

*Из архива автора*



В своем анализе А. Васильев сближает эстетику театра бо-х годов и эстетику предшествующего, сталинистского периода. В Олеге Ефремове он видит ре­жиссера постсталинистского толка. Говоря иначе, Васильев в равной степе­ни пытается разрушить и постулаты А.Д. Попова и постулаты Олега Ефремо­ва, школы «Современника».

Театр Ефремова А. Васильев называет *«театром задач»*, используя термин «задача» как более частное и дробное понятие *«цели»,* которое в эстетике А.Д. Попова приобрело глобальное и универсальное значение. Но, в сущнос­ти, и в том и в другом случае возникает театр активного, прямого и непосред­ственного действия, или, как его называет Васильев, — *«театр борьбы».*

*«Театр борьбы» —* это тотальный абсолютистский театр, модель которого Васильев и уподобляет пирамиде. Абсолютистский тотальный театр как бы ставит на вершине пирамиды вместо Бога, Творца атеистический миф о ком­мунистическом рае, к которому якобы движется человечество. Все пьесы или

189

весь разбор пьес в этой модели, в сущности, и уподобляются этому тотально­му абсолютистскому мифу. Человек в таком театре понимается как носитель идеи социального прогресса, значимость которой измеряется количественно на отрезке восхождения. Дальше он к мифу или ближе, а в соответствии с этим — лучше он или хуже, «революционнее» или «реакционнее». Вся исто­рия человечества в такой идеологии представляет из себя линию восхожде­ния к коммунизму. Отсюда система ценностей, в которой «сегодня» лучше, чем «вчера», в которой существует неуклонный и целенаправленный прогресс, молодые лучше старых и множество других, в сущности чудовищных и идео­логических постулатов, нам, впрочем, хорошо знакомых.

Теория А.Д. Попова, изложенная им самим очень тактично и благородно, в основе своей имеет тем не менее именно этот идеологический миф. Пере­сказанный так прямолинейно, он ни у кого не вызывает сомнения в своей чудовищности. Однако в человеческой психике, в человеческом сознании и подсознании он долгие десятилетия работал на очень глубоких уровнях и предопределял особый строй человеческого поведения, самочувствия и про­чее. Даже если на сознательном уровне человек, скажем, сомневался в идее коммунизма, то это еще не означало, что его психология переставала быть сталинистской. Тотальная идеологизация жизни, в чем бы она ни выражалась, создавала тотально идеологизированного человека. Человека, которому были предписаны активность, борьба, а отсюда рациональность, игнорирование глубинных пластов собственно человеческой природы и имманентных зако­нов человеческого общества.

**\* \* \***

Разбирая пьесу Вампилова, Васильев очень интересно рассуждал о том, что в советской идеологии еще со сталинских времен существует «стремление к лучшему»: «И лучший — это профессор, академик, актер, научный работник. Недаром же во многих пьесах местом действия была квартира академика. В фильме "Весна" кто герои? Кинорежиссер. Директор института ядерной фи­зики. Позднее даже возникла тема — физики и лирики. Она возникла на сло­ме. Забавно. В советской живописи кто изображен? Академик и рядом с ним рабочий. Рабочий такой же интеллигентный, как академик, а академик такой же чуть-чуть не интеллигентный, как рабочий. Обязательно. Это же фреска в библиотеке Ленина. То есть у нас идеологией, культурой заложено чувство стремления к прекрасной профессии. Потому что только прекрасные профес­сии созидают будущее»1.

Зилов, герой пьесы Вампилова, в этой культурной модели выглядит неудач­ником. Его жизнь не состоялась, потому что он не достиг в обществе тех вы-

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал.

190

сот, которых должен был бы достичь, кроме того, у него нет достойной и благородной работы (место своей службы он пренебрежительно называет «конторой»), вдобавок ко всему он запутался между женой и любовницей. В общем, если посмотреть на жизнь Зилова с точки зрения устоявшихся совет­ских представлений о герое, то можно сказать, что он вовсе не герой. Он прожил свою жизнь зря и совершил в ней много ошибок.

Именно так эту пьесу и играли. В частности, так ее играли у Ефремова во МХАТе. Зилов вспоминает всю свою прошедшую жизнь и приходит к выво­ду, что прожил ее плохо.

Васильев предлагал студентам изменить взгляд на пьесу. Прежде всего вывести ее из системы координат советской жизни. И отказаться от решения вопроса, хорошо ли Зилов прожил свою жизнь или нет. Васильев утверждал, что культура XX века этот вопрос больше не задает. В культуре XX века нет вопроса «быть или не быть». В культуре XX века возникает понятие «есть». Люди просто живут и свое существование не соотносят ни с мифом о комму­нистическом рае, ни с какими другими идеальными моделями. Вопрос «быть или не быть» для Васильева — вопрос из абсолютистского мира. Он же рас­суждает о мире относительном, о релятивистской реальности.

Рассуждая так, Васильев предлагал студентам разобрать пьесу без основно­го события — «проскочить его». А если без основного события — значит, без остановок, оценок, моральных выводов, без вопросов, хорошо или плохо Зилов прожил свою жизнь. Все эти вопросы, как уже было сказано, не суще­ствуют в мире относительности.

«Я рассуждаю пьесой — потоком, — говорил студентам Васильев. — Зилов у меня проносится сквозь пьесу, и его роль в пьесе напоминает полет пули от момента, когда она взлетела, до того момента, когда она попадает в цель. Есть событийный момент у пули? Нет. Было когда-то исходное событие, но мы его не зацепили в самом исходе, в момент вылета. И будет основное событие, когда она влетит в стенку и пуля станет куском металла. Это уже не пуля. Вот мой взгляд на пьесу»1.

Васильев предлагал студентам «растворить всю пьесу в исходном событии, там растворить основное», что должно было привести к *«размагничиванию»* драмы, к ее *размыванию.*

Существование, лишенное вопросов «быть или не быть», для Васильева лишено и понятия цели в том смысле, как ее понимает советский идеологи­ческий миф.

Поэтому, исследуя структуру пьесы, А.Васильев отказался не только от тотального понятия *«цели»,* но и от более частного, но идентичного понятия *«задача».* Роль Зилова он анализировал, пользуясь таким понятием, как *«обрат­ная перспектива роли».*

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал.

191

То есть он исследовал такое поведение героя, истоки которого заложены в исходном событии пьесы, то есть в прошлом, когда и сложился его внутрен­ний мир во всех его противоречиях и сложностях. «В исходном событии - все начала и истоки моей жизни»1, — говорил Васильев. «Движение по сквозно­му ходу я понимаю не как подтягивание цели, а как чувство, что меня толка­ют в спину. Собственно, все мои разборы этому посвящены»2, — говорил Ва­сильев. И далее: «Все, что возникает со мной потом, то есть после свершения действия, отражается в исходном событии. Потому что там заключены исто­ки моей жизни. В системе сталинской драмы все устремлено к сверхзадаче»'.

И далее: «Это художественная система разбора, где восприятие сильнее, чем действие. Потому что если бы действие было сильнее, чем восприятие, то тогда любое восприятие было бы направлено на действие, потому что в действии был бы закон, а закон бы определялся движением по сквозному ходу к сверхзадаче как к цели. И действие было бы осознанным. А в нашем разбо­ре действие осознано только в момент свершения действия, а не в смысле перспективы. Все иное»4.

Все эти положения ведут к тому, что театр начинает совершенно иначе понимать человека. Человек становится не сознательно действующим, то есть активным, целенаправленным, а подсознательно, его действия «выталкивают­ся» из его прошлых внутренних конфликтов и противоречий: «Как мы даль­ше себя поведем, не знаем, потому что все будет отражено опять в исходном событии. Именно это отражение родит следующий поступок»5.

Итак, первой операцией, которую Васильев провел на пути пересмотра прежней драматической структуры, был перенос основного события в исход­ное. И утверждение, как уже и было сказано, *обратной перспективы.*

Второе новшество Васильева заключалось в том, что он стал заниматься не *цельным* человеком, а человеком *раздвоенным.*

«Утиную охоту» Васильев анализировал как пьесу переломного момента. Она была написана в знаменитом 68-м году, когда хрущевская «оттепель» за­кончилась. Момент перелома и зафиксирован в сознании вампиловского ге­роя. Его раздвоенность и обусловлена тем, что его идеалы были сформиро­ваны в бо-е годы, в эпоху, которая принесла иллюзию свободы и открытости, а его существование протекало на десятилетие позже, когда иллюзии оберну­лись кошмаром реальности.

Раздвоенный человек — это человек, движимый в жизни своим внутренним конфликтом, который он сам не осознает. Если попытаться внести оценку в эти рассуждения, то можно сказать, что это раб своего внутреннего конфлик-

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал.

2 Там же.

' Там же.

4 Там же.

s Там же.

192

та. Подобные Зилову существуют в своих внутренних противоречиях, не умея разрешить их. Если они разрешают одно, то их тут же настигает другое. Так до бесконечности. Васильев не случайно сравнивал Зилова с Владимиром Высоцким, не по масштабу личности, а по способу проживания жизни. Чело­век, подстегиваемый своими противоречиями, стремительно несущийся впе­ред на волнах этих противоречий, высекающий искру высокого духовного существования в какие-то отдельные моменты своего бытия, в иные момен­ты спускающийся в бездны тревожного подсознания — такое существование Васильев назвал «бегом по жизни».

«Бег» происходит стремительно, причем стремительность эта нарастает с нарастанием внутреннего конфликта, его напряжением. Чем сильнее напря­гаются конфликтные поля в человеке, тем стремительнее становится его «бег». В каком-то смысле — это «бег» от себя самого, от этих противоречий, с которыми не справиться.

Васильев, размышляя над существом вампиловского героя, говорил, что у него «были какие-то чувствования, идеи и идеалы. Потом все это потерялось, и нужно было поставить точку на своей жизни. Точка поставлена при помо­щи бега, поэтому я и говорю — он проматывает свою жизнь. То есть это по­бег. Как только начинается бег, конфликт перестает существовать. Внутри я в этот момент уравновешен. Очень важный момент. Как только начинается бег, я обретаю гармонию»1. И дальше: «Жизнь моя теперь напоминает поток машин. С этого момента начинаются гонки. Отскакивающие машины в кювет и сгорающие — это умирающие друзья. Что я делаю в этот момент? Я нажи­маю на газ. Я увеличиваю скорость гонки»2.

Васильев постоянно подчеркивал, что событийного момента в роли Зило­ва нет. И тут следует привести его рассуждение о финале: «Если бы Зилов собирался застрелиться, но не смог, если бы он хотел застрелиться из-за ка­ких-то моральных моментов, то есть оценив свою жизнь и поняв, что прожил ее не так, то этот момент был бы обязательно событийным. То есть он бы не стрелялся, откладывал ружье, и в этот момент мы бы меняли его психику. Но в моем разборе его психика не меняется, событийного момента нет. Зилов берет ружье и подставляет его к виску на том же самом потоке, и вся пьеса представляет собой только крик и срывание голоса, постепенное срывание, просто он начинает хрипеть и не больше»3.

«В конце жизни мы получим то, что мы и видим вокруг себя, — говорил режиссер, развивая решение финала пьесы. — Мы получим человека со сред­ними глазами, со средним лицом, со средними чувствами. И мы уже не смо­жем понять, кто он был прежде — художник или чиновник»4.

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал. ! Там же. ' Там же. 4 Там же.

193

Таков Зилов, герой вампиловской пьесы в понимании Васильева.

Но как все-таки можно отнестись к герою, к его жизни? «Я сказал бы так-наверное, — говорил своим студентам режиссер, — такая жизнь прекрасна, потому что так жить меня больше устраивает, чем жить иначе. Но если бы это была жизнь поэта, то его жизнь бы оборвалась независимо от течения пьесы, она бы оборвалась ни с того ни с сего, под действием случая, как у Высоцко­го или Шукшина. Они в этом не участвовали, а если и участвовали, то только тем, что жили так, чтобы изжить свою энергию. Но так как жизнь Зилова -это не жизнь поэта, а обычного человека, то такая жизнь для меня обернет­ся драмой. Драмой эмоционального стирания, отупения, оскудения»'.

**\* \* \***

В «Утиной охоте» Васильевым интересно и принципиально была разобра­на первая сцена. Зилов сидит дома после страшного кутежа вчерашнего вече ра. Приходит мальчик и приносит траурный венок.

Почему мальчик приносит венок? Или кому он приносит этот венок? Шут­ка ли это друзей Зилова или вообще — что это такое? Как разбирается эта сцена? Вот такие или примерно такие вопросы с самого начала были постав­лены режиссером.

Васильев предложил решение очень своеобразное и резкое, которое сра­зу дало толчок, импульс, энергию ко всему последующему действию. А вопрос о том, почему мальчик приносит венок, и о том, не шутка ли это друзей Зи­лова — Васильев как бы исключил из рассуждения. Он обратил внимание вот на что: тот факт, что мальчик приносит венок, самим Зиловым воспринима­ется как определенный намек, угроза самому себе, как скрытый от посторон­них, но ощущаемый самим героем внутренний смысл. То есть дело тут в вос­приятии Зилова, в способности так воспринимать вещи. В современной психологии такая способность называется проекцией. Человек проецирует на окружающее свои собственные страхи, опасения, запреты и т.п. Окружающе­му приписывает те значения, которыми оно само по себе не обладает, ибо оно нейтрально.

Итак, сам приход мальчика нейтрален. Мальчик не намекает, не угрожает, он приносит венок и передает его Зилову. Это сам Зилов интерпретирует данное событие как угрозу себе, как некий намек.

В чем же принципиальная новизна и оригинальность разбора этой сцены? Она заключена вот в чем. Так понимаемая первая сцена сразу дает возмож­ность выстраивать весь последующий драматический сюжет пьесы как сюжет, разворачивающийся во внутреннем восприятии героя. То есть все последую-

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал.

194

щие сцены пьесы разворачиваются как некая внутренняя реальность. Таким образом, между первой сценой, где мальчик приносит венок в квартиру Зи­лова, и сценой в кафе «Незабудка», которая в реальном жизненном времени происходит на день раньше первой сцены, возникает смычка, соединение. Вторая сцена развивается как продолжение первой и разворачивается во времени внутреннего мира героя.

Таким образом, вся пьеса играется в воображении героя, или, как говорил Васильев, в воспоминании героя. Вот принципиальный и важный момент. Значит, она определенным образом окрашивается. Она насквозь субъектив­на. То есть перед нами разворачивается внутренний мир героя, мы не выст­раиваем его объективированно, а, будучи погруженными в этот внутренний мир, выстраиваем все в законах и колорите этого мира. В связи с этим Васи­льев приводит пример из живописи. Два полотна. Одно принадлежит худож­нику-объективисту, скажем Крамскому, второе — субъективисту, скажем Ван Гогу. У Ван Гога, по мнению Васильева, картина окрашена тонами одиночества героя. Тонами его внутреннего мира, его внутренних переживаний. Все сдви­нуто с объективистской точки зрения, все существует в необычных связях и взаимодействии. Совсем иначе у Крамского, который всегда изображает объективно происходящее событие, наблюдая его как бы со стороны, объек­тивно правильно его отражая. У Крамского все пропорции правильны, свет и блики соответствуют законам природного освещения, выражения лиц, эмо­ции запечатлены с натуры.

Итак, «Утиную охоту» Васильев разбирает, как он сам говорит, в сторону Ван Гога. В сторону художника, изображающего субъективный мир героя, и, что не менее важно, с позиций субъективного мира героя.

**\* \* \***

Васильев проанализировал «раздвоенного» человека, как он сам говорил, на уровне структуры. Именно такой тип человека мог бы стать наиболее ин­тересным для психологического театра, но и наиболее сложным, трудно воп-лотимым.

Поэтому на сцену 70 — 8о-х годов такой тип не попал (за редчайшим исклю­чением), театр не умел воспроизводить и воплощать его. На сцене оказался только тип, рожденный бо-ми годами, более действенный, более цельный. Не воплотил его и сам Васильев, ибо «Утиную охоту» он не поставил. Близкие по характеру герои были воплощены им в «Серсо», репетиции которого проис­ходили в то же время, что и разбор пьесы Вампилова.

Это тоже герои внутреннего разлома. Те, кто не мог отрешиться от идеа­лов, хотя и проклинал их в душе, кто переживал одновременно моменты вы­сочайшего духовного взлета и падения, кто стремился к красоте и уничтожал

195

ее собственными руками, кто хотел близости и создавал множество барьеров, кто считал себя гением и бездарностью, Фаустом и Мефистофелем одновремен­но. Целая вереница современных типов, которые лучше других разбирались в подспудных духовных течениях современной действительности и именно в силу этого не могли в ней полноценно существовать. Герои с размытой систе­мой нравственных и духовных ценностей, лишенные внутренней цельности, не выбравшие между адом и раем, существующие и там и там одновременно.

«Все мои рассуждения по поводу "Серсо" — дальше, чем рассуждения по поводу жизни Зилова. То есть только первые три картины посвящены жизни Зилова, а четвертая (когда Валюта говорит, что вот теперь они, наверное, смогли бы жить все вместе. — *П.Б.)* посвящена другим проблемам. Она посвя­щена ответственности за жизнь перед самими собой»1.

То понимание, которое высказал Анатолий Васильев в разборе пьесы «Ути­ная охота», очень явственно показывает, что он — представитель следующе­го за «шестидесятниками» поколения. Понимание жизни, человека, структу­ры пьесы у него уже совсем другое, чем у предшественников.

Человек в спектаклях Анатолия Эфроса, Олега Ефремова, других режис­серов старшего поколения представал более цельным. У него было ясное, стройное мировоззрение, основанное на тех постулатах советской жизни. которые возникли в момент ее критического пересмотра. Когда страна взя­ла курс на то, что тогда называлось «восстановлением ленинских норм». То есть сознание «шестидесятников» исходило из того, что в тех перегибах и от­клонениях советской жизни, которые происходили в сталинский период, виноват сам «вождь народов» и тот тоталитарный строй, который он устано­вил. А сама идея построения социализма, как наиболее справедливого и сча­стливого общества, не подвергалась в их сознании сомнению. Поэтому в сво­ей деятельности «шестидесятники» стремились исправить ошибки советского строя, но не отказаться от него. Их верования в социализм были, конечно, идеалистическими, а может, во многом носили и защитный характер. Но, так или иначе, а ««шестидесятники»» продолжали вести активную борьбу за гу­манный социализм. И в своем мировоззрении были убежденными сторонни­ками исторической справедливости, правды и пр.

Поколение Васильева вошло в активную творческую жизнь после 68-го года, когда с иллюзиями гуманного социализма было покончено. И этот перелом и обусловил возникновение реальности, которую мы называем релятивистс­кой. В ней все понятия, прежде незыблемые, приобрели относительность.

1 *Васильев Анатолий.* Этюды о Зилове. Неопубликованный материал.

196

Этот период, как уже было сказано, в советской жизни продлится еще очень долго. Нельзя сказать, что и сегодня, в первое десятилетие нового века, мы вышли на какую-то ясную дорогу и видим перед собой следующую цель. Мож­но сказать так: мы ее и видим и одновременно не видим, ибо новые демокра­тические ценности еще не глубоко и не органично восприняты обществом. Но речь сейчас не об этом. А о том, что Васильев как художник следующего после «шестидесятников» поколения в 70 — 8о-е годы выразил свое новое по­нимание жизни и человека, который оказался раздвоенным и лишенным цели. На этих положениях он выстроил свою теорию «размытой» или «раз­магниченной» драмы, которая нашла отражение и в понимании пьесы Вам-пилова, и в спектакле «Серсо», и во «Взрослой дочери молодого человека».

Кстати, еще раз коснемся «Взрослой дочери». Финал спектакля, как мы помним, заключался в том, что бывшие однокурсники Бэмс и Ивченко расста­ются если не добрыми друзьями, то, по крайней мере, хорошими прияте­лями. Они будут где-то вместе бывать, в кино, на выставках, поддерживать общение. Часть критики в 1979 Г°ДУ увидела в этом финале проявление Васильевского конформизма, непонимания или игнорирования социальных конфликтов и противоречий. Ведь исходя из неких, как это называет Васи­льев, абсолютистских ценностей, из психологии борьбы, Бэмс и Ивченко не могут быть приятелями, а могут быть только идейными противниками. Но Васильев, как мы помним, сознательно и с самого начала отказался от борь­бы и острого тенденциозного конфликта. Он сделал это в связи со своим пониманием реальности, которую и назвал релятивистской.

Уже позднее, когда Васильев ушел с курса Анатолия Эфроса и занялся своей лабораторной практикой в театре «Школа драматического искусст­ва», он вспоминал годы совместной работы с Эфросом в ГИТИСе: «Мы (с Эфросом. — *П.Б.)* стремились к одному и тому же результату, но разными путями. Я двигался в системе более сильного исходного события пьесы и роли. Эфрос — от силы основного события. Эфрос двигался к цели. Я шел от начала. Актеры и студенты у меня двигались от начала, интуитивно к цели приближались. Путь у Эфроса к цели был более рациональным. Это разные методики, за ними разные человеческие настроения и разные времена. Мой путь был более подсознательный и как бы неорганизованный, бесцельный. Потому что к тому моменту я уже знал: цели человека не так определенны, как нам порою кажется. Эфрос остался в своих прежних взглядах»1.

В разборе вампиловской пьесы Васильев сделал еще одну чрезвычайно важ­ную вещь, предложив играть драму с точки зрения *субъективного* внутреннего мира героя. Это означает изменение точки зрения, ракурса взгляда на мир. Взгляд на мир с субъективной точки зрения тоже говорит о следующем этапе развития режиссерской эстетики. Режиссеры-««шестидесятники»» смотрели на

*Васильев Анатолий.* Разбить вазу // Театральная жизнь. ig88. № 6. С. 12—13-

197

мир объективно, и если пользоваться сравнениями, которые приводил Васи­льев в своем разборе, — с точки зрения Крамского, художника-объективиста.

**\* \* \***

Васильев в 70 — 8о-е годы оказался художником самых мрачных десятиле­тий советской истории и, как фигура восприимчивая и глубокая, прожил и прочувствовал через себя самого все извивы и особенности этого периода. Поэтому его театральные идеи, вполне адекватные действительности, могли привести только к предельной черте, необходимости пересмотра, что он каждый раз и пытался сделать.

Это героическое, стоическое состояние, попытки выйти за границы той релятивистской эстетики, системы ценностей, о которой он говорил, и окра­шивали определенным образом все его создания.

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, стала 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 оказывался тоже миром абсолютистским. Вот основа одно­го из парадоксов Анатолия Васильева. Ведь споря со сталинистской концеп­цией театра, отрицая тот тоталитарный мир, что за ней стоит, он стал создавать концепцию свою собственную. Он стряхнул ложные объективист­ские ценности и противопоставил им иные — *субъективистские.* Но, отрицая модель сталинистской драмы, так называемой «пирамиды», обращенной ос­трием кверху, к «великой цели» и «светлому будущему», он опустил ее в омут человеческой души. И на этом построил свой авторский театр 70 — 8о-х годов.

Кто знает, каким бы художником стал Анатолий Васильев, если бы он в определенный период своей жизни так глубоко не воспринял демократичес­кие, художественные идеи бо-х? Эти идеи дали ему плоть и кровь, определен­ность и возможность служения времени. Но Васильев как художник тяготел к чему-то другому, к тому, что определяется не только понятием «правда», но и понятием «красота».

Он всегда тяготел к искусству, которое имеет свои собственные законы и права. Это тоже находило выражение в его творческой идеологии, в понима­нии театра как продукта многовековой всечеловеческой культуры, в понима­нии человека как существа духовного и прекрасного.

Его художественной идеологии долгое время не хватало подлинной высо­ты, он долгое время смотрел не вверх, а вниз, в глубины человеческой пси­хики и подсознательного, и страдал от чувства обреченности и тупика, пото-

198

¶му что на дне человеческой души, не знающей высших законов, нечего най­ти, кроме хаоса и болезни.

Но он должен был проделать всю эту работу по пересмотру основ театраль­ной эстетики. Для того, чтобы обнаружить и реализовать следующий этап жизни театра.

# {Глава 10} БОРИС ЮХАНАНОВ: «ЭТО БЫЛ ПРИНЦИПИАЛЬНО ДРУГОЙ ПОДХОД, НЕ ТОЛЬКО К РЕЖИССУРЕ, НО И К ПЕДАГОГИКЕ»

Борис Юхананов — режиссер, ученик Анатолия Эфроса и Анатолия Васи­льева, закончивший ГИТИС в 1985 году. Это был самый первый набор, кото­рый вел Васильев не как мастер, а как педагог, по приглашению Эфроса. Именно на этом курсе Васильев со студентами занимался разбором «Утиной охоты» А. Вампилова. Этот интереснейший разбор в определенном смысле можно счесть той последней точкой, которую ставил Васильев в своей при­верженности психологическому театру. В период учебы Борис Юхананов работал также ассистентом на спектакле «Серсо». И по сей день он связан со своим учителем. В «Школе драматического искусства» на базе Поварской Борис Юхананов создал свою лабораторию ангелической режиссуры.

- *В тот период, когда Васильев работал педагогом на курсе Эфроса, он уже  
делал шаги по переходу от психологического театра к игровому. Это нашло свое  
выражение в разборе «Утиной охоты» ?*

*—* На «Утиной охоте» эти шаги еще не делались. На этой пьесе он словно бы

завершал работу над психологическими структурами и шел к тому, что можно назвать последней стадией психологического театра. Он зани­мался раздвоенным человеком. Конфликтом внутри человека, обращен­ного на самого себя, как бы атакующего внутри себя себя самого. Это особое движение по игре, которая построена через узлы. Большими зо­нами закодированного поведения.

- *Я тогда с вами, еще студентами режиссерского курса Эфроса и Васильева,  
присутствовала на разборе «Утиной охоты», у меня даже сохранились эти  
записи. И я помню, что Васильев говорил о переносе основного события в ис­  
ходное. Что это давало игре актера ?*

*—* Сначала надо определить, что такое основное, что такое исходное событие.

Основное — то, к чему стремится игра. Исходное — откуда она берется.

200

Когда он говорил о переносе, он как бы давал возможность актеру в игре исходить из будущего. В этом смысле, конечно, можно сказать, что тут начинается подход к игровому театру, который определяется теле­ологической перспективой, когда финал определяет начало. Да, он уже начинал работать с игровыми структурами. Но это было еще внутри психологического театра.

В чем заключался разбор? Скажу по образу. Вот плывет кораблик, на киль нарастает тина, но кораблик продолжает плыть. Ситуация усугуб­ляется. Поэтому природа драматического движения в этой пьесе — в усугублении. Зилов не сопротивляется гибели. Он бежит. Это слабое движение по действию. Это не сильный герой. В чем суть этого разбо­ра? Это бег по жизни, в результате которого стирается чувство красо­ты в душе. Основное событие пьесы — это окончательное стирание. В этом смысле и прекращение этого бега. Но основное событие вынесе­но за пределы пьесы. И не только вынесено за пределы пьесы, но пе­ренесено в начало, в исходное событие. Потому что так Васильевым сформулирована тема. Чтобы это играть, это надо уже иметь, чтобы его же атаковать в себе — это чувство — «я умер», «я погиб». Это и есть пси­хологический театр. Но почему это словно бы последний опыт психо­логизма? Потому что сама история рассказывает о гибели в современ­ном человеке чувства красоты. Это была именно последняя трагическая тема, о которой мог говорить психологический театр. Вот в чем тут дело. А сама телеология, само знание финала, дистанции к этому фина­лу, все это наличествовало, хотя в игре этой дистанции еще не было. Работа с этим финалом, который отправлялся в начало и определялся началом, движение по драматической структуре — все это знаменовало собой появление игровых структур. Еще не рождение, но некое пред­чувствие.

- *С тех пор как вы окончили курс Эфроса и Васильева, прошло двадцать лет. Расскажите, чему вас учил Эфрос, чему учил Васильев ? Ведь они — представи­тели разных режиссерских поколений, и, очевидно, различие между ними ска­зывалось и в различии методик ? Как все это воспринималось тогда и как вос­принимается сейчас?*

-Тогда это воспринималось так же, как и сейчас. И тот и другой мастер пред­лагали нам очень продуманные методы. Суть эфросовского метода мож­но определить как театр рисунка. Универсальный подход к театру, к ре­пертуару, его можно еще назвать мелодическим подходом. Это создание особого рода рисунка диалога. Оба мастера в первую очередь обучали нас — это их и объединяло — искусству построения диалога. Перевода драматического диалога в игру. Один это осуществлял при помощи ме­тода рисунка. Построения психофизической, мелодической «проволо-

201

¶



Борис Юхананов

*Архив Б. Юхананова*

202

ки» диалога, где каждый шаг был выражен в точно найденном поведен­ческом акте, который можно было показать. Объяснить. И передать актеру. Нечто подобное происходит в мелодической записи музыкаль­ного текста. И вот искусству такого рода построения, то есть разбору и реализации с актером, обучал Эфрос. И в этом смысле парадоксаль­ным образом его метод являлся синтезом мхатовской традиции. Хотя сам мастер не пользовался тем лексическим аппаратом, который име­ет отношение к этой традиции. Но как ученик Кнебель, Эфрос прекрас­но понимал, что такое действие и анализ пьесы. Как человек невероят­но внимательный к Немировичу-Данченко, Эфрос прекрасно понимал, что такое чисто психологическая работа с актером. Как человек очень внимательный к Станиславскому, он и выпестовал метод рисунка, что являлось своеобразным завершением импульса самого Станиславского как режиссера. Этот метод рисунка и обнаруживал себя в нашем диалоге с Эфросом на очень разной драматургии. Это был универсальный ме­тод разбора, работы с любым текстом, будь то поэтический текст, или текст «новой волны», или какой-то еще. Эфрос делился с нами, переда­вал нам метод, уже сложенный, апробированный в крупных спектаклях,

¶его задача заключалась в том, чтобы этот метод конкретно обнаружить перед нами.

Подход Васильева был принципиально другим. Васильев предлагал территорию, актуальную для самого себя. Он предлагал территорию, где метод только складывался. И это была принципиально иная терри­тория общения и самой работы. Свой метод он складывал перед нами. И мы как бы оказывались в лаборатории режиссера и теоретика, кото­рый практически обнаруживал перед нами возможности иной, интуи­тивно постигаемой, чаемой им методики. Это был не только разбор того или иного драматического текста, но над текстом создавался тип театра, никогда до этого не бывший. И это был принципиально другой подход, не только к режиссуре, но и к педагогике. Этот складывающий­ся, обнаруживающийся метод был принципиально иным, чем тот, кото­рый раскрывал перед нами Эфрос. В одном случае мы имели дело с по­ведением актера, рожденным из диалога, и в этом случае строилось поведение, которое подчинялось рисунку. Васильев само поведение ос­тавлял актеру, создавая возможность для его образования. В этом смыс­ле его метод предлагал актеру соавторство с режиссером. Васильев за­нимался с нами театром структуры, или структурным театром. А Эфрос занимался театром рисунка. Это очень серьезные вопросы, и можно очень глубоко показать, как они развивались дальше в истории уже новейшей режиссуры. Но это другая тема, я просто на нее намекаю, но касаться не буду. В те времена, о которых мы сейчас говорим, я отчет­ливо различал, что вот здесь я обучаюсь методу рисунка, а здесь я обу­чаюсь методу структурного театра. Здесь в основе показ и предложение актеру через показ. Мелодия. Искусство актера принять мелодию и ее воплотить. Так же происходит, например, в интерпретации скрипача или пианиста. Эфрос этому нас и обучал, привлекая наше внимание к гениальным скрипачам. Вот что такое рисунок. Эмоционально-психоло­гическая «проволока», которая создана в ответ на ноты, текст компо­зитора. Вот искусство строить такую «проволоку» и откликаться на нее видением и пониманием, через нее и воспринимать театр и различать в нем происходящее — это и есть метод Эфроса. Васильев делал иначе. Он подвергал текст особого рода разбору, глубинному, лучевому, прокла­дывая русло для потенциальной игры. Он тоже работал с психологичес­кими структурами, как на «Утиной охоте». Но разбор его сцены или всего действия строился на особой разработке основного события, которое позволяло вытекать происходящему. Чувства должны были прибывать сами. Сцена подчас разбиралась не подробно, но по узлам. Удерживая себя от построения рисунка, Васильев обнаруживал основ­ные моменты перемен, которые исследовались при помощи пробы, этюда, дальнейшего обговора. Актеры подчас работали в режиме этю-

203

да с неизвестным концом. И так рождалась глубинная структура игры. А потом в игре находилось поведение. В дальнейшем оно могло уже шлифоваться в качествах. Но это поведение не могло быть разложено на рисунок. Оно не подчинялось рисунку. Отдаленно эти два метода можно сравнить с джазовым и с мелодическим построением музыки. Свободную джазовую музыку грешно записывать на ноты, потому что мы бы все равно не получили то, чем она является. А мелодическую музыку можно записать в нотах. Но это, правда, не более чем аналогия, не стоит целиком в нее заходить.

Итак, оба мастера работали в рамках психологического театра. Но если Эфрос предлагал, в общем-то, цельного, сочиненного им человека, то Васильев имел дело с раздвоенным человеком, то есть с тем самым реальным типом, который уже образовался во времени. А раздвоенного человека ты уже не сыграешь через рисунок. Поэтому у Васильева совер­шенно менялась природа существования. Менялась природа конфликта. Человек не находился во взаимодействии борьбы с другим человеком. Тот человек, которого предлагал Васильев, это человек, атакующий само­го себя. И вот этот рассказ об этом атакующем себя, раздвоенном чело­веке возникал в особого рода драматургии, драматургии потока. Васи­льев, отвечая на призыв этих новых текстов, находил новую природу существования актера, новое понимание конфликта. Конфликт перено­сился внутрь человека, и человек атаковал самого себя, конфликтовал с самим собой. Развитие действия позволяло обнаружить глубину тех про­цессов, которые происходили в современном человеке.

- *Игровыми структурами Васильев занимался уже на репетициях «Короля  
Лира», а это было до его педагогической практики в ГИТИСе. Он занимался  
этим и на спектакле «Серсо». Мне кажется, что он не мог не касаться этих  
тем в работе с вами.*

*—* Исследование игровых структур разворачивалось в «Горе от ума», которо-

му был посвящен наш второй курс. Это уже поэтический театр первой половины XIX века. В чистом виде игровая структура, принадлежащая дворянской культуре. «Горе от ума» — это уже не история о раздвоенном человеке, не рассказ о жизни души, в своей теме она имеет совершен­но другой прицел. Это рассказ о жизни общества. И рассказ о жизни Москвы. Чацкий взят не как метеор, павший на город, а как комета, пролетевшая над ним. Тут уже возникает эпический момент, необходи­мый при построении игрового театра. Я участвовал в этих исследова­ниях, обнаружении первого уровня работы с игровыми структурами. Если говорить еще более подробно, они определялись двумя постула­тами. Надо разделиться по отношению к теме эпизода, отрывка, кото­рая живет в диалоге. Разделиться в конфликте, но при этом еще и кон-

204

цептуально разделиться. Но этого недостаточно. Надо еще иметь об­щую платформу, с которой эту общность можно реализовывать. Таким образом строилась и система дистанций и движения. Я беру на себя то, что я на самом деле атакую в другой позиции. И я могу меняться. То, что я реализую как игрок, на самом деле может быть противоположным тому смыслу, который я реализую. Так строилась игровая дистанция в самой игре. Система предлагаемых обстоятельств выносилась на мо­дель. И это позволяло работать с теми драматическими структурами, с теми текстами, которые представляли классическую русскую драматур­гию первой половины XIX века. Парадокс заключался в том, что, отсту­пая от XX века в XIX, мы приобщались к игровой структуре. И уходя еще дальше, в глубину времени, находили все те же игровые структуры, которые крепли и открывали свои потенциалы.

* *«Горе от ума» обычно, при традиционном подходе, играется про героя, кото­рый находится в конфликте со средой ?*
* По-разному. Это может быть театр борьбы. Или экзистенциальный театр.

Можно разложить конфликт пьесы как конфликт с самим собой. В принципе текст позволяет самые разные режиссерские интерпретации. Позволяет, да. Но в своей универсальной адекватности текст открыва­ется именно при введении игровых структур.

* *Сейчас Васильев называет игровые структуры структурами универсальны­ми. К игровой драматургии он относит все, что существовало в мировой драматургии до драмы, а также европейскую драму XX столетия. Ведь пси­хологическая драма в истории существовала очень недолго?*
* В начале XX века, в тот момент, когда человек стал осознавать себя через

самое себя, то есть через конечное, а не через бесконечное, стала со­зревать драма. Раньше человек сознавал себя через силы, его превыша­ющие, через предков, через какую-то иную надчеловеческую силу, через Бога. Но начиная с века Просвещения человек стал осознавать себя через самого себя. Процесс завершился к началу XX века. И стали воз­никать психологические тексты как своего рода тупики конечного от­ношения к бытию. И тогда же возникает практика театра, который ищет возможности воплощения этих текстов. Так рождается традиция МХТ Ее подхватывает кино. Уже со второй половины XX века человек стал искать дополнительных сил, стоящих над ним. Примером может быть корпорация. Человек ставит над собой корпорацию вместо Бога. Это уже иные девальвации. По сути, речь об этом. Итак, конечный, или психологический, человек возникает в XX веке. Современная новая драматургия — это попытка рассказать финал этого отношения к конеч­ному. То есть это рассказ о тупике, в котором оказывается человек.

205

Новая драматургия имеет тотальную дистанцию к этому взгляду. Дистан­цию по имени смерть. Васильев, прекрасно различая перспективы раз­вития современной драмы, взял на себя опыт возвращения.

- *Откуда у Васильева эта прозорливость и удивительный дар понимать про­  
шлое и настоящее культуры ?*

*—* В его личности соединяются несколько, необходимых режиссуре и вообще

современному полноценному художнику, стихий. С одной стороны, сти­хия философии, с другой стороны, стихия поэтическая, которая позво­ляет познавать не при помощи жестких дефиниций, но в образе. Эти стихии счастливо соединяются с его игровым дарованием. И игровое дарование, впрягаясь в поэзию и философию, рождает новаторский синтез, на путях которого рождается его театр, и развивается его метод. Именно в силу того, что в нем наличествует все это, он как мастер и педагог мог делиться основополагающими сторонами своего дарования. И этим синтезом. И для чуткой души это невероятно способствовало развитию. Васильев оказался родоначальником целой школы. Школы особого рода синтеза. Ученики развивают его методику. О его школе можно говорить в строго академическом ключе. То есть говорить о строгой лексике, о понятийном аппарате, об учениках, которые пользу­ются этим методом и воплощают его в жизнь в прекрасных и разных спектаклях, и даже целых театрах. Но можно говорить о школе и в ка­ком-то ином, более древнем понимании слова. Когда совсем не обяза­тельно именно этот метод продолжает себя реализовывать в жизни того или другого ученика, но реализуется что-то в самом ученике, реализу­ется этот синтез, работа этих стихий.

- *В некоторых своих публичных выступлениях Васильев признавался в том,  
что не слишком доволен своими учениками. Как вы думаете, чем именно он не  
доволен ? Может, дело в том, что ученики попадали к нему на каком-то от­  
дельном эупапе его методологических поисков и получали только часть тех  
знаний, которыми он обладает сегодня ?*

*—* Васильев меняется. Но парадокс в том, что перемены связаны не с методо-

логией. Методология разрабатывается, хотя и остается прежней. Все равно она базируется на основном соотношении психологических и игровых структур. Меняется стилистика, меняется поэт, он начинает петь по-другому, и в этом смысле метод начинает служить поэту. Не поэт служит методу, а метод служит поэту. В этом смысле можно сказать, что ученик получал на каждом этапе целиком метод, но начинал пользовать­ся не методом, а стилем. Вот тогда ученик останавливался. Но если стиль он оставлял поэту, а метод брал с собой в развитие, и метод слу­жил новому стилю, то ученик мог развиваться не менее интенсивно, чем

206

учитель. Я не взялся бы комментировать отношения Васильева с его учениками, тем более на тех этапах, на которых я уже у него не учился. И это не более чем догадка, достаточно не строгая, ни на чем не осно­ванная, кроме интуитивного чувства, но, возможно, его недовольство как раз и выражалось в незавершенности работы над тем процессом, о котором я говорю. Метод взят, но вместе с тем забрана и стилистика. И тогда стилистика — это то, что подчиняет и стесняет живой процесс работы. А метод это, наоборот, то, что участвует в живом, порождаю­щем, всегда незавершенном и всегда развивающемся процессе. Одно замыкает другое, и возникает тупик, остановка, ведущая к разладу. Быть может, в этом суть Васильевского недовольства. Но, может быть, я оши­баюсь. И речь идет о чем-то совсем другом.

- *В русском театре XX века наряду с психологической школой существовала и школа иной традиции, той, которую Васильев называет игровой. Как вы ду­маете, в какой степени он опирался на эту традицию ?*

-Если говорить о генезисе взглядов Васильева, то, бесспорно, он сам может прекрасно все это прокомментировать. Но насколько я знаю, существо­вал подход, связанный с таким понятием, как трюк, фокус, — так или примерно так называл это Вахтангов. Это как раз подразумевало особо­го рода игровую дистанцию. Затем существовал подход Мейерхольда, этот подход выражался в превалировании моторики над чувством в начальном импульсе, в преодолении психологических структур при по­мощи гротеска, в обращении к очень широкому контексту. Возвращении к эпическому началу. Все это делал Мейерхольд очень сознательно. Он часто комментировал свою деятельность особого рода конспиратив­ными оборотами, учитывая те времена, в которые он жил, особенно в го — *%о-е* годы. Понимая, что его слышат и записывают, а потом еще определенным образом читают. Он порождал такой образ режиссера-идиота, советского конструктивиста. Но в том, что он реально делал, как он реально строил, можно открыть именно игровой подход, игро­вые структуры. Это видно и по природе существования его актеров. Может, он пришел к этому интуитивно. Но ведь и Станиславский что-то пишет об игровых структурах. И Михаил Чехов. Васильев различа­ет эти позиции. Но я не думаю, что он просто взял их и развил. Я ду­маю, что он это не просто открыл сам, но впервые полноценно и отчетливо выговорил и реализовал в спектаклях и стиле. У него неве­роятно развита интуиция, как у древнего мастера. Дальше — интеллект и познание генезиса. То есть конец как бы впереди начала. Тут есть свое таинство.

- *Как, на ваш взгляд, Васильев развивался дальше ? Чем он занимается сейчас ?*

207

— Мне кажется, что в первую очередь Васильев провиденциально и очень глубоко прошел по генезису европейской драмы. И обнаружил ее источ­ник в платоновском диалоге. Обнаружил источник драмы, то есть об­наружил корень. Корень всегда находится наверху, а не внизу. Нельзя обнаружить корень в земле. Его можно обнаружить только наверху, а наверху пребывает Платон. Поэтому Васильев идет туда, вступает в отношения с Платоном и неоплатониками, то есть с огромной мисти­ческой и философской традицией, сущность которой в том, что мис­тическое переживание мира и раскрытие его через философию органи­чески соединены в одно целое. Нераздельное целое. И в этой традиции он различил генезис европейского диалога. Как только ты обращаешь­ся к этой древней цивилизации, к этой древней традиции, тебе надо ее освоить по законам, которые она предполагает. Это законы как очень строгого духовного существования, так и очень строгого интеллекту­ального, метафизического существования. В соответствии с этими зако­нами меняются природа и образ его театра. И он отправляется в это по­священие. Именно на этих путях он встречается еще с одним человеком, с такой же фигурой генетического обнаружения природы театра, с Гро-товским. Именно здесь происходит их встреча, их особого рода взаи­модействие. И дальше его поэтическое переживание мира, образное осязание мира привлечено русским золотым веком, когда творили Пуш­кин и Достоевский. Для этой традиции очень важно понятие коллога-тии. То есть добра и красоты. Васильев различает в русском XIX веке гармонию. И переживает это не как именно XIX век, а как проявление древней платоновской мистерии в XIX веке. То есть он различает антич­ный импульс в русской культуре, и этот же импульс он различает в ев­ропейской культуре. В русском Пушкине, например, Васильев ощущает этот импульс с поразительной явственностью. И конечно же развора­чивает его в то переживание театральной мистерии, на которую он как художник и поэт смотрит с позиций духовной России, православной ли­тургии. Форма его спектаклей вбирает литургию и мистерию, подразу­мевая определенные отношения со зрителем. Когда он говорит о том, что изгоняет из театра зрителей, он говорит не о людях, он говорит об особом ракурсе понимания театра. Он меняет ракурс понимания теат­ра. Я мог бы подробно рассказать о каждом из его этапов. О том, как он возвращает русской духовной православной художественной тради­ции само переживание Ветхого Завета. И переживает очень важный опыт, связанный с «Иосифом и его братьями». И это значительный этап в его работе, один из шедевров его как художника. Затем он инсталли­рует «Плач Иеремии». Вместе с актерами, с труппой и духовными сущ­ностями своих учеников он собирает и выстраивает духовную школу, -ее источник в античном понимании, в Академии Платона. Школа — это

208

место, где человек осуществляется как человек. Все это для Васильева очень осознанно и очень серьезно. Он осуществляет строительство Театра — Школы. Это и есть реальность его труда. Кроме того, огром­ная работа связана со строительством храма на крыше нового здания театра, — такого нет нигде в мире. Здесь духовная составляющая труда является источником всего. Это не просто класть кирпич. Нам это зна­комо из традиций отечественного духовного искусства. И это невозмож­но соединять с теми способами репрезентации, которые противопо­ложны этому типу труда. Это не просто невозможно. Это нельзя. Это запрещено. Нельзя заниматься саморепрезентацией. Нельзя занимать­ся рекламой. Нельзя рекламировать себя в глянцевом журнале. Нельзя становиться зазывалой, потому что все это мгновенно переносит тебя в другое место. И ты оказываешься уже профанатором своего труда. Недопустимость профанирующих тенденций является защитительной функцией любого художественного духовного труда. Поэтому у Василь­ева это не каприз избаловавшегося или зазнавшегося художника. А не­обходимость духовного труда, который он совершает.

- *Вы конечно же правы. Васильев создает не просто театр, каких много в Москве и на периферии. Он создает театр-школу, и ее аналог, действительно, можно обнаружить в древних традициях. Потому что основное и главное за­нятие этой школы — это процесс духовного поиска. В этом смысле школа Ва­сильева противостоит тому американизированному типу культурного учреж­дения, которое у нас получает все большее и большее распространение. И практически служит уничтожению культуры как таковой. Но именно это­го не понимают многие из тех, кто предъявляет театру Васильева претензии различного рода: мало зрителей, мало постановок и так далее. Этот количе­ственный, коммерческий подход к искусству - очень большое зло нашей совре­менной жизни.*

-Предположим, в какой-то местности появляется школа. «Школа драматичес­кого искусства». Если эта школа начинает себя рекламировать и к себе зазывать, то она позиционирует себя как кабак, библиотека и так далее. То есть противоположно тому, чем она является. К ней нельзя прокатать дорогу, поставить фонари: «давайте все сюда». Действительно, амери­канцы так поступают, но духовная традиция так не существует. Человек может проложить дорогу к такой школе только постепенно. Поэтому тут существует некий принцип протаптывания тропинок. Тропинка постепенно протаптывается, потом она станет дорогой посерьезнее асфальта. Но на это нужно другое время. Созревание школы как рост дуба — это другое время, чем рост куста. Объем, в котором идет работа в такой школе, это другой объем, чем, предположим, у библиотеки. Васильев решается на такой труд. Кроме того, он, как ему кажется,

209

имеет на уровне городских властей союзников, которые понимают его исходные установки. Тогда он как человек практический, адекватный и ответственный начинает строить уникальное место. Кто-то должен взять на себя такой тип труда. Васильева нельзя ни с кем сравнивать, говоря, что он лучше всех или хуже всех. Просто таков его удел, тако­ва его миссия. Он существует в диком напряжении по понятным при­чинам. У него масса духовной — и вообще разной работы. И вдруг в какой-то момент он сталкивается с тем, что ему предлагается совершен­но другая логика. Абсолютно не соответствующая изначальной догово­ренности и тому, чем он занимается. А у него недостроенный объем. И он оказывается в чудовищной ситуации. Он договаривался об одном, а его затягивают на территорию, изначально профанирующую всю его деятельность. И это приводит к неотвратимому конфликту, разрешение которого может быть только в одном — вернуться на исходные позиции. А иначе город это разрушит и уже никогда не получит. В духовной куль­туре все неповторимо. Поэтому городским властям надо вернуться к из­начальному отношению. Выслушать мастера и принять все его условия. Потому что речь идет не о гордыне. А о разговоре специалиста с чело­веком, который обязан обеспечить труд специалиста. Серьезного ответ­ственного чиновника со специалистом, мастером. За последние годы в отношении театра Васильева произошла подмена, чудовищная по сво­им последствиям. Еще раз говорю, что Васильевский опыт этого духов­ного, культурного строительства единственный и уникальный в мире. В этом смысле разрушение этого опыта равноценно разрушению кар­тин Рублева. Это то же самое. Не в смысле того, что Васильев канони­зирован. А в смысле, что это продолжение того же самого процесса, который уже был неоднократно прерван. И реальность именно в этом. Дело не в том, велик Васильев или нет, хотя я считаю, что он велик и уникален. Мастер взвалил на себя этот труд. Да еще и держит, еще и поднимает штангу. Его труд огромный. Несравнимо огромный. Как его можно измерять количеством посещений, если хоть чуть-чуть пони­мать, что такое духовная культура нации? Нельзя выбивать из-под ног у отечества фундаментальные вещи.

# {Глава 11} ВООБРАЖЕНИЕ - ПЕРВИЧНО ПРЕОДОЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА. СОЗДАНИЕ СВОЕГО ТЕАТРА «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло. «Школа драматического искусства», 1987 год

Когда начинаешь размышлять о творческом пути Анатолия Васильева и пытаешься проследить развитие его художественных идей, возникает ощуще­ние, что этот путь прошел не один режиссер, а несколько, каждый со своей манерой, своим стилем, своим пониманием театра. Уместить весь этот объем поисков, перемен манеры и стилей в одного человека очень трудно. Какого же масштаба и глубины должна быть эта личность? Личность должна быть с очень интенсивным мышлением, а главное — со способностью видеть театр в совокупности его школ и традиций целиком как поток, устремленный по определенному руслу, но меняющий свое движение в соответствии со време­нем и эпохой. Васильев умел, погрузившись в это русло до самого дна, как бы проиграть в своей творческой судьбе сначала одно из направлений. Затем вновь подняться на поверхность, проанализировав результаты своих поисков. И снова уйти в глубину, и снова пройти какой-то путь, уже по измененному руслу. Впрочем, в действительности все было сложнее. Потому что его вела интуиция, которая только и может предощутить какие-то итоги, но не просчи­тать их. Только опыт, проживаемый постепенно, дает результат. Но опыт требует мужества, чтобы идти вперед, не зная точно, с чем столкнешься на этом пути. Поэтому опыт может подтолкнуть и к неординарному открытию, а может завести в тупик. В художественной судьбе Анатолия Васильева были и свои открытия, и свои тупики.

Васильев начинал реалистом, учеником психологической школы, ставил классические драмы. В них был выраженный конфликт, четкое разделение персонажей по своим позициям в острой борьбе интересов. И это было об­разцом театра «борьбы», как его назвал сам Васильев.

Потом этот реалист столкнулся с современной драмой, которая уже дале­ко ушла от своих классических форм и истоков. Васильев назвал ее «разомк­нутой». Она уже была совсем иной по своим свойствам и языку, словно раз­магниченной, с размытым действием и интригой. Ставить такую драму чрезвычайно трудно. Она потребовала для своего воплощения новой манеры

211

игры. И в этот период Васильев уже сомневался в возможностях реализма и психологизма и стал говорить об ином типе театра, в котором актер должен преобразиться и выйти из «борьбы», а сцена должна стать «воплощенным Серебряным веком».

Двигаясь дальше по пути современной драмы, Васильев занялся Алексан­дром Вампиловым, лучшей из его пьес «Утиной охотой», разбор которой он делал со своими студентами. Героя этой пьесы, Зилова, Васильев назвал чело­веком с внутренним конфликтом, человеком раздвоенным. Это была предель­ная точка психологического театра, тупик: дальше идти уже невозможно.

Параллельно с «Серсо» и Вампиловым Васильев занимался Шекспиром во МХАТе. Спектакль не вышел, но теоретический багаж, который режиссер получил, размышляя над возрожденческой трагедией, оказался очень весо­мым. К «Королю Лиру» Васильев подходил уже не с позиций психологичес­кого реализма. Тут в полную силу начинала звучать его новая идея «игрового театра».

Уход от психологического реализма для Васильева стал не просто сменой позиции, эстетической ориентации, но плодом многолетних и очень глубо­ких исследований. Плодом практического и теоретического осмысления этой корневой ветви русского театра XX века. Плодом человеческого, художничес­кого разочарования в способе изображения человека на сцене, который, со­хранившись еще на несколько десятилетий после смерти Станиславского, в 7о — 8о-е годы показался Васильеву исчерпанным.

Реализм в России, а точнее, в Советском Союзе просуществовал дольше, чем в Европе, особенно в своем театральном варианте. На то были свои при­чины, отчасти естественные, закономерные, отчасти искусственные, которые сдерживали развитие культуры в сталинское время. Поэтому Европа уходила все дальше и дальше по пути разрушения и изживания реализма. Российский театр не сумел ее догнать. Поэтому в нем еще и сегодня зияют дыры неосво­енных территорий (тут смело можно говорить о неосвоенной европейской драматургической линии, включая и экзистенциальную драму, и драму абсур­да и пр.). В России должен был появиться такой режиссер, как Анатолий Ва­сильев, который в своей судьбе, за несколько десятилетий, сумел ускорить темпы развития театра и восполнить пробелы. Потому что методика, которой он владеет сегодня, позволяет ему это сделать. Впрочем, мы сильно забегаем вперед.

Сейчас важно подчеркнуть, что прожить, проиграть целый век существо­вания реализма в русском театре, исчерпать его и выйти на территорию дру­гой культуры — под силу только очень большому таланту. Потому что эта смена эстетических ориентации — не поверхностная операция. А жизнь, прожитая изнутри, прочувствованная в своей художнической судьбе.

Но Васильев долго расставался с реализмом. У него словно не хватало решимости взять и обрубить этот узел, эту, уже тяготящую, пуповину, которая

212

связывала его с его школой. А может, дело не в решимости. А в том, что на созревание новой веры уходят годы. Васильев и так двигался слишком быст­ро, обогнав своих коллег и современников. В этом, кстати, и заключается причина его нынешнего одиночества. Он всегда говорил, что в искусстве за­имствовать ничего нельзя, нужно самому сделать открытие того же самого велосипеда, которым все давно пользуются. Поэтому и у него заимствовать невозможно. Театр должен пройти свой логический путь развития, чтобы подойти к той черте, на которой сегодня находится Васильев.

**\* \* \***

Но пока был 1987 год. Счастливая эпоха. У власти Михаил Горбачев, кото­рый подарил интеллигенции новые иллюзии о том, что жизнь в стране пой­дет по цивилизованным рельсам. Еще через десятилетие выяснится, что по­чти ничего положительного не происходит в социальной, общественной, политической сферах. Но пока была некоторая эйфория.

На прилавках появилась литература, которая прежде, при советской вла­сти, держалась под запретом. Книги по истории, философии, религии, пси­хологии, художественные тексты, публицистика, мемуары.

Именно в период этого гуманитарного пиршества закономерно стали воз­никать новые театры. Те режиссеры, которые прежде никак не могли про­биться к руководству, хотя и имели на это право, получили руководящие дол­жности. Те, кто хотел создать новый театр, создали его.

Появился свой театр и у Анатолия Васильева. Он дал ему необычное назва­ние — «Школа драматического искусства», потому что тогда уже преподавал режиссуру и актерское мастерство в ГИТИСе, вел заочные курсы и почувство­вал вкус к профессии педагога. Он хорошо понимал тогда: для того, чтобы у тебя в театре были нужные тебе актеры, надо их воспитать самому. Кроме всего прочего, он сознавал, что его актеры должны иметь особую школу. Ведь и прежде на подготовку актеров, занятых в его спектакле, у него уходило очень много времени. Потому что он разрабатывал свои оригинальные мето­дики репетиций, потому что должен был научить актеров играть так, как не играли тогда на других сценах. В общем, было очень много «потому». И Ва­сильев пустился в новое плавание.

В 1986 году у него появился первый заочный курс. Он перешел к нему от М. Буткевича, замечательного педагога ГИТИСа, который заканчивал свою творческую карьеру. М. Буткевич, который когда-то сам был педагогом у Ва­сильева, относился к нему весьма серьезно, считая, что никто, кроме Василь­ева, не сможет дать его ученикам настоящего актерского и режиссерского образования. Сам он уже полагал, что его собственные педагогические воз­можности исчерпаны. Такой странный был человек, кажется, абсолютно ли-

213

шенный самомнения. И как мне рассказал один из учеников Буткевича с это­го курса Николай Чиндяйкин, который потом будет долго и плодотворно работать в театре Васильева, Буткевич в тот период уже ожидал скорой смер­ти и торопился закончить свою книгу о педагогике, в которую вложил весь пыл и пафос своей щедрой души. Своих детей у него не было, поэтому его детьми становились его ученики. А самыми любимыми стали эти, последние, которых он передал Васильеву и которые вскоре прославились не только в Москве, но и в Европе в знаменитом спектакле «Шесть персонажей в поис­ках автора».

Бывший курс Буткевича, на котором учились Николай Чиндяйкин, Юрий Альшиц, Ирина Томилина, Витаускас Дапшис и другие, перешел к Васильеву со своим материалом — пьесой итальянца Луиджи Пиранделло, которую актеры начали «распахивать» еще с Буткевичем, делали этюды, импровизировали, искали игровой стиль. Этот спектакль должен был стать для них дипломным.

Васильев включился в эту работу еще при Буткевиче. И, как это у Василь­ева обычно бывало, внедрился в нее так глубоко, что сделал не просто оче­редной студенческий спектакль (с Васильевым так никогда и не случалось, уж если он что-то делал даже со студентами, то это тоже подводило его к важно­му эстетическому открытию). Васильев создал полноценную постановку, ко­торую можно было бы назвать «Чайкой» «Школы драматического искусства». Потому что именно этот спектакль и стал первым спектаклем в новом теат­ре Анатолия Васильева.

А для самого Васильева, в ряду его режиссерских поисков, в логике разви­тия его художественных идей, спектакль «Шесть персонажей в поисках авто­ра» стал следующим важным этапом, когда он, наконец, окончательно расстал­ся с реализмом и осуществил свое новое погружение.

**\* \* \***

Спектакль состоял из трех актов. В каждом из них разворачивалась своя реальность.

Если первый был очень веселым, смешным и даже хулиганским, то второй требовал от зрителей очень сильных драматических переживаний — актеры играли с такой степенью душевного обнажения, что повергали зрителя почти в шок.

Третий акт в содержательном, идейном плане был самым важным, он и раскрывал философию этого разнообразного, живого зрелища с изощренной художественной формой, которая постоянно менялась, как меняются рисун­ки в калейдоскопе, создавая все новые и новые комбинации.

В спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» поражало то, с какой легкостью и свободой режиссер входил в игровое пространство Пиранделло.

214

С каким мастерством и блеском исполнялись его актерами роли, которые менялись на протяжении действия, требуя соответствующих изменений в стилистике и жанре. Актеры играли с тем подъемом и воодушевлением, в которых была и студенческая увлеченность, и точный, безупречный профес­сионализм. Играли тонко и свободно, любой нажим и передержка могли унич­тожить всю ткань этого искрящегося юмором и эмоциями театра.

Театральная игра, в которую ввергал зрителя этот спектакль, поначалу как будто не сулила зрителю ничего серьезного.

Она строилась на изящных и остроумных сценках, повторении одних и тех же реплик, слов, перевертывании смысла и интонации.

Дело происходило в театре перед репетицией. «Ре-пе-ти-ци-я-я-я». «Ре-пе-ти-ци-я-я-я». На разные лады, растягивая слово, повторяли двое рабочих сце­ны, которые знали, что вот-вот придет директор и актеры. Их ожидание вы­ливалось в маленькую веселую интермедию.

Один, распевая это заветное слово с тянущимися гласными на конце, на­чинал гладить грудь другого.«Ре-пе-ти-ци-я-я», — пел он и все глубже, глубже запускал свою руку, ощупывая и поглаживая грудь. «Ре-пе-ти-ци-я-я-я», — про­должал он тянуть и уже почти забывался, приходя в состояние любовного транса.

«А когда же работать?» — совершенно нормальным «мужским» голосом спрашивал второй. В зале возникал смех.

Потом появлялся еще один рабочий сцены (В. Даншис). Произносил мо­нолог, рассказывая о своей жизни, о том, как его в детстве оставил отец, как он его потом встретил, когда был уже взрослым человеком. И сообщал, что их театр приступает к постановке пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора».

Потом здесь прозвучит еще одно название — «Игра интересов». Это тоже пьеса, которую сейчас репетирует театр, где и происходит действие спектак­ля. С этого, но не только с этого начиналась некая путаница и кавардак, в котором зритель сразу не мог разобраться.

О каком театре идет речь? О том, который изображен в пьесе Пирандел­ло и в котором вот-вот начнется репетиция «Игры интересов»? Или о теат­ре Васильева, в котором играется пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»? Где происходит действие? В какой реальности пребывает зритель?

Все эти вопросы здесь возникали не случайно. Потому что Васильев как будто бы нарочно всех запутывал. Запутывал для того, чтобы ввести в совер­шенно необычный мир, в котором одна реальность наплывает на другую, они все время меняются, расплываясь и раздваиваясь, и так до конца, и невозмож­но сказать, какая же из них подлинная.

Впрочем, нет, в самом конце это все-таки выяснится. Но прежде, чем на­ступит конец, тут еще многое произойдет.

215

Появится один директор (Ю. Альшиц). Возвестит о начале репетиции. Потом точно такими же словами возвестит о начале репетиции еще один -директор. То есть это будет другой актер, но тоже в роли все того же дирек­тора.

Придет премьерша (Н. Коляканова). Жеманно снимет пальто, успев покра­соваться и обратить на себя внимание, которое она сама уделяет разве что своей смешной лохматой собаке, тащит ее за собой на поводке. Присядет на корточки, потреплет собаку по голове, погладит, прижмется к ней. И все это в довольно быстром темпе, потому что репетиция уже начинается, а она, как всегда, опаздывает. С очаровательной беспомощностью и растерянностью оттого, что не знает, куда ей пристроить своего драгоценного друга, посадит собаку прямо на колени к директору. И, покрутившись, но так и не найдя себе места, сядет к директору на колени сама.

Потом появится в той же роли премьерши другая актриса (И. Томилина), но уже без собаки.

И так до бесконечности. Один и тот же текст за одного и того же персо­нажа на разные лады повторяют разные актеры. Уследить невозможно. Толь­ко что этот актер выходил в роли рабочего сцены (В. Дапшис), и вот теперь он — директор. И наоборот. Только что был директором и вдруг предстает кем-то еще.

Одна и та же реплика или диалог из нескольких реплик звучат по многу раз. Получаются самостоятельные интермедии.

Например, такие.

«Здесь так написано», — говорил один из участников о том, что написано у драматурга, и тут же возникал перевертыш: «здесь так написано», — добав­лял он уже с другой интонацией, брезгливо морщась, будто увидел лужу иду­щей мимо собаки.

Или такие.

Выходят два актера. Между ними происходит коротенький диалог из двух реплик. «Писем нет?» — спрашивает один. «Нет. Это все», — отвечает другой.

И вот этот «другой» (Ю. Альшиц) стоит и держит в руках развернутую га­зету, которая называется «Наша жизнь». Зал смеется уже над самим названи­ем, которое воспринимается пародийно. Первый (Н. Чиндяйкин) спрашива­ет: «Писем нет?». — «Нет. Это все», — отвечает второй, указывая на газету, то есть, кроме газеты, ничего нет. Реплики повторяются, но уже с другой инто­нацией.

«Писем нет?» — с надрывом и безнадежностью спрашивает первый. «Нет. Это все», — отвечает второй, как бы желая сказать — писем нет, значит, все кончено. Тогда первый подходит еще раз к тому, кто читает газету, и обшари­вает его карманы в поисках письма, наконец достает его, бьет им по лицу читающего газету. «Писем нет», — произносит с укоризной, как бы желая ска­зать: ты говоришь «нет», а вот это письмо, как тебе не стыдно? Второй отве-

216

¶

Сцена из спектакля «Шесть персонажей в поисках автора»

*Фото А. Беэукладникова*



чает ему все той же репликой, но опять с перевернутым смыслом: «это все», то есть вот только одно письмо, других нет, что ты от меня хочешь? То есть он выкручивается из щекотливого положения.

Игра, действительно, выглядела забавно. Но в ней был и смысл, к которо­му мы еще подойдем.

Следующая интермедия.

Директор и актриса. Диалог из четырех реплик. Директор: «Кто занят в первой сцене?» Выходит актриса (И. Томилина) и садится перед ним на стул. Он к ней: «Вы, значит, заняты?» Актриса: «Я? Нет» Директор: «Так отойдите же, черт возьми!» Она уходит.

И так несколько раз с самого начала.

Только если в первый раз эта сценка воспринимается как недоразумение и случайность (села не на тот стул), то во второй раз при повторе ситуации это воспринимается как упрямство премьерши. Ее просят уйти, не мешать, а она все-таки настаивает на своем.

В третий раз, перед тем как спросить, кто занят в первой сцене, режиссер кладет на стул свою шляпу, чтоб актриса больше не села. Но она выходит и в третий раз, берет шляпу, надевает ее на голову и все-таки садится. Ситуация становится трудной и почти неуправляемой: что делать с этой бестией, как ее остановить?

В четвертый раз режиссер сам садится на этот стул, чтобы все-таки поме­шать ее нахальству, и опять спрашивает: кто занят в первой сцене? Актриса снова выходит, направляется к режиссеру и... садится к нему на колени.

Потом они начинают целоваться и отгоняют от себя всех, кто находится поблизости все теми же словами: «Так отойдите же, черт возьми».

217

Чтобы понять смысл интермедии с актрисой и режиссером, надо уточнить одну маленькую деталь. Когда режиссер отвечает актрисе: «Так отойдите же», вторую часть реплики «черт возьми» подсказывает ему суфлер, который си­дит сзади. И поэтому при повторяющейся игре, которая постепенно доводит­ся до абсурда, становится непонятным, где все это происходит и кто такие эти персонажи? Где они находятся?

В театре перед репетицией?

Или это актеры, которые уже разыгрывают сцену по подсказке суфлера?

То есть жизнь это или театр?

Вот на такой игре, в которой смещаются, двоятся реальности происхо­дящего, и строил режиссер действие спектакля.

Но основное смещение происходило тогда, когда в театр, где шла репети­ция, с улицы врывались шесть персонажей и заявляли, что принесли настоя­щую драму, которую предлагали здесь разыграть.

**\* \* \***

С персонажами повторялся тот же принцип, когда одни и те же роли игра­ли разные актеры. Роль Падчерицы в первом акте исполняли три актрисы -Р. Паавель, И. Томилина, Н. Коляканова. Во втором — только Н. Коляканова. В третьем — только И. Томилина. В роли Отца были поочередно Н. Чиндяй-кин, В. Дапшис. Матери — Е. Родионова.

Когда персонажи врывались на сцену, начинался основной смысловой сюжет этой постановки.

Разворачивался конфликт.

Конфликт между той реальностью театра, где репетируют пьесу «Игра интересов». И той реальностью персонажей, которая претендует на то, что­бы воплотиться на сцене, осуществить самое себя.

Персонажи стали утверждать, что их пьеса — самая захватывающая, самая настоящая, самая подлинная. Она и есть истинная, настоящая реальность, которая никогда не умрет и будет существовать вечно. Как вечна реальность Санчо Пансы и Дон Кихота.

Реальность же, которую создают актеры на сцене, утверждают персона­жи — это только иллюзия, иллюзия правды. И желание воплотить эту иллю­зию, в общем, — занятие для сумасшедших.

Театр иллюзии в спектакле Анатолия Васильева рисовался с очень тонким юмором.

Вот перед занавесом выстраивается шеренга актеров. Они репетируют. Один из них (Н. Чиндяйкин), запевала, суфлер или даже сам режиссер, что, впрочем, не важно, начинает читать текст авторской ремарки.

218

«Столовая и одновременно кабинет...» Он рисует в воображении зрителя картину расположения комнат в доме и их обстановки, но делает это с каким-то особым вдохновением и торжественностью, будто бы хочет ввести всех в состояние гипноза и транса. «Обеденный стол накрыт, письменный — завален книгами и бумагами». Рожденная его вдохновением картина в сознании зри­теля рисуется каким-то необычным, волшебным пейзажем, будто бы книги и бумаги — это не предметы обыденной обстановки, а какие-то волшебные горы и долины.

Актеры в такт его напевной речи, словно пребывая в состоянии транса, наклоняются то в одну сторону, то в другую. То в одну, то в другую.

А он все говорит и говорит, продолжая дорисовывать этот удивительный пейзаж чудной страны грез.

Преувеличенность его вдохновения и грубая буквальность текста, который он произносит, создают яркий контраст и, конечно, вызывают улыбку.

И образ театра, создающего иллюзию правды, который возникает в этой сцене, обнаруживает свою наивность, сентиментальность и в определенной степени — лживость.

По контрасту с театром иллюзии в спектакле Васильева возникал мир пер­сонажей, которые принесли с собой свою драму. Драму подлинных человечес­ких чувств и реального, а не надуманного трагизма.

Персонажи врывались на сцену под звуки оглушительной и бесшабашной песни про китайцев, и Падчерица (Р. Паавель), про которую зрители еще не знали, кто она такая, пускалась в пляс, поражавший своим темпераментом и раскованной свободой. «Китайцы-цы-цы-цы-цы осмотрительный народ-од-од-од-од-од», — оглушительно громко распевала веселая лихая компания. В ней действительно был один настоящий китаец (Б. Манжиев), хотя оставалось совершенно непонятным, при чем тут китайцы и какое отношение они име­ют ко всей этой истории с персонажами. Китайцы, впрочем, никакого отно­шения ко всему этому и не имели. Просто это был еще один, как сейчас гово­рят, прикол остроумного и живого спектакля, разворачивающего перед зрителями веер игровых театральных возможностей.

«По дороге от Шанхая до Пекина, по дороге от Шанхая до Пекина», — продолжала ритмично и громко петь веселая компания. А девушка в центре танцевала с таким огромным воодушевлением и чувством, которые передава­лись и зрительному залу.

Появление персонажей, — уже с другим составом актеров, но с тем же ки­тайцем, с той же песней и таким же пылким, бурным танцем, — повторялось в спектакле дважды.

И оглушающая своей страстью реальность персонажей недвусмысленно заявляла о себе.

Близился финал первого акта, а во втором возникала еще одна метамор­фоза. Зрительские стулья были переставлены так, что сидящие в зале уже

219

сами стали ощущать себя персонажами. И становились участниками тех прон­зительных в своем драматизме сцен с Падчерицей (Н. Коляканова) и Отцом (В. Дапшис), которые происходили в заведении сомнительной репутации, принадлежащем мадам Паче (Е. Родионова).

Под мелодичные аккорды гитары, звуки знаменитой песенки «Бесаме мучо», которую пел разгуливающий прямо среди зрителей актер, появлялись персонажи. Отец, который спорил с директором о правде, говоря, что сами персонажи разыграют свою драму гораздо убедительнее и правдивее актеров. Падчерица, прогуливающаяся между зрительских стульев той развязной по­ходочкой, которой обычно ходят женщины легкого поведения. Ее фамильяр­ные взгляды и резкие смешки все же выдавали в ней внутреннюю нервоз­ность. Потом появлялась и сама мадам Паче с папиросой в зубах и тоже с развязными и несколько мужеподобными ухватками. Они о чем-то шептались с Падчерицей, но предмет разговора был настолько щепетильным, что они старались, чтоб их никто не слышал.

Нервозность Падчерицы была понятной, ведь она собиралась разыграть самую сильную сцену своей драмы. Страсть к мужу своей матери, которого она называла Отцом. И когда он подходил к ней, она вся сжималась и напрягалась, чтобы сдержать бушующие в ней чувства. Объятия Падчерицы и Отца выгля­дели слишком откровенно, чтобы их можно было трактовать как-то иначе, чем любовное влечение.

И сила этого влечения была неимоверной и настолько шокирующей, что присутствующие здесь актеры и Директор стали возражать. Ну как же мож­но так прямо выражать свои чувства?

Но, невзирая на вмешательство Директора, который грубо остановил сце­ну Падчерицы и Отца и дал ее репетировать своим актерам, игнорируя его формальные и избитые советы типа «больше пластики» в той ситуации, ко­торая требовала неподдельного живого чувства, переждав всю эту лживую, искусственную игру актеров провинциального театра, персонажи продолжа­ли то, что начали.

И это действительно была самая сильная сцена. Обнаженность Падчери­цы, которая постепенно снимала с себя почти всю одежду, соответствовала обнаженности ее чувств. И страсть, которую она испытывала к Отцу, была сильнее стыда и унижения, испытываемых ею в любовном акте. А ее стоны, которые сливались с душераздирающими криками Матери, убитой сознани­ем падения своей дочери, довершали страшную непристойную картину семей­ной драмы.

Пройдет еще несколько лет, и, воодушевленные свободой, наступившей вместе с перестройкой, и понимающие ее чисто внешне, режиссеры начнут часто обыгрывать этот шоковый театральный прием с обнаженным телом. Для Васильева этот прием в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» был продиктован не желанием ошеломить публику, а внутренним смыслом

220

самой сцены, которая должна была найти сильное внешнее выражение силь­ным и глубоким внутренним переживаниям актеров.

Но эмоциональный шок у зрителей наступал даже не в этой сцене, кото­рая, конечно, была на это рассчитана, но уже в третьем акте, в самом фина­ле, когда персонажи проигрывали финал своей трагической истории.

Продолжая распутывать сложный клубок семейных отношений, в которых участвовала Мать, трое ее детей от одного брака и сын от другого брака, раз­рывающих ее сердце и не могущих дать покой ее израненной душе, режиссер делал ударение на последней сцене. Где погибали двое маленьких детей, а Падчерица (И. Томилина), их старшая сестра, испытавшая в своей судьбе та­кие сильные унижения, не могла справиться с волнением, когда наблюдала за маленькой девочкой, играющей в бассейне с водой, и мальчиком, зажавшим в руках револьвер.

Звук выстрела и громкие крики завершали эту трагическую историю, ко­торая оканчивалась гибелью маленьких детей.

А Отец (Н. Чиндяйкин) сидел поодаль и как будто продолжал свой спор сДиректором (Ю. Альшиц). Спор этот, по сути, длился на протяжении все­го действия. Отец настаивал на том, что драма, которую принесли персона­жи, — не видимость, не театр, а сама реальность. «Реальность, реальность», — произносил он последнюю реплику и медленно, пятясь спиной, уходил со сцены.

Финал драмы, которую принесли собой персонажи, потрясал всех.

**\* \* \***

За игрой реальностей стояла определенная картина мира. Мира релятиви­стского, где нет одной-единственной правды. Где один человек выступает в разных ролях, то есть меняет лики и маски, потому что у него нет лица. Так же как нет цельной индивидуальности, в одной ситуации он становится одним человеком, в другой — другим.

Как Отец с Падчерицей в заведении мадам Паче. Здесь Отец открывал в себе такие темные бездны, которые ужасали его самого. А в другой ситуации он представал вполне добропорядочным господином.

Поэтому ни об одном человеке в этом спектакле невозможно было сказать, каков он. Цельный образ человека дробился на множество осколков. Даже отдельная реплика не имела устойчивого и единственного смысла. Произне­сенная с разной интонацией (как в интермедиях), она становилась носителем другого, смещенного значения и рождала иную ситуацию.

Эти ситуации могли быть бесконечными, меняясь и чередуясь, как в калей­доскопе, они доводили реальность до абсурда, уничтожая, перечеркивая ее однозначность.

221

Здесь не было одного-единственного стиля, потому что стили тоже меня­лись, раскрываясь, как живописный веер, каждая грань которого имела свой особый рисунок.

Здесь не было одного-единственного жанра. Потому что и жанры меня­лись. От бурлеска комедии дель арте, как в самом начале, в немой сцене, пред­варяющей действие, когда зритель наблюдал за наивной игрой с занавесом, под которым кто-то заснул из рабочих сцены. А потом исчез, оставив после себя только башмаки. Через забавные и остроумные интермедии. До откры­того драматизма истории персонажей, которая в самом финале оборачива­лась гнетущей своей безысходностью трагедией.

В мире нет ничего устойчивого и ничего однозначного. И нет самого мира, потому что его облик и существо мгновенно меняются, и за этими перемена­ми уследить практически невозможно, как невозможно принять одну из них за абсолютную данность.

Этот сложный, разнообразный и стилистически безупречный спектакль и самого зрителя ставил в разные положения. Затеяв веселую, шутливую игру с публикой, спектакль постепенно вводил ее в состояние растерянности, ког­да невозможно понять, кто есть кто и в каком мире мы сейчас пребываем, в том, что есть на самом деле, или в том, что рожден игрой фантазии и вооб­ражения. Вовлеченный в игру, зритель вдруг сам оказывался в положении персонажей, которые сейчас обнажат свою драму.

Релятивизм как мироощущение, как я уже говорила, был и в «Серсо». Он проявлялся в том, что герои этого спектакля тоже не имели в жизни ничего абсолютного. Поэтому и в пьесе было все как на зыбкой поверхности воды, меняющей блики и окраску. Ни единого сюжета, в котором могли бы рас­крыться характеры героев, ни самих характеров в классическом смысле это­го понятия, ни ясности положения в действительности, от которой невозмож­но уйти, но еще труднее остаться.

В «Шести персонажах» Васильев развил эту философию и дал ей сложное смысловое воплощение. И изысканную своей переменчивостью форму, которая в зримых образах передавала постоянно двоящиеся, ускользающие реальности.

Но в этой игре реальностей все же побеждала та, которую утверждали персонажи, она и оказывалась самой настоящей и самой подлинной.

И в ее подлинности уже нельзя было усомниться.

**\* \* \***

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» был для Анатолия Васи­льева новым творческим *манифестом.*

Провозглашая идею подлинности мира творческой фантазии, воображе­ния, Васильев выступал чистым *идеалистом.* Он заявлял о том, что воображе-

222

ние первично, а материальный мир вторичен, он — лишь производное от игры воображения. Воображение само творит реальность, в которой мы все существуем. Оно обладает огромным созидательным потенциалом.

Это был очень заметный шаг в сторону от театра, который создает иллю­зию правдоподобия, иллюзию жизни. И, в сущности, от того театра, которым до сих пор и занимался Васильев.

Это был еще один шаг, и уже окончательный, от реализма, которому режис­сер служил прежде.

От новой идеалистической философии Васильева уже недалеко было до упражнений по Платону, утверждавшему первичность трансцендентальных идей, а также до религиозно-философских мистерий, к которым Васильев об­ратится еще через несколько лет.

Вспоминая тот спектакль сейчас, поражаешься открытости и раскованно­сти общения актеров с публикой. Видя постановки Васильева последнего времени, эзотерически закрытые, существующие как бы помимо зрителей, охраняющие свою суверенность и погруженность внутрь сложных философ­ских проблем, понимаешь, что режиссер мог бы в совершенстве владеть этим открытым игровым стилем, если бы захотел, и сегодня. Но изменил его не по причине своего нынешнего высокомерия и неумения быть простым и доступ­ным (о нем ходит сейчас почему-то именно такая молва), а в силу совершен­но иных, внутренних, художественных причин.

# {Глава 12} ПУТЕШЕСТВИЕ. ГАСТРОЛИ. ЛАБОРАТОРИЯ

В год открытия театра «Школа драматического искусства» было произве­дено капитальное возобновление спектакля «Серсо», с которым Васильев и занятые в этом спектакле актеры поехали на гастроли. Сначала в Санкт-Пе­тербург, где спектакль прошел с ошеломляющим успехом. Затем в Германию, в Штутгарт на фестиваль «Театр мира 87». Потом в Нидерланды, Англию, Лит­ву, Югославию на знаменитый театральный фестиваль БИТЕФ. В ig88 году «Серсо» побывало в Венгрии и Франции. А в Италии в Риме в 1989 году со­стоялись его последние представления.

В 1988 году начал турне по Европе и миру спектакль «Шесть персонажей в поисках автора». Сначала его сыграли в Австрии на фестивале «Венер Фе-ствохен», затем в Милане на фестивале «Миланское лето», где спектакль по­лучил Кубок «Убю» за лучшую зарубежную постановку года. Потом на Авинь­онском фестивале во Франции, потом в Хорватии на фестивале «Сплитское лето», в Западном Берлине, в Мадриде. В 1989 году в Барселоне, Палермо, Прато, затем в Монреале, Канада, на Фестивале театров Америк. Здесь спек­такль получил Гран-при фестиваля, приз «За лучшую режиссуру» и приз кри­тиков Квебека «За лучший спектакль сезона». Затем «Персонажей» играли в Лондоне, затем, снова перелетев океан, в США на фестивале «Пепсико-Сам-мерфейр», потом в Мехико. В iggo году «Шесть персонажей» были сыграны во Вроцлаве в Центре Гротовского, где произошел также интереснейший симпозиум «Театр Анатолия Васильева и его место в русской культуре». С это­го начались творческие взаимоотношения «Школы драматического искусст­ва» и Центра Гротовского, которые в дальнейшем выльются в совместный проект «Славянские пилигримы».

В мае в Италии Анатолию Васильеву за спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» вручили одну из самых престижных премий «Новая реаль­ность европейского театра», получить которую удается только наиболее вы­дающимся режиссерам.

Так новый театр Анатолия Васильева стал часто выезжать на гастроли за границу, потом возвращался в Москву и, пробыв здесь какой-то период вре­мени, снова уезжал.

224

За первое десятилетие существования «Школа драматического искусства» показала очень много учебных и экспериментальных работ.

Один их перечень покажется необозримым.

В 1987 году в Москве был сыгран спектакль по произведениям А. Дюма «Dumas». А в апреле ig.88 года в Москве театр показал спектакль по произве­дениям Ф. Достоевского «Визави». Это были студенческие работы заочного актерско-режиссерского курса, который вел Васильев.

В июле ig88 года «Визави» и «Dumas» показали во Франции, на Междуна­родных театральных встречах.

В октябре в Москве прошли «Вечер Пиранделло» и «Вечер Мопассана». А в мае 1989 года состоялась премьера дипломного спектакля «Бесы» (педаго­ги В. Скорик, Е. Каменькович). Затем премьера «Разговоры запросто» Эраз­ма Роттердамского. В декабре состоялся фестиваль памяти Таирова, в рам­ках которого проходили учебные показы произведений О. Уайльда «Упадок лжи» и «Критик как художник».

В iggo году в Италии на фестивале «Парма-до» был показан спектакль «Се­годня мы импровизируем» Л. Пиранделло. С этим спектаклем театр побывал ив Австрии на фестивале «Зоммерсцена». Затем в Хорватии на фестивале «Сплитское лето».

В ноябре iggo года в Ленинграде состоялся фестиваль «Лаборатория. Шко­ла. Опыт самостоятельного творчества», в котором приняли участие ученики Анатолия Васильева: А. Жолдак, М. Изюмский, В. Каминский, В. Кучинский, Б. Мильграм, А. Раскин. На сцене Молодежного театра на Фонтанке были по­казаны спектакли: «Момент» В. Винниченко, «О-О-И», «Рождественская драма» св. Дмитрия Ростовского, «Любовные люди» Н. Садур, «Двор Генриха III» А. Дюма, «Случай в зоопарке» Э. Олби, «Король умирает» Э. Ионеско.

В iggi году в Москве состоялся первый показ «Диалогов» Платона — авто­ра, который очень многое определит в дальнейшем поиске театра.

В марте iggi года в Москве был сыгран дипломный спектакль «Fiorenza» Т. Манна (педагоги Е. Каменькович, В. Камышникова, Г. Юрова).

В мае состоялся открытый показ пьесы Л. Пиранделло «Каждый по-своему».

А в июле в Италии на фестивале «Вольтерра Театро-gi» был осуществлен показ проекта «Я — Чайка», в котором были заняты российские и итальянс­кие актеры. Здесь же состоялся семинар, в котором приняли участие А. Ва­сильев и Е. Гротовский.

В июле — августе в Зальцбурге «Школа драматического искусства» показа­ла перформанс «Версальский экспромт» по произведениям Мольера, Чехова, Пиранделло.

В декабре iggi — январе igg2 года в Москве и Санкт-Петербурге Васильев провел класс с французскими актерами по Достоевскому в рамках сотрудни­чества театра «Школа драматического искусства» и Экспериментальной ака­демии театров Франции (руководитель М. Кокосовски).

225

¶



Виктор Славкин и Игорь Попов на гастролях «Серсо»

*Фото В. Берзина*

В 1992 году состоялось небольшое турне в Санкт-Петербург и Берлин со спектаклем «Визави» (по роману «Идиот» Ф. Достоевского).

В феврале был осуществлен совместный проект театра Васильева и Цент­ра «Кюнстлерхауз Бетаниен» (Берлин) с актерами из России и Германии. В рамках этого проекта показан спектакль «Fiorenza».

В феврале в Москве состоялся показ «Государства» Платона.

В 1993 голУ во Вроцлаве в Центре Е. Гротовского был показан спектакль «Иосиф и его братья» Т. Манна. Затем этот спектакль, а также другая работа по Т. Манну «Fiorenza» были привезены в Японию на фестиваль «Тога-93».

В феврале ig94 г°Да на первом Всероссийском Пушкинском театральном фестивале был сыгран спектакль «"Разговоры" с поэтом» по произведениям А. Пушкина.

А в июне — июле в Братиславе «Школа драматического искусства» показа­ла «Амфитрион» Мольера.

226

В июле в Швейцарии на фестивале Вербье в рамках семинара «В движе­нии к словам», при содействии Экспериментальной академии театров (руко­водитель М. Кокосовски) был сыгран «Дон Гуан или "Каменный гость" и дру­гие стихи», «Идиот» Ф. Достоевского.

В 1995 Г°ДУ в Москве состоялся спектакль «Дядюшкин сон» с участием известной венгерской актрисы Мари Теречек.

В марте—апреле в Москве прошли открытые показы «Евгения Онегина».

В мае — открытые тренинги «Илиады» Гомера.

В июне 1995 г°да в Брауншвейге состоялся фестиваль, который стал очень важным событием в жизни Васильевской лаборатории. Васильев как-то гово­рил, что даже хотел написать об этом фестивале специальную статью. В Бра­уншвейге театр показал большую программу по Пушкину, которая шла не­сколько вечеров. В нее входило сразу несколько принципиально важных работ: «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», опера Даргомыжского «Ка­мерный гость», которая продемонстрировала особую технику сочетания ре­чевого и вокального текста. Несколько фрагментов из «Онегина». Там же в помещении «Магникирхе» показали «Плач Иеремии». Там же играли «Ам­фитрион».

На этом пока остановимся. И попробуем в этом необозримом потоке имен, названий и городов уловить некие линии и смыслы. Впрочем, постичь смысл такого существования под силу только тем, кто находился внутри и принимал участие в многочисленных опытах. Со стороны человеку непосвященному понять что-либо очень трудно.

С определенностью можно сказать только одно — этот стиль путешествия по странам, городам и произведениям мировых классиков и стал стилем су­ществования «Школы драматического искусства».

Путешествие — это бесконечная дорога, постоянно увеличивающееся про­странство, мир без границ, встречи с неизвестным. Это поток, та *разомкнутая* действительность, которая манила Васильева еще в начальный период его творчества. Сейчас это стало способом его собственной жизни и жизни его театра.

Путешествие, таящее в себе особое очарование, открывало театру новые горизонты, знакомило с другими странами, другой публикой. Но главное, оно разрывало замкнутое кольцо оседлого существования, существования на од­ном месте, и вводило в особое русло жизни, которая стала протекать по сво­ему особому расписанию.

Здесь все было не так, как в обычном московском театре. Никто не наби­рал постоянную труппу, потому что труппа состояла из тех заочных курсов, которые вел Васильев. Студенты участвовали одновременно и в учебном про­цессе вуза, и в творческом процессе театра. Когда учеба заканчивалась, какая-то часть бывших студентов переходила в труппу, какая-то уезжала, чтобы на­чать самостоятельную профессиональную деятельность. Те, кто оставался в

227

труппе, принимали участие в творческом экспериментальном процессе. Про­должали работать над тем материалом, над которым работали уже не один год, когда были студентами. Или брали новый материал.

Здесь режиссер не говорил: вот пьеса, мы ее начинаем репетировать и должны выпустить тогда-то. Просто сначала был автор, например Достоевс­кий, у которого пьес вообще не было, а были огромные и сложные по форме и философии прозаические произведения, их и начинали осваивать студен­ты, делая отрывки, постепенно увеличивая количество материала, и могли довести процесс работы с автором до спектакля. А могли и не довести, как случилось, скажем, с «Государством» Платона. Уже была готова декорация. А спектакль так и не состоялся. Почему? На то были свои внутренние причи­ны, которые не объявлялись публично.

А «Плач Иеремии», например, сложное музыкально-пластическое произ­ведение, которое начиналось тоже как эксперимент, постепенно выросло в готовый спектакль. Его играли несколько лет и в Москве и за границей.

Исходя из всего этого, можно понять, что публичное представление како­го-либо произведения не было главной целью этого необычного театра. Глав­ное здесь — сам процесс поисков, разработки особой методологии игровых структур.

**\* \* \***

Театр «Школа драматического искусства» с самого начала объединял в себе три функции. Первая функция — *учебная.*

Анатолий Васильев в конце 8о-х — начале go-х годов выпустил *шесть* заоч­ных актерско-режиссерских курсов. В iggi году театру был официально при­своен статус учебного заведения.

Вторая функция — *экспериментальная.*

«Школа драматического искусства» с первых лет своего существования работала как театр-лаборатория, ставящая профессиональные исследователь­ские задачи. Это был не репертуарный театр, о чем Васильев часто заявлял в своих публичных выступлениях. То есть здесь не игрались спектакли из вече­ра в вечер, на которые бы приходила широкая публика, купившая билеты в городских кассах. Сюда приходила публика по приглашению самого театра или та, которая интересовалась жизнью и деятельностью этой творческой лаборатории и отдавала себе отчет в характере ее работы. Здесь часто устра­ивались специальные показы для художественной и гуманитарной интелли­генции. Но в основном деятельность этой лаборатории оставалась закрытой. Потому что те профессиональные проблемы, которыми она занималась, не могли представить интерес для обычного зрителя, относящегося к театру как к форме проведения досуга. Профессиональные театральные проблемы мог-

228

¶



«Сегодня мы импровизируем» играли только в Европе

*Фото А. Безукладникова*

ли быть интересны только гуманитарным и иным специалистам, склонным заниматься теорией, методологией и философией искусства.

Поэтому «Школа драматического искусства» не ставила перед собой ком­мерческих, производственных задач. Не стремилась зарабатывать, не превра­щалась в фабрику по выпуску спектаклей.

В соответствии со своей третьей функцией театр становится *духовной шко­лой.* Путешествия, поездки по различным зарубежным фестивалям и театраль­ным центрам, углубленное исследование таких титанов, как Платон, Достоев­ский, Томас Манн, Пушкин с их эстетикой и философией, ночные репетиции и просто длительное совместное существование студентов и актеров, конеч­но, не могли не наложить свой отпечаток на внутренней жизни театра, на взаимоотношениях людей.

Жизнь лаборатории сближала ее участников и во многом формировала строй их мыслей, мировоззрения, отношения к самим себе и к действитель­ности. Игорь Яцко не случайно говорил о том, что Васильев предлагал акте­рам своего театра некий *путь.* Этот путь надо понимать, конечно, прежде всего в духовном смысле. Это путь познания, постижения истины. Вопросы методологические и теоретические, которые обсуждал Васильев, были очень

229

тесно связаны с вопросами мировоззренческими, философскими и религиоз­ными.

В своем существовании театр ориентировался на бытовавшие в культуре прошлого и бытующие по сей день образцы вольных закрытых духовных уч­реждений типа Академии Платона в Афинах или Лаборатории Ежи Гротовс-кого, которая стала одной из самых крупных и судьбоносных театрально-ду­ховных школ XX века.

Лаборатория Гротовского существовала сначала во Вроцлаве. В ig86 году Гротовский переехал в небольшой итальянский городок Понтедера, где со­здал Рабочий центр.

Взаимоотношения как с философией Платона, так и с теорией Гротовско­го оказали на Васильева и его актеров очень сильное влияние.

Платон дал возможность проводить опыты в *игровых структурах.* Его «Ди­алоги» станут основным учебным материалом для упражнений в новой актер­ской технике.

Гротовский обратил внимание российского режиссера на аутентичные формы, с которых и начался театр. На скрытый, сакральный смысл этих форм в далекой праистории человечества. Очевидно, отсюда пошел и инте­рес Васильева к ритуалу, обряду, мистерии, к таинству посвященных, ко всем древним архаичным формам.

Архаике Васильев потом посвятит свою обширную программу, которую он покажет на Театральной олимпиаде. Архаикой Васильев займется, обратив­шись к «Илиаде» Гомера. Этот материал ляжет в основу его тренингов с гек­заметром, со словом.

Известно, что в Академии Платона учился Аристотель, который только после двадцати лет пребывания там и изучения философии стал писать соб­ственные сочинения. Этот факт интересен тем, что такого рода духовные школы, как эта, далеки от нашего современного стремления достигать быст­рых результатов. Истинные мудрецы никуда не торопятся. Поэтому, когда театру Васильева предъявляют претензии в том, что он работает медленно, стоит привести этот пример из древности. И он, конечно, не единственный.

Вот и я — рассуждаю о Платоне, а меня тянет на публицистику. И хочется сказать, а почему, собственно, сегодня какой-нибудь успешный в коммерчес­ком отношении театр типа МХТ становится для нас эталоном? И мы счита­ем, что именно так и должно работать, выпуская премьеру за премьерой, приглашая модных постановщиков, украшая афишу пестротой кассовых на­званий? Почему так быстро изменилась наша психология? Ведь еще лет двад­цать тому назад мы не знали этой гонки, и театры существовали в куда более размеренном темпе. Зрители относились к искусству как к чему-то неизмери­мо более высокому, чем обыденная жизнь. И статус художника был иным.

Да, в go-е годы произошла резкая перемена социального климата, которая показалась сменой эпох. То, что относилось к советской жизни, и плохое и

230

хорошее, осталось принадлежностью прошлого. И страна стала строить но­вую жизнь, погнавшись за новыми ценностями. На этом пути и возникло огромное количество подмен и химер. И самая главная из них — деньги и ком­мерческая выгода. Именно по этому пути стали двигаться не только производ­ственные и финансовые образования, которым сам Бог велел идти этим мар­шрутом, но и образования культуры и искусства. И теперь мы уже не можем сосчитать потери, так их много.

Когда сегодня чиновники и околотеатральная общественность рассужда­ют о театре Анатолия Васильева, то слышится много упреков. Мало ставит. Нет зрителя. Васильев высокомерен и не хочет работать, как все. И так да­лее. Но почему те, кто так рассуждает, не хотят понять, что один такой стран­ный, нетрадиционный театр, созданный одним из наиболее талантливых и творчески продуктивных наших режиссеров, призван сохранить те богатства и достижения, что были выработаны нашей сценой за последнее столетие? Как же еще их сохранить, если не в этом творчески и духовно закрытом об­разовании, которое не торгует культурным наследием и не выносит его на рынок, чтобы продать тем, кто хорошо заплатит?

Как-то в начале go-х годов я оказалась на Поварской. Я пришла не на спек­такль, а к Анатолию Васильеву, чтобы обсудить с ним некоторые вопросы. За окном шумела тревожная вечерняя Москва. Настроение тревоги, наверное, было не только у меня. Потому что началась полоса жизни, которая сулила прежде неизвестные опасности. Поговаривали даже о возможности начала гражданской войны. И вот, сидя у окна и ощущая за ним этот неласковый, неспокойный город, я подумала, что от кошмара реальности хорошо было бы закрыться в стенах вот такого монастыря. Наверное, такое же желание за­крыться было и у Васильева, если он создал свою школу, отгородившись от окружающего и погрузившись в глубины человеческого и художественного опыта, доступного тем, кто посвятил себя особому духовному пути. О жела­нии Васильева закрыться я услышала от Николая Чиндяйкина, когда брала у него интервью. Это подтвердило мои прежние ощущения.

# {Глава 13} НИКОЛАЙ ЧИНДЯЙКИН: «ВСЕ ПРОИСХОДИЛО ЗДЕСЬ, В РЕАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ, ВМЕСТЕ С НАМИ»

Николай Чиндяйкин, актер и режиссер театра «Школа драматического искусства», играл не только в спектакле «Шесть персонажей в поисках авто­ра», о котором у нас уже шла речь. Он принимал участие и во многих других работах театра. На его счету — несколько прекрасных ролей в спектаклях по Достоевскому. Интереснейший проект с Рабочим центром Ежи Гротовского в Понтедера. Постановка первой мистерии театра «Школа драматического искусства» «Плач Иеремии», где Чиндяйкин выступил в роли режиссера. Я обратилась к нему, так же как и к нескольким другим актерам театра, чтобы расспросить о подробностях внутренней жизни, укладе и направлении поис­ков «Школы драматического искусства», скрытых от глаз постороннего на­блюдателя. Наши беседы начались с воспоминаний о курсе Буткевича.

Встреча первая

- *Расскажите подробнее о Михаиле Буткевиче и вашем курсе, ведь это исто­  
ки театра «Школа драматического искусства».*

*—* Когда я поступал на курс Буткевича, я совсем его не знал. Что это за педа-

гог? С чем его едят? Я уже был взрослым человеком, как и большинство на нашем курсе. Ведь курс был заочный. И нам были нужны только ко­рочки.

Потом я понял его. И сейчас могу сказать, что это великий педагог. Уникальный человек театра. Я, кстати, сейчас тоже разбираю свои за­писи. Я много в свое время записывал. И уже свежим глазом читая кон­спекты, я удивляюсь, просто потрясающе. Интенсивность работы с ним оказалась невероятной. У нас были интереснейшие сессии — японская, немецкая, английская. В ГИТИСе, по-моему, до сих пор это помнят. У Буткевича была привычка притаскивать интересных людей. Из Лите­ратурного института, из музеев. Это были *потрясающие* встречи. Когда мы заканчивали второй курс, у Буткевича возникла идея пригласить

232

¶Васильева. Запись об этом у меня тоже сохранилась. Васильев был тог­да смурной. Пришел и говорит: «Я у вас здесь только потому, что вы дети Михаила Михайловича», — потом долго смотрел на нас и спраши­вает: «В чем разница конфликта у Иванова и у Гамлета?» Возникла страшная пауза. Я говорю: «У Гамлета конфликт снаружи. А у Иванова — внутри». Васильев, кажется, был доволен моим ответом.

И потом вдруг в конце второго курса Михаил Михайлович заявил нам: «Я вас доведу и пойду на пенсию, мне это все надоело. Вы мои последние ученики, поэтому я вас люблю больше всех». А я знал, что у него какие-то проблемы в институте, проблемы человеческого характе­ра, потому что проблем, связанных с карьерой, у него не могло быть. Короче, решил уходить. А это было еще то время. Сейчас смешно вспо­минать, потому что ни таких отношений, ни таких людей уже не оста­лось. Он нам сказал: «Ребята, я ведь вам все отдал, что хотел, и никто другой вам больше ничего не даст, кроме одного человека, Анатолия Александровича Васильева. Вот если он согласится взять вас, то вы получите еще что-то, чего я не могу дать вам. Но если не возьмет, я вас дотяну, но это будет уже только дотягивание».

И тут нас стали обхаживать другие режиссеры. Мы даже чувствова­ли, что идет какая-то торговля. Тогда мы, старики, я, Юра Альшиц, ста­ли встречаться с Васильевым и договариваться, чтоб взял нас он. У него курса своего тогда не было. Он работал педагогом у Эфроса. Но к наше­му предложению Васильев отнесся с большим сомнением. Не кинулся нам в объятия. Не сказал «давайте работать вместе». Вел себя очень сдержанно. Мне кажется, он нас побаивался. Потому что мы все были взрослые дядьки, и чего с нами делать, было не очень понятно. Тем не менее мы ходили на репетиции «Серсо». Потом решили так: он придет к нам на сессию третьего курса и посмотрит, можно ли что-то с нами сделать. Еще условие было такое: Михаил Михайлович тоже должен присутствовать на показе. И вот на этой сессии мы ответим, нужны мы друг другу или нет.

Сессия третьего курса была связана с Пиранделло. Пиранделло как тема была предложена Буткевичем еще на втором курсе. Были даны за­дания — показать экзерсисы по «Шести персонажам». Экзерсисы — это этюды, упражнения, связанные непосредственно с текстом. Можно было делать из пьесы все что угодно. Это Буткевич называл «похлопы­вание классика по плечу». Он говорил так: Шекспира нужно ставить так, как будто он сидит с тобой рядом (и чтобы это он подсел к тебе, а не ты к нему), а если ты ставишь никому не известного Тютькина, то к нему надо относиться как к Шекспиру. То есть все наоборот. Экзерси­сы давали нам неограниченные возможности. Можно было взять из пьесы все что угодно — фразу, тире, ремарку. И, манипулируя ею, еде-

233

лать сцену, ставя перед собой цель посадить Пиранделло рядом, проникнуть в его стиль и т.д. Когда мы вошли во вкус, мы каждый сделали по пять, по семь, по десять экзерсисов. Даже торговали ими на курсе. Например, у меня было пять, а у Альшица — ни одного. «Давай три рубля и бери», — говорил я ему. Потом многое из того, что мы тогда придумали, попало в первый акт спектакля. «Писем нет?», «Тут так написано» — это мои экзерсисы. \*

* *Это называлось импровизацией ?*
* Да. Импровизация. Игровой театр. Книга Буткевича так и называется: «К

игровому театру». Он говорил, что ближайшие пятнадцать лет в теат­ре будут идти под этим знаменем. Буткевич в своей жизни поставил несколько спектаклей. Но главный его талант крылся в педагогике. Он умел возбудить в человеке творческое начало. На его занятиях хотелось рваться в бой. Он никогда никого не вызывал на сцену. Длиннющая очередь образовывалась сама, потому что всем хотелось выйти.

*-То, что сейчас у Васильева называется игровым театром, это - не совсем то, что имел в виду Буткевич. Хотя, возможно, именно Буткевич еще давно, в те времена, когда сам Васильев был его студентом, дал ему этот импульс?*

*—* В «Шести персонажах» все это как-то переплавилось. Сам Буткевич, может

быть, и не сделал бы этого спектакля. Но тесто замесить, замесить лю­дей, вот с этими горящими глазами, с этой отвагой, он мог. Это и тяну­ло Васильева, который в конце сессии сказал: «Да, я буду с вами рабо­тать». Миша честно сидел, молчал и улыбался. И, конечно, радовался, что передает нас Васильеву.

Я же знаю Толю как человека. Мы же знакомы еще с тех пор, когда он был в студенческом театре Ростовского университета, а я учился в Ростовском театральном училище. И потом, когда Васильеву хотелось сказать мне что-нибудь неприятное, он говорил: «А я помню, как ты Вершинина играл в дипломном спектакле». Сильнее уязвить было уже нельзя.

Толя еще тогда интересовался пьесой «Шесть персонажей в поисках автора». Мне кажется, что у них с Буткевичем интересы просто совпа­ли. Сейчас Васильеву уже не нужны все эти импровизации. А тогда па­раллельно с «Серсо», где была совершенно другая материя, другая ткань, ему это, очевидно, было нужно. Это как выбежать из бани в хо­лодную реку. Он на «Серсо» надорвался. А тут — хулиганство и никого ни о чем просить не надо. Люди сами несут свои находки, отдают энер­гию. А режиссер — это человек, управляющий энергиями. Во всех смыс­лах. И я на этом настаиваю. Это мое понимание режиссуры. Артист, если он профессионал, должен принести энергию. А режиссер уже рас-

234

пределяет — это сюда, а это туда. Соединим вот это с этим. Энергия в нас была разбужена Михаилом Михайловичем. Васильев ее и подхватил.

Был уникальный случай, когда репетиция с Васильевым шла сутки без остановки. В этом был весь Васильев. Мало кто его знает по-насто­ящему. Сейчас, когда я услышал, что ему предъявляют претензии в том, что он имеет так много помещений и не работает, мне стало смешно. Люди даже не знают, что такое работа. Ладно, опустим это. Так вот мы репетировали сутки без остановки. Он только пописать ходил. Кто-то спал урывками прямо в аудитории. А подбор костюмов, который длил­ся три дня... Я такого не видел никогда.

И потом все это оформилось в дипломный спектакль. Мы играли этот спектакль в ГИТИСе на втором этаже. Это смотрели педагоги. И пошли разговоры о том, что это грандиозная работа. Что это спектакль, который надо показывать широкой публике. Мы прибалдели. Это был конец пятого курса. Мы стояли со своими корками и собирались разъез­жаться кто куда. И тут Васильев объявил, что ему дают театр. Где? Не­известно. А он улыбается и говорит: «Мы, может, еще сыграем». И в нас закралась надежда, а вдруг это правда?

Потом все развернулось в течение месяца. Васильеву дали помеще­ния на Поварской. Мы туда пришли. Спустились в подвал, а там были комнаты, где сидели тетки с пишущими машинками, двери обиты кле­енкой, везде — чайники, фикусы. Потом мы ломали стены, выбрасыва­ли окна. Через три месяца все было готово. А 24 февраля мы уже откры­вались. И практически весь курс, за малым исключением, автоматом перешел в этот театр.

- *На премьере Падчерицу играла Наталья Коляканова. Но она была не с ва­  
шего курса?*

-Да, это был уже следующий курс, который взял Васильев. А с нашего курса Падчерицу играла Алла Юрченко. Но она ушла в декрет, и Васильев ввел Наташу.

* *Почему Буткевич в своей книге так плохо отзывался о Васильеве?*
* Я не считаю, что он отзывался о нем плохо. Это Толя так считает. Буткевич

написал о нем так, как он его понял. Но Буткевич тоже не последняя инстанция. Хотя он писал абсолютно искренне и был влюблен в Толю. Я сказал Васильеву, что это для него лучший памятник. О нем напишут девочки, что он гений. Но они не поймут, какой он по сути. А то, что рассказал о нем Буткевич, никто лучше не скажет. Он жил с Василье­вым, ругался. Был его учителем. Васильев его в какой-то момент прокли­нал, все было. Потом опять его оценил. Потом дал ему возможность работать в своем театре. Это все на моих глазах прошло. И я прекрас-

235

но это понимаю. Да, было всякое, но все было накрыто бесконечной любовью. Это не тот масштаб людей, когда говорят: «Ах, я думала, ты меня любишь». Не тот масштаб.

Как-то в Доме актера был вечер, посвященный памяти Михаила Ми­хайловича. Очень трогательный вечер. Один писатель выступил и ска­зал, что «К игровому театру» — это потрясающая книга, пройдет сколь­ко-то лет, и ее будут читать во всех странах. Меня это поразило. Кстати, в этой книге Буткевич и меня несколько раз вспоминает. Называет лю­бимчиком и тут же чуть ли не в предательстве обвиняет. Я тоже бы мог обидеться. Но я не обижаюсь. У него все было наоборот. Кого он лю­бил, с того и спрашивал. За восемь месяцев до смерти он был у меня дома. Редчайший случай. Пришел пешком. Я ему говорил: «Я приеду за вами на машине». Нет, и все. И вот он пришел, мы сели за стол, а Раса собралась и убежала куда-то, у нее были дела. А он сказал: «Какая у вас жена прекрасная, она понимает, что нам нужно поговорить». Мы си­дели восемь часов и разговаривали, я проклинаю себя, что не смог за­писать это. У меня были такие намерения, но когда я представил, что он, не дай бог, услышит, что я записываю, это будет для него оскорбле­нием. Между нами состоялся потрясающий разговор. Он сказал про книгу: «Я ее не закончу, я уже чувствую, что не закончу». Он предчув­ствовал свой конец. Он говорил, что пишет, торопится. И так грустно от этого становилось. А потом вдруг — искорка в глазах: «Я схитрил, я финал уже написал». Вот такой человек. Это другие масштабы. И ска­зать, кто плох, кто хорош, совершенно невозможно. Михаил Михайло­вич был не ангел. И я всегда знал, что, если к нему попадешь на зуб, перекусит так, что только пуговицы вылетят. Это я знал.

- *Сколько лет вы играли «Шесть персонажей» на гастролях ?*

*—* Года два с половиной. Причем у нас были реальные гастроли. Мы всегда

играли для реальных испанцев, реальных итальянцев, реальных немцев. Это же не Брайтон-бич, где приходят только русские. Этот драматичес­кий джаз очень сильно воздействовал. Успех невозможно сымитиро­вать. Не могут просто так четырнадцать минут длиться аплодисменты, как это было в Мадриде. Там еще и песню спели «Бесамо мучо», на спек­такле была автор этой песни.

- *И какова судьба вашего курса ?*

*—* Мы закончили играть после больших гастролей в Канаде и Мехико. Как раз

там появился продюсер, мистер Нойман, который стал нами занимать­ся. Он почувствовал успех и начал активно с нами работать, его ассис­тентка с нами постоянно ездила. Нам предложили турне на полтора-два года. И вот после Канады был перерыв в Москве. И тут произошло то,

236

что Григорий Гладий, который был введен Васильевым на роль Дирек­тора в «Шесть персонажей», решил остаться в Канаде. Васильев взор­вался. Это был для него сильный удар. Потом другие стали уходить из спектакля. У людей — своя жизнь. Они гордятся тем, что работали с Васильевым, что были в Испании, где-то еще, ну и хватит. А дальше — дом, семья. У кого-то должность главного режиссера где-нибудь в Крас­нодаре. И началось. Васильев вспылил. И сказал: «К черту, никуда не поедем, и ничего не будет».

- *То есть отказался от турне ?*

-Да. Было скандальное время. Я очень коротко это рассказываю. А вообще, все это длилось несколько месяцев. На гастролях — свой уклад жизни. На радости и на успехе он легко принимается. Но когда это становит­ся бытом, это не просто.

* *Васильев тяжело переживал уход артистов ?*
* Конечно, особенно уход Гладия. Мы с Альшицом только и могли с Василье-

вым разговаривать. Я ему сказал: вот представьте на секунду, у Брука ухо­дит самый замечательный артист. Ну что это для Брука? Ну, ушел. Возьмет другого. Не может же жизнь Брука зависеть от самого главно­го его артиста! Васильев говорил, что у него другой театр, другая кон­цепция. «Ты еще мне ввод предложишь!» Уже забыв, что Гришу Гладия он как раз вводил в спектакль.

Ушел Дапшис, уехал к себе в Литву. Потом ушел Петя Маслов, кото­рый играл на гитаре. И Боря Манжиев — «китайцы осмотрительный народ» — тоже потянулся домой.

- *Когда Васильев говорил, что у него другой театр, он имел в виду, что его  
театр не постановочный ? Что он замешан на каких-то более глубоких связях ?*

-Не важно, какие мы поставим спектакли. Важно, как мы жизнь проживем. Эти слова принадлежат Васильеву. Никто не поверит.

Когда объявили Нойману, что мы отказываемся от турне, был великий скандал. Он — западный человек. И все эти наши проблемы «поеду — не поеду» ему не понятны. Он столько потратил на нас сил и времени. Он был взбешен. Он же нормальный человек, он же не занимается творче­ством в подвале. И вот так все застопорилось.

- *Кто с вашего курса остался в театре ?*

*—* Остались Юрий Альшиц, Света Чернова, я. Мы тогда уже педаго­гикой занимались. Вели классы. Мне потом была поручена история с Гротовским. Проект «Славянские пилигримы».

237

¶

**Николай Чиндяйкин** *Архив Н. Чиндяйкина*



Встреча вторая

- *Параллельно с гастролями «Шести персонажей» что происходило в вашем  
театре ?*

*—* Много чего происходило. Занимались Мольером, Достоевским, снова Пи-

ранделло — «Сегодня мы импровизируем». Была большая жизнь, и она тоже связана с поездками, с представлениями за рубежом. Самое заме­чательное — это остров Хвар. Потрясающе. Мы играли в самом первом на территории Европы театральном здании. Оно уже как театр не исполь­зовалось. Это был музей. «Сегодня мы импровизируем» начали в 12 ча­сов ночи. Закончили почти утром. Раньше нельзя было начинать. По-

238

тому что боялись шума. Ведь это курортное местечко. Публика приез­жала сюда на теплоходе из Сплита. Замечательная была работа, в каком-то смысле очень вольная. Вольная в смысле методологии. Не имевшая окончательного, строгого рисунка. Рисунок постоянно менялся.

*-Васильев потом писал в одной из статей, что на материале пьесы «Сегодня мы импровизируем» он занимался проблемами подсознания. В чем это могло выражаться ?*

-Так это у нас в разборах не звучало. Может, он имел в виду свободу в несво­боде? Это основной термин того времени. Актерам нужно было влезть в тему, в ней раствориться и не заниматься самовыражением. Я помню какие-то мелочи. Мужчины, например, тогда не брились. В этой рабо­те были заняты Гладий, Коляканова, Света Чернова, Лариса Новикова, Юра Яценко, Олег Белкин, тувинка джазовая певица Сейхо.

*-Васильев тогда декларировал, что театр уезжает за границу1? Это был осоз­нанный маневр ?*

- Никогда он не декларировал, что мы уезжаем за границу. Хотя фактически

мы находились там. Даже не обязательно просто с гастролями. Просто мы уезжали репетировать. Просто жили там около месяца и работали. Нас приглашали различные фестивали.

Вот что декларировалось, так это — закрыться и сохранить себя. Со­хранить людей. Поэтому когда мы приезжали в Москву, то какая-то у всех возникла нервозность. И у Васильева была эта нервозность. Я не­давно в своих дневниках это перечитывал. Это я записал. Да, отгоро­диться, закрыться — это стремление было.

* *Закрыться от чего ?*
* Вы те годы не помните?.. Вот от всего этого и хотелось закрыться. Бежать

куда угодно. О театрах я вообще не говорю, потому что они вдруг ста­ли никому не нужны. Просто в один день. А что происходило на улицах? Там стреляют и берут какой-то дом. Тут, на Поварской, — баррикады. Надо было во всем этом участвовать? Не всем хочется, задрав штаны, бежать за комсомолом. Есть же люди, думающие головой. Они хотят за­ниматься своим делом. Поэтому, я думаю, Васильев был прав, глубоко прав. А сколько камней летело в нас от людей, которые не понимали, что мы делаем! Одна критикесса тогда говорила: «вы же выпадаете из театрального процесса». Уж лучше выпасть из этого процесса, чем в нем участвовать. Но в Москве у нас шли показы. А все вдруг стали говорить о нашей закрытости. Какая закрытость? Если приложить минимальное усилие, то легко можно было попасть к нам в театр. Любой мог попасть, кто хоть чуть-чуть этого хотел. Да, двери не были распахнуты настежь, но надо было захотеть войти.

239

* ¶*О закрытости вашего театра до сих пор говорят.*
* Пусть читают диалог Платона «Ион», с которым мы много лет провели в

борьбе и познании. Там все это описано.

* *Внутри театра, очевидно, шла своя насыщенная жизнь ?*
* Да. Но мы не шли строго академическим путем. Много было хулиганств,

театральной дури. Вот мы играли вечер Мопассана. Мы с Юрой Альши-цом работали с упоением. У нас были одинаковые брюки, которые мы купили где-то на гастролях. И эти брюки все время падали, если расстег­нуть ремень. На этом смешном трюке и строилась одна сцена. Мы ре­шили: Мопассан так Мопассан, — чтоб зал лежал. Была еще замечатель­ная тема, связанная с пьесой «Свадьба с приданым». Был такой фильм. Культовая вещь. Там комсомолка рассказывает свой сон. Ей приснился Сталин. И вот она описывает, что он выглядит как на картине с Климом Ефремычем Ворошиловым, в белом костюме. И будто бы ей Сталин что-то сказал. Вся бригада слушает, затаив дыхание. Очень смешно. Но до показов у нас эта вещь не дошла.

* *Как Васильев работал, как у него возникали идеи ? Как он вам их преподносил ?*
* Мне кажется, что это не было таким образом, что он без нас что-то приду-

мывал, а потом говорил «закончу с этим и буду заниматься вот этим», приходил и начинал. Мне кажется, что он никогда не лукавил, когда говорил, что ничего не знает заранее. Он говорил: «Я вместе с вами». Его режиссура никогда не строилась на домашних заготовках. Все про­исходило здесь, в реальном времени, вместе с нами. И потом перерас­тало в теоретическую базу. В начале был просто опыт. Он и приводил к теории. Потому что как можно оправдать его способность молчать на репетиции по тридцать-сорок минут? Это же мало кто выдержит. А еще меньше тех, кто это поймет. Постороннему человеку расскажешь, он удивится: и вы сидели? Да, сидели. Он не играл перед нами умного и благополучного. А приходил на репетиции, и было видно, что ему не­чего сказать. Так мы и сидели целый час молча. Он молчит, и мы мол­чим. А потом через час он задавал вопрос: «Не хотите спросить меня о чем-нибудь? Ну тогда я пошел». Или так — долгая пауза. А потом его предложение сделать перерыв. И вот мы расходились, а через десять-пятнадцать минут собирались, и слово за слово, и пошло, начинался разговор. И длился часа три-четыре. Все происходило в реальном об­щении. Это позволяет мне утверждать, что это был путь живого опыта. А не заготовок.

- *А зачем вам лично все это было нужно, все эти поиски, эксперименты, ведь  
вы были известным, сложившимся актером ?*

240

¶- Глубину профессии, как и глубину любви, может познать не каждый. Кто-

то говорит, что знает, что такое любовь. У него пара детей. И он пре­бывает в счастливом неведении, думает, что прожил жизнь счастливо. Профессия то же самое, тот же самый объем. Меня из счастливого не­ведения, в котором я пребывал, когда уже лет пятнадцать как работал актером и думал, что уже все могу, уже и спектакли ставить умею, вы­шиб Михаил Михайлович. Поначалу было очень тяжело от этого внут­реннего убеждения отказаться. Но я, уже получивший звание Заслужен­ного артиста, стал учиться снова. И дальше с Васильевым пошел по тому пути, который он предложил, и я уже не мог подчиниться какому-то другому режиссеру, кроме него.

- *Какие еще события были в жизни вашего театра и вашей профессиональной*

*жизни?*

- Встреча с Гротовским. Это были первые миланские гастроли. Мы играли

«Шесть персонажей» в Пикколо-студии Стреллера. И тогда состоялась эта встреча. И через пару лет, году в iggi-м, когда мы уже заканчивали играть «Шесть персонажей», у Гротовского и Васильева возникла идея сделать совместный проект, который Гротовский назвал «Славянские пилигримы». Смысл был в том, чтобы собрать рабочую группу из Рос­сии, Украины, Белоруссии, 13—15 человек. Моей задачей и было в те­чение года готовить группу, искать людей. Я с радостью к этому подклю­чился. Это напоминало жизнь разведчика, бесконечные поездки. И оказалось, что в стране полно разных интересных людей. Я искал их не в профессиональной среде, а в среде андеграунда. И там стоило толь­ко за кого-то одного зацепиться, возникала целая цепочка. Короче, я сделал предварительный отбор. Приехал Томас Ричарде, помощник Гротовского, и мы вместе с ним, с переводчицей Машей Прохоровой и с оператором ездили по подготовленным мною адресам. Все отсмот­рели, и все записали на видео. Эти записи потом показывали Гротовс-кому. Он делал окончательный отбор. Получилась группа в i6 человек. И летом 92-го года мы поехали в Италию. Там началась практическая работа.

Мне были оказаны невероятная честь и доверие. Я имел право на­ходиться рядом со своей группой, то есть в аудитории. Где они, там и я. Но я не имел права делать то, что делают они. Я мог быть только свидетелем. Это такой термин у Гротовского. Я был награжден этим правом. И был счастлив выше головы. На положении свидетеля я про­вел три дня. Когда мы выходили из аудитории, я пытался сам сделать то, что делала моя группа. Это было довольно сложно, потому что на­грузки там невероятные. И тут меня увидел Гротовский. И говорит: «Николай, может, ты заниматься хочешь?» А мне было уже 44 года. Я

241

говорю: «Конечно, я бы очень хотел». А мы разговариваем вдвоем. И он говорит: «Знаешь, я могу тебе позволить заниматься, но только до­говоримся так, если тебе станет трудно, тогда ты уйдешь. Совсем уйдешь и свидетелем уже не сможешь быть. А если не рисковать, то ты всегда можешь быть свидетелем». Тут я понял всю сложность этой ситуации. Но любопытство во мне пересилило, и я говорю: «Я буду заниматься». И началась эта пытка. Работа проходила ночью, поскольку летом в Италии дикая жара. Днем мы должны были спать. И к вечеру, в 6—7 ча­сов, мы приходили на бывшую винодельню, стоявшую на природе в полях. И работали до *\—* 5 Уфа с перерывами. В общем, я, конечно, не один раз пожалел, что на это пошел. И говорил себе «все, это послед­ний раз». Но я себя все-таки пересилил. Дошел до конца. И если так можно сказать, мы с Гротовским стали друзьями, во всяком случае, он меня называл «мой друг».

- *Вы можете рассказать об этих занятиях? Или это не рассказывается ? Они  
ставят такое условие?*

*—* Есть такое условие, и это самое главное условие. Но тем не менее какие-то

вещи можно рассказать. Во-первых, Гротовский мне не один раз гово­рил: «Чем бы потом ни занимался, ты никогда не говори, что работа­ешь по школе Гротовского. Потому что если ты действительно меня понял и действительно не потратил время зря, то ты будешь занимать­ся по своей школе, но никогда уже не забудешь меня. Но каждый чело­век, когда куда-то идет, он идет один, и ты пойми, что я тебе дать ниче­го не могу, так как и мне никто ничего дать не может. И вообще, никто и не хочет тебе ничего дать. Знание можно только украсть». Кажется, я понял, что он имел в виду. Вообще, кроме этого у меня с ним было очень много разговоров. Но у него никогда не сопрягались разговоры с практикой. Практика существовала отдельно. И вообще, Гротовский — это, прежде всего, действие. Но действие не в нашем понимании, а в самом простом.

В зале обычно присутствовали мужчины в плавках и женщины в топиках. Занятия шли на первом и на втором этаже. На первом этаже занималась француженка Мод. Она была в таком же статусе, как и То­мас Ричарде. Томас занимался наверху. Я в основном находился с верх­ней группой. В углу стоял стол с белой скатертью, на нем ничего не было. Стол стоял в трех-четырех метрах от подиума. Подиум — это ду­бовый квадрат, четыре на четыре метра. С каждым человеком работал один инструктор. Какие-то определенные упражнения контролировали сразу два-три-четыре человека. Ты что-то делаешь, и четыре человека тебя правят. Физически это тяжелая работа. Даже на кровь на голове никто не обращает внимания. Воспитывает это все потрясающе. Иног-

242

да у меня мелькала такая мысль, что, если бы в театре произошло такое, человека сразу бы отпустили в отпуск на две недели. А тут подули на голову и все. Вслух почти не говорят. Только жестами или шепотом. Тела скрипят. Находиться на подиуме просто — физически невозможно. Вся­кие мелочи должны соблюдаться с абсолютной точностью: здесь ты должен поставить тапки, здесь у тебя должно быть полотенце, ногой ты должен ступить здесь. А вот здесь ступать нельзя. В общем миллионы таких вещей. До смешного. Как в туалете спускать воду, тоже объясни­ли. Потому что там было что-то поломано. Задавать вопросы тут не принято.

Сами занятия делились на то, что называлось «физик», и то, что на­зывалось «пластик». Но «пластик» — это тоже физические упражнения, только связанные с пением. Они проходили так: поется одна строка на каком-то непонятном, африканском, языке, вся группа в течение часа долбит это и движется вместе с инструктором в том направлении, ко­торое задается. Смысла в этом нет никакого. Ощущение смысла прихо­дит к тебе через час-полтора дикой усталости.

И вот совершенно потный, мокрый, разбитый ты приходишь на перерыв в комнату, где все превращались в людей. Чай, бутерброды, много фруктов, можно курить, Гротовский же трубку курил — переры­вы длились довольно долго. Можно было отдохнуть. Потом устраива­лись разговоры, и там можно было все что угодно спрашивать. В этом помещении всегда закрывались окна, Гротовский боялся сквозняков.

Как-то он говорил, что в мире существует, может, тысяча, а может, полторы тысячи человек, которые называют его своим учителем. «Ну а я думаю, — сказал он, — что реально через мои руки прошло человек двести, триста. Но я из них только четырех считаю своими учениками». Потом помолчал и говорит: «Но один из них не считает меня своим учителем», — и засмеялся.

Потом уже, через какое-то время, я понял поразительную вещь. Из профессионального театрального мира в России — не боюсь нескром­ности — я единственный, кто прошел эту школу. Андрей Дрознин, еще кто-то что-то видели. Но практически так, как я, никто у Гротовского не работал.

Я уехал к нему одним человеком. А вернулся другим. Другим хотя бы просто физически. Но и вообще для меня была подведена какая-то чер­та в жизни, это совершенно точно.

* *Ну, а все-таки можно сказать, хотя бы в самом общем смысле, на чем стро­ился тренинг Гротовского ?*
* В первооснове лежит опыт йоги. А потом — руки, ноги, голова. И как это

все сопрягается. А дальше уже философия, то есть с какой целью, с

243

¶244

каким наполнением ты все это делаешь. Но это уже другой разговор. Существует русское понимание медитации. Сел и думает, что он меди­тирует. Но как было в нем 6о кг каши, так и осталось. Ведь для того, чтобы читать книгу, надо знать буквы. Точно так же и с телом. Актер -это просто точка в пространстве. Она или тупая точка или обладает каким-то знанием и этим знанием может себя как точку выражать. На­полнять пространство своей энергией. Но самое трудное — это выучить буквы. В школе Гротовского есть такое слово — «пресайз». В переводе оно означает «именно так». Именно так, и никак иначе. Наклонить голо­ву именно так. При этом у тебя стопа должна стоять именно так. Таз -именно так. И вся битва идет за это, за «пресайз». Но это первая сту­пень, первый класс. Когда ты смотришь в течение тридцати минут на двух голых людей на полу, ты видишь, как это «живет», «летает», «уми­рает». Все выражено одним этим голым телом. Это завораживает. Хотя нет никаких подсветок, музыки.

В «Плаче Иеремии» я потом пользовался элементами тренингов Гро­товского. Я и по сю пору этим живу. При всем том, что это совершен­но бесцельная вещь, ведь нельзя делать тренинг с какой-то целью, сам тренинг и является целью. Само действие является целью, а если наобо­рот, тогда это будет сцендвижение. Я учусь падать, чтоб не разбить го­лову. Это сцендвижение. Вот научился падать. А потом, может быть, в течение пятнадцати лет у тебя не будет такого спектакля, где тебе нуж­но падать. Так что это еще более бессмысленное занятие. А в тренин­гах Гротовского готовится сам инструмент, и ты им вправе пользовать­ся, если тебе это нужно для театра. Но ты вправе и не пользоваться, если тебе это не нужно для театра. И тогда у тебя будет просто хороший инструмент.

- *Между Васильевым и Гротовским есть что-то общее'?*

*—* Они находятся в одном статусе. Статус для меня — это то, на каком  
уровне мятежности пребывает художник. На каком уровне мятежности  
он существует? А Гротовский и мятежность — это одно и то же. Гротов-  
ский говорил: я начал там, где закончил Станиславский. Он в отличие  
от всех нас обожал Станиславского. Поэтому для меня театр XX века —  
это Станиславский, потом Гротовский. Никаких промежутков. И в этом  
смысле статус Васильева как художника, как философа и человека, чи­  
тающего мир и пытающегося с этим миром взаимодействовать, равен  
статусу Гротовского. Хотя это единственная фигура, перед которой  
Толя не стеснялся робеть. И единственная фигура, к которой Васильев  
мог отнестись с почитанием. А все-таки для художника такого уровня,  
как Васильев, встреча и творческий обмен с художником такого уров­  
ня, как Гротовский, — это большой подарок. Одиночество томит, и пе­  
режить его трудно. А вот ощутить себя в сыновней роли — это колос-

¶сальная отдушина. В наших разговорах и спорах я много раз ссылался на Гротовского. «Вот Гротовский...» — начинал я. Васильев неистовство­вал. «Не думаю, что Гротовского интересовало бы это», — говорил я. Васильева это сильно задевало.

* *В лаборатории вы занимались Томасом Манном. Расскажите об этом.*
* На Томаса Манна ушло года три. Целый горизонт открылся. Мы с Томасом

Манном жили еще в старом «Уране». Вместе с этими занятиями у нас появился особый образ жизни, когда все вместе собирались в трапезной и шло чтение Библии. Библия читалась и тогда, когда мы играли. Мы не называли это «литургией». Но форма была такая. Каждый день мы приходили в ю часов утра. На сцене стояло два аналоя, справа и сле­ва. Каждый человек читал по полчаса. В любое время, какая бы репе­тиция ни шла, самое главное это было расписание чтения. И так в те­чение всего дня до 12 ночи.

Саша Ишматов после всего этого даже ушел в священники. Он читал, читал, стал внешне меняться. А потом мы узнали, что он здесь читает и еще в монастырь ходит, там тоже читает. Еще одна наша актриса, причем нерусская, стала православной. Много чего произошло. Как-то мы сидим с Васильевым, надо было составить список учеников: где кто работает. Долго мы с этим списком возились, а потом Васильев говорит со смешком: «Ну, не подготовили хорошего режиссера, зато подготови­ли одного священника».

- *Вы играли роли из Достоевского ?*

-Если говорить обо мне лично, у меня определенные вехи и были связаны с Достоевским. Я играл Верховенского в «Бесах». Помню, одна сцена на­чиналась внизу, в подвале, а потом мы с публикой и видеокамерами под­нимались до шестого этажа и продолжали играть в квартире на кухне. Это был один из немногих случаев, когда Васильев сказал: «Вот это правильно. Это Достоевский». Та работа сильно во мне отложилась. И как мне кажется, я тогда уловил ключ существования в диалоге на длин­ной дистанции. Это и требовалось в Достоевском. У него вещи масш­табные, протяженные, бесконечные, — начинаешь и не представляешь, чем все закончится. От сознания неподъемной тяжести и рождалась легкость.

Потом во Франции, это был, по-моему, первый Авиньон, мы с Витей Себелевым играли Мышкина и Рогожина. Я — Рогожина. Не знаю, как про это рассказать. Какие там были открытия. Но помню, что главное для меня было — крестами поменяться. И мы с Витькой после этого очень сильно подружились. А он был человеком, которого я прежде совершенно не знал. Вот этот момент крестами поменяться, услышать

245

сердцем, на каких кровях все замешано, — все это персонажам просто не под силу. Но мы и не играли персонажей.

Потом позднее, когда я уже стал играть Мышкина, это было пятиле­тие театра, 93-й год, не стесняясь скажу, — это была блестящая работа. Блестящая. До сих пор есть какие-то люди, которые ее вспоминают. Но это была абсолютно личная тема.

Мышкин был в длинном пальто, в шляпе, как положено. Я начинал диалог театрально громко, но как только касалось этой темы, — поче­му же русский, если уж будет католиком, то обязательно катакомбным, -я снимал эту шляпу и надевал спортивную шапочку. Мне это давало силь­ный импульс.

- *А что было в этой теме личного ?*

*—* То, чем я живу до сих пор. Православие. Русь. Есенин. Бродский. Все. Все

вместе. Мне все это так понятно. И почему, если мы такие богатые, мы такие бедные? Мне одно время казалось, что, кроме Достоевского, я читать больше ничего не буду. И какое-то время так и было. Мне было скучно читать что-то другое. А открываешь Достоевского, и тебе хоро­шо, и больно, и радостно.

Я еще не один раз играл Мышкина. И за мной пошла слава русского трагика. В Берлине я пробил одним движением руки венский стул. Та­кая была энергетика. Васильев сказал: «Стул заберите, мы его в музее повесим».

- *Как я поняла, ваги театр с самого начала был некоей духовной школой. Во  
всяком случае, внутри проживалась богатая, насыщенная жизнь ?*

*—* В каком-то смысле да. Школа, безусловно. Просто мы существовали в очер-

ченном известном срезе того, что мы называем театром. А реальная живая музыка мира не всегда помещается в эти рамки.

Театр как некая ипостась человека играющего всегда был, всегда есть, всегда будет. И его не отменит никакое постановление партии, никакое постановление какого-нибудь чиновника от культуры или еще кого-нибудь. Пока есть живой человек, у него всегда будет это желание играть и повторять эту игру. Вот секунда была, и сейчас ее уже нет. И только театр может сказать, нет, я это повторю. Именно вот эту секун­ду, которая дана человеку. Поэтому всегда параллельно будут существо­вать какие-то группы, рабочие центры, школы. Всегда будет в этом не­обходимость. И тот очерченный круг театра, к которому мы относимся с величайшим уважением и считаем его нашим достоянием, погибнет без этих родников, без этого сумасшествия.

# {Глава 14} ОПЫТЫ Лаборатория игрового театра Достоевский. Платон. Томас Манн

Васильев никогда не повторял свой успех дважды. Не стремился к эксплу­атации однажды найденных приемов и стилей. Так было в период его рабо­ты над «Серсо», когда он воевал с актерами, которые хотели играть так, как они играли во «Взрослой дочери». Так случилось и сейчас, после триумфаль­ного успеха «Шести персонажей в поисках автора». Та изысканная и сложная форма постоянно меняющейся и двоящейся реальности, игра жанрами и стилями таили в себе, конечно, большие возможности. И их вполне можно было развивать дальше. Но Анатолий Васильев словно забыл о том, что по­ставил такой спектакль. Он в который раз перечеркнул свой успех, как пере­черкнул, кажется, все свое прошлое.

Я не знаю, когда именно у Васильева появились термины *персона* и *персонаж.*

Но, исходя из логики его работы в «Школе драматического искусства» над произведениями Достоевского, Платона, Томаса Манна, этими понятиями он уже пользовался.

Вот что говорил Васильев в своих публичных выступлениях в 1997 Г°ДУ: «Меня интересует актер, который не является персонажем. Мне более не ин­тересно, чтобы актер представлял собой какой-то персонаж. Я хочу его видеть как персону, как поэта, как личность. Его самого и больше никого. Я не хочу, чтобы он был исполнителем воли режиссера, я не хочу, чтобы актер был рабом персонажа, я даже не хочу, чтобы актер был рабом пьесы. Я хочу войти в зал и увидеть исключительную личность, я ожидаю от этой личности открытий, те­атр я перестал понимать как средство для того, чтобы воспитывать публику. Мне кажется, что театр — это опыт, который делают сами актеры»1.

В традиционном психологическом театре актер влезает в шкуру персона­жа, подробно анализирует развитие роли, исходя из предлагаемых обстоя­тельств и человеческих свойств самого образа. Он играет человека во всей полноте и объеме его жизненных, психических, физических проявлений.

Персона — это человек, который играет, это — автор роли.

*Васильев Анатолий.* Из неопубликованных материалов архива театра.

247

Персонаж — это продукт творческого акта персоны.

И между ним и персоной устанавливаются игровые отношения.

Взаимосвязь персоны и персонажа можно рассмотреть на примере шахмат­ной игры. Люди, играющие в шахматы и сидящие по разные стороны шахмат­ной доски, — это персоны. Шахматные фигурки на доске, которые они дви­гают, — персонажи. Персоны-игроки не отождествляют себя с фигурами на доске, не перевоплощаются в коня или ферзя. Персоны-игроки управляют этими фигурами, двигают их на плоскости, исходя из понимания сложных, мыслительных законов игры, преследуя тактические и стратегические цели этой игры. Игра, которая разворачивается прежде всего в голове у игроков, переносится на доску с фигурами и там осуществляется.

Актер театра «Школа драматического искусства» Игорь Яцко, объясняя законы игрового поведения актера, приводил пример, на который часто ссы­лался на репетициях Васильев. Монолог «быть или не быть». Как его испол­няет актер психологической школы и как актер игрового театра?

Актер психологической школы, перевоплощаясь в Гамлета, помещает себя внутрь ситуации. Он не знает, на что ему решиться, что ему делать, «быть» ему или «не быть»?

Актер игрового театра выходит из этой ситуации, «выносит центр» перед собой и рассматривает две антиномии — «быть» и «не быть», играет этими антиномиями. «Ситуация — перед ним. Он как Господь Бог рассматривает на весах "быть" и "не быть"». «В игровом плане, — говорит Игорь Яцко, — я могу философски посмотреть на себя самого, я освобождаюсь от обстоятельств. Я смотрю на себя через какую-то дистанцию. Мы называем это центровка. Центр снаружи или центр внутри — вот разница. То есть это то, на что опи­рается внимание, как оно опирается. В игровом театре — это исключение себя из обстоятельств, в которых ты находишься, и способность видеть себя со стороны. Военачальник свободен от ситуации, он видит ее всю целиком. Сол­дат находится внутри ситуации».

А что такое игра сама по себе? «Закон игры — это закон авантюры, — рас­сказывает Яцко. — И тут много можно привести примеров. Любой фокус, то есть все, что связано с обманом. Авантюра — это средство для того, чтобы двигаться. То есть мы не можем к цели прийти прямо. Мы должны обманы­вать друг друга, зрителей. То есть играть. Делать обманные, ложные ходы для того, чтобы выйти. Об этом написано много философских исследований. Книг. Одна из самых прекрасных на эту тему "Алиса в Зазеркалье"».

**\* \* \***

Обнаружение дихотомии *персоны* и *персонажа* в актерском исполнении не есть в буквальном смысле изобретение Анатолия Васильева.

248

¶

Г. Гладий — Ставрогин

*Архив театра*



На *игровых* законах основаны театр античности, комедия дель арте, все формы народных площадных балаганов. Актер с куклой Петрушки — вот *пер­сона* и *персонаж* в чистом незамутненном виде.

Об этом разделении на *персону* и *персонажа* мы можем говорить практичес­ки во всех тех случаях, когда актер не сливается с образом героя, а существу­ет на отдалении, *игровой* дистанции. Только в каждой конкретной школе или системе эта дистанция будет определяться по-разному.

Мольер, Шекспир, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон, Шиллер — имен драматургов и типов театров, представляющих собой *игровую* традицию, не перечесть.

Она существовала не только в глубокой античной древности и в эпоху Возрождения, затем романтизма. Она существует и в двадцатом веке в таких вариантах, как драма абсурда, драматургия Томаса Манна, Сартра, Кольтеса, новейшая драматургия самого последнего времени, не только в Европе, но и в России.

То есть *игровой театр* был всегда и жив поныне. Жив в тех драматургичес­ких образцах, которые мы читаем и которые нам доступны. И в тех школах

249

актерской игры, о которых мы, к сожалению, знаем далеко не все, потому что их методики никогда не записывались на бумаге, а передавались из поколения в поколение в живой актерской традиции.

*Игровым* театром уже в двадцатом столетии занимались такие режиссеры, как Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Александр Таиров, и такой гениальный актер, как Михаил Чехов.

*Игровой* стиль в актерском исполнении есть и на нашей сегодняшней сце­не. Но он развивается стихийно и неосознанно, а главное, не обладает необ­ходимым художественным качеством и органикой, потому что актерам, кото­рые воспитаны на системе Станиславского, трудно его «держать».

Обо всем этом, конечно, знает Васильев. Именно это знание и толкнуло его на разработку особой *игровой* техники актера, в которой он соединил до­стижения предыдущих мастеров и свои собственные наблюдения. Васильев отнесся к этой проблеме как к проблеме фундаментальной, научной, которая должна быть всесторонне проработана практически и теоретически и офор­млена в точные слова и понятия.

И важно сказать еще вот что: если Станиславский создал методику игры *психологической* драмы, то Васильев попытался создать методику исполнения *игровой* драматургии. Именно этому и были посвящены все его многочислен­ные опыты.

Теперь о *психологической* драме. Мы как будто бы забыли о том, что *психоло­гическая* драма, возникшая на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий (Ибсен, Чехов, Стриндберг, Гауптман и др.), — молодой жанр, который создал очень определенную и достаточно узкую традицию театра. Другое дело, что этот театр достиг необычайных высот в практике Станиславского, в работе актеров Художественного театра в первой половине предыдущего столетия. Но у нас как будто возникла аберрация сознания, и мы, находясь внутри тра­диции, преувеличили ее роль и значение.

Ведь это тотальное распространение *психологической* системы, которое произошло в сталинское время, когда методика Станиславского стала препо­даваться практически во всех театральных школах Советского Союза, и созда­ло искусственную, искаженную ситуацию. В то время, когда методике Ста­ниславского официозная власть давала зеленый свет, достижения театров Мейерхольда, Вахтангова, М. Чехова были перечеркнуты и забыты.

Мейерхольда обвиняли в формализме, потом просто физически уничто­жили.

Вахтангов слишком рано умер, и его школа выжила только потому, что ее оправдывал синтез *психологической* и *игровой* традиции.

Михаил Чехов уехал в эмиграцию, и его практика долгие десятилетия была у нас совершенно неизвестна.

Нынешний театр работает в рамках системы Станиславского. Других ме тодик у нас, в сущности, нет. Есть, правда, отдельные молодые режиссеры-

250

экспериментаторы, которые обращаются к иным европейским и восточным техникам. Но таких режиссеров мало, и они еще не создали какой-то альтер­нативной, целостной школы.

Созданием альтернативной, целостной школы *игрового* театра у нас занима­ется практически только Анатолий Васильев.

**\* \* \***

Итак, он начал разрабатывать новую методологию актерской игры на ос-I нове дихотомии *персоны* и *персонажа.*

Проследить все этапы и выяснить постепенную логику зарождения и раз­вития этой методологии не представляется возможным. Поскольку все опы­ты, которые Васильев проводил в своей лаборатории, необозримы и распре­деляются по множеству ручейков и каналов. В данном случае возможно обрисовать только самое общее направление поисков, проследить сквозную линию разработок Анатолия Васильева.

«Я стал актера называть персоной и установил отношения между персоной него персонажем. Но персонаж — это еще человек, — говорил Васильев, и, очевидно, ему этого показалось мало. — Тогда, — продолжал он, — я еще про­двинулся вперед и стал заниматься уже не человеком, а идеями, то есть я стал рассматривать не человека, который мыслит, а саму мысль. Тогда это оказа­лись отношения персоны и персонифицированной идеи. Это был еще один большой шаг, и, собственно говоря, я на этом остановился и стал разрабаты­вать этот стиль очень сильно. Мне стали подчиняться самые сложные вещи литературы. Я мог начать репетировать Мольера, Шекспира, Достоевского, Пушкина, и я стал это делать»1.

Начнем с Достоевского. Ибо именно этот автор и заложил определенную базу в том, что можно назвать методологией Васильева и иллюстрацией по­ложения о *персоне* и *идее.*

Работа над образами Достоевского началась с утверждения: у этого клас­сика отсутствует то, что мы традиционно понимаем под словом «характер».

Герой Достоевского — носитель или рупор *идеи. Идеолог,* как писал об этом гениальный исследователь мировой литературы М. Бахтин. Думаю, что Васи­льев был знаком с трудами Бахтина, потому что именно этот литературовед не только определил особенности изображения человека у Достоевского, но и нашел связь этого изображения с гораздо более ранними поэтиками. Глав­ным образом с поэтикой «сократического диалога», одним из представителей которого был Платон.

1 *Васильев Анатолий.* Из неопубликованных материалов архива театра.

251

Может быть, именно этой связью и определяется последовательность опы­тов Васильева в его лаборатории. Потому что от Достоевского он почти сра­зу перешел к Платону.

Так что же такое носитель *идеи, идеолог?*

«Идея в его (Достоевского. — *П.Б.)* творчестве становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский стал вели­ким художником идеи»1, — писал М. Бахтин.

У героев Л. Толстого тоже есть свои идеи. Но идеи героев Толстого суще­ствуют внутри монологического мира писателя и не претендуют на самосто­ятельность. «Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения»2.

Полифонический мир Достоевского знает «чужую» мысль, «чужую» *идею* и предоставляет ей полную свободу выражения. Полифоническое целое ро­мана Достоевского складывается из разных, равно самостоятельных *идей.*

Разрабатывая способ актерской игры образов Достоевского, Васильев не мог не опираться на эти положения.

И не мог не понимать, что такая игра *(персоны* и *идеи)* тоже разрушает мо­нологический мир режиссера. Режиссер как бы снимает с себя роль главно­го идеолога, демиурга, творца и предоставляет полную и абсолютную свобо­ду актерам, носителям *идей.* Поэтому с точки зрения традиционного театра, который всегда монологичен, театр Достоевского становится нарушением, аномалией, приобретая ту спонтанность и абсолют свободы, которая рожда­ет мощную энергетику.

Именно поэтому система воспитания актера в школе Васильева в значи­тельной степени отличается от общепринятой. Этот режиссер создает само­стоятельно мыслящих, умеющих анализировать драматургический материал, могущих обходиться без режиссера актеров. Конечно, не каждый ученик Ва­сильева становился таким актером. Но все-таки в «Школе драматического искусства» за весь период ее существования можно назвать десяток перво­классных, уникальных исполнителей.

Но продолжаем тему. Как практически актеру работать с *идеей?*

В методике, разработанной Васильевым в процессе его долгих и сложных опытов, идея героя становится тем теннисным мячиком, который перебрасы­вают друг другу актеры. Иными словами, идея становится *предметом игры.* Актер не сливается полностью со своим героем (персонажем), а занимает позицию *персоны,* кукловода, который ведет *идею* героя.

В нашем театре и кинематографе Достоевского не играют как полифони­ческого писателя. А его героев не подают как самостоятельных носителей

1 *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит-ра., 1972. С. 141.

2 Там же. С. 132—133-

252

*идеи.* Играют скорее традиционно, в рамках психологического, человеческо­го, социального склада характера.

На одном из курсов Васильева «Бесов» Достоевского играли в течение целого дня и части ночи, переходя из одного пространства в другое, из квар­тиры в квартиру, которые были расположены на разных этажах. Зритель попадал внутрь этого мира, словно внутрь разбушевавшейся стихии во время сильного шторма. Он проживал реальное время в ритме и напряжении тех событий, которые разыгрывались рядом с ним. И знал, что в то же самое время в других помещениях разыгрываются другие события, в которых уча­ствуют другие герои Достоевского. Это был тотальный театр, который не просто уничтожал границы рампы (рампы тут и не было с самого начала), но приобретал такую самостоятельность и мощь, покрывал собой такое большое пространство, что подменял собой саму жизненную реальность, сам становясь этой реальностью.

*Идеи* героев Достоевского — словно джинн, выпущенный из бутылки, ко­торую достали со дна моря. Этот джинн таил в себе одновременно огромную созидательную и разрушительную энергию. Он вырывался из-под гнета и на­чинал творить свои чудеса. Разрушал традиционный монологический театр. И утверждал театр полифонический, разыгрывающийся в едином времени, но в разных пространствах, где разворачивалась полная разнообразных собы­тий жизнь людей, где самостоятельно и в полный голос звучали всеобъемлю­щие, глубокие *идеи* героев — Верховенского, Ставрогина и т.д.

**\* \* \***

От Достоевского Васильев перешел к Платону.

К диалогам древнегреческого философа режиссер отнесся как к идеаль­ным упражнениям в игровых структурах.

Сократ и те, с кем он беседует, — это не те литературные герои, наделен­ные психологическим складом и характером, которых мы знаем по новейшей литературе. Это просто условные фигуры, которые ведут между собой фило­софские беседы и споры. Скажем, Сократ — это фигура мудреца, который в споре всегда оказывается прав и знает, что такое истина. В своих рассужде­ниях он действует логикой, аргументацией, сложной, часто витиеватой, сис­темой доказательств. И в том, что он говорит, всегда присутствует живая пуль­сирующая мысль, которую, собственно, и надо обнаружить актерам.

Если пользоваться принятой терминологией в лаборатории Васильева, то стоит сказать, что актер, играющий, предположим, Сократа, — это *персона,* оперирующая *идеями* Сократа. Принцип тот же, что и в упражнениях по Дос­тоевскому. Только если у Достоевского все же присутствует колорит жизни, сюжета, человеческих отношений, хотя все равно главным являются *идеи* ге-

253

¶

«Государство»:

В Лавров — Полемарх. А. Ануров — Сократ *Архив театра*



роев, то у Платона ничего этого нет. Это, так сказать, чистый, стерильный вариант *театра идей.* Но такой театр не должен оставаться скучным, сухим, рациональным. Он все равно должен быть естественным и живым.

То, как играли актеры Васильева в спектакле «Государство», который, к сожалению, не вышел, пример именно такого живого и увлекательного теат­ра. Часовая запись спектакля, к счастью, осталась на видеопленке.

... Из бокового проема зала, через вырезы дверей архитектурной ширмы, являющейся постоянной декорационной деталью сцены этого театра, выхо­дят двое актеров в темных современных костюмах и котелках на голове, ко­торые придают им весьма забавный вид. Они похожи то ли на эстрадных, то ли на цирковых персонажей, напоминающих персонажей Чаплина. Их дви­жения столь же графичны и стремительны, как на старых лентах немого кино. Впрочем, они не молчат, напротив, постоянно разговаривают. И их манера произносить слова, употребляя специфические обороты философских рас­суждений античной древности, — это тоже своего рода цирк, настолько жива, остроумна и блестяща их словесная пикировка.

254

Сократ (А. Ануров) и его друг Полемарх (В. Лавров) ведут диалог о спра­ведливости. Полемарх предлагает свое понимание справедливости. Справед­ливость, по его мнению, заключается в том, чтобы приносить пользу друзь­ям и вред врагам. Сократ берет за основу эту идею Полемарха, и начинается довольно занимательная игра.

Сократ, «разматывая» идею Полемарха, действует с безукоризненной ло­гикой, быстротой и стремительностью мысли. Полемарх только успевает говорить «да» или «нет», а Сократ идет в своем рассуждении все дальше и дальше и завлекает своего собеседника в ловушку, да так, что тот даже не по­нимает, как в нее попал. Эти ловушки нужны Сократу для того, чтобы разбить утверждение противника, довести цепь своих логических рассуждений до абсурда и тем самым обнаружить несостоятельность и глупость аргументов Полемарха.

Значит, справедливость бывает полезна в бесполезных делах? — лукаво спрашивает Сократ, понимая, что Полемарх попался в очередную ловушку и никак не может из нее выбраться. И дальше, с еще более стремительной ско­ростью, Сократ ведет эту словесную дуэль к тому выводу, который ему само­му кажется истинным и логичным. Справедливость — ни в чем никому не вре­дить, утверждает он.

Такая игра может продолжаться бесконечно. Но ее финалом всегда будет та истина, о которой с самого начала знает Сократ. А его способ высказывать эту истину через цепочку блестящих логических трюков и словесной эквилиб­ристики выдает в нем истинного мудреца. Но не такого, который похож на седовласого и умудренного жизнью старца, назидательно и сокровенным то­ном открывающего миру свои истины, а вот такого лукавого и хитроумного Одиссея, немножко напоминающего комических персонажей Чарли Чапли­на, блестящие доказательства которого вызывают улыбку и смех.

Здесь очень важно подчеркнуть, что свою истину актер, играющий Сокра­та, знает с самого начала. В теории Васильева это называется *«игра вперед»,* продвижение к тому основному событию, которое *персонам* известно заранее. В психологических структурах персонажам основное событие неизвестно, как нам в жизни обычно неизвестно то, что ждет нас впереди.

Самое поразительное в платоновском театре то, что он строится на откры­том контакте со зрителем. Это очень неожиданно, если учесть, что о произве­дениях Платона написаны тома глубоких, но сухих и в конечном счете скучных научных комментариев. Увидеть за всей этой «академической декорацией» живой и открытый залу театр — огромное достижение «Школы драматичес­кого искусства», которая взяла тексты Платона за основу своей игровой сис­темы.

Контакт с залом становится еще более активным, когда на арене появля­ется несколько других персон, желающих быть собеседниками Сократа и победить его в споре.

255

Фрасимах (И. Яцко) в современном светлом костюме с галстуком выглядит как очень благополучный и уверенный в себе господин. Видно, что он при­шел для того, чтобы победить Сократа и не дать тому воспользоваться свои­ми хитроумными уловками. Тем более что Сократ совершенно ничего не по­нимает в реальной жизни и наивен, как малое дитя. А он, Фрасимах, кое-что понимает в жизни и поэтому уверенно высказывает свои аргументы, свою идею.

А зрители следят за этой начинающейся дуэлью как за спортивным состя­занием и превращаются в болельщиков. Словно перед ним не актеры, а какие-нибудь боксеры, которые сейчас будут меряться силой. А актеры все больше и больше подогревают в зрителе азарт и интригуют его. И вот уже с большим удовольствием публика вносит деньги за Сократа, потому что она на его сто­роне и хочет, чтоб он победил.

Начинается игра.

«Справедливость — это то, что пригодно сильнейшему», — важно изрека­ет Фрасимах. Принимает солидный, значительный вид, а на губах уже игра­ет лукавая самодовольная улыбка. Конечно, победителем станет он. И его главу увенчают лавры.

В больших, широко открытых и пронзительных глазах Сократа появляют­ся веселые огоньки. Он внутренне доволен. «Давай, давай, — словно говорит он, — высказывайся, а я тебя послушаю». И начинает провоцировать Фраси-маха. «Справедливость ты называешь чем-то пригодным?» — с усмешкой спра­шивает он. Вот она знаменитая ирония Сократа. Он уже знает ход своих даль­нейших рассуждений, но пока молчит.

Фрасимах не сдается. Сейчас он выскажет Сократу такое, что тот будет повержен и рассыплется в прах. И в какой-то момент Фрасимаху покажется, что уже одержал победу над Сократом. Он спокойно закурит сигарету и всем своим видом будет взывать к болельщикам: видели, как я его уничтожил?

Возникнет долгое молчание. Сократ тоже закурит, походит вокруг, словно не зная, что сказать. Но это будет только хорошо выдержанная пауза артис­та, великолепно владеющего своим ремеслом, перед решительным выступле­нием. И Сократ перейдет в атаку.

Если следить за логикой и содержанием спора, то станет ясно: соперники ведут речь об очень простых и понятных вещах, затрагивают проблемы, ко­торые волновали людей и в далекой античности и сегодня.

Фрасимах, в сущности, рассуждает о том, что мир принадлежит сильней­шим, они и устанавливают законы справедливости. И эти законы работают для их же собственной выгоды, а вовсе не для народа, который находится внизу иерархической лестницы. Демократическая власть устанавливает свои законы, но эти законы работают в ее собственных интересах. Тираническая власть тоже устанавливает свои законы, и эти законы тоже работают в ее интересах. Власть есть власть. И какая бы она ни была, она всегда действует

256

в своих собственных интересах. Поэтому Фрасимах и утверждает: справедли­вость — это то, что пригодно существующей власти.

В этом рассуждении Фрасимаха слышна очень тонкая ирония по поводу власти как таковой, в том числе и той, которая установилась в нашей стране сравнительно недавно. Не надо ждать от нее ничего хорошего. Уж если антич­ные греки сомневались в справедливости власти, то почему мы должны ждать от нее чего-то такого, что бы работало на общую пользу?

Фрасимах Сократа считает простаком, потому что тот рассуждает о какой-то отвлеченной, нежизненной справедливости. Реальная жизнь мудрецам неизвестна, вот они и пускаются в пустые и бесплодные рассуждения.

Фрасимах очень доволен собой. Им обуревает чувство превосходства. Раз­ве ты не знаешь, Сократ, рассуждает он, что обладание властью дает большие преимущества? И что если тиран захватывает какую-нибудь страну и порабо­щает народ, то ему все аплодируют и почитают великим? Разве ты не знаешь, что несправедливость сильнее справедливости?

Но Сократ, конечно, не согласен с тем, что несправедливость сильнее. Он разобьет все аргументы Фрасимаха, хоть за ними и стоит знание жизни и умение жить по тем правилам, которые тебе навязывает общество. На то Сократ и мудрец, что он знает, — нет справедливости, которая пригодна кому-то одному, а есть общая справедливость и для тех, кто стоит у власти, и для тех, кто находится внизу. Сократ действует с такой яростной, такой несокрушимой логикой, что его противник в буквальном смысле оказывает­ся у его ног.

И спор этот еще не закончен. Надевая на голову свой котелок и удаляясь, Сократ предлагает своему противнику порассуждать о справедливости в сле­дующий раз.

Диалоги из «Государства» выполнены актерами с безукоризненным мастер­ством. И поэтому могли бы служить образцом для изучения игровых структур в театре Васильева.

Здесь мы видим не только то, как *персона* ведет свою *идею,* но мы видим саму *игру* между партнерами с ее прихотливой, чисто авантюрной логикой, кото­рая строится на обмане, ложных ходах, ловушках, даже включении в эту игру реальных болельщиков. Болельщиками становятся зрители, которыми игро­ки очень успешно манипулируют и даже облапошивают по всем законам улич­ного мошенничества, когда в финале забирают с собой все собранные ими деньги.

Вот тот театр, о котором давно мечтал Васильев, когда говорил, что акте­ры должны выйти из *борьбы.* Встать с другой стороны, научиться *играть,* быть творцами, полноценными, красивыми личностями, чтобы художественное творчество оказалось способным «дать некоторые надежды на следующую жизнь, некоторый вздох».

257

**\* \* \***

Теперь о Томасе Манне.

Обращение к этому писателю помогло лаборатории Анатолия Васильева проникнуть в мир большой литературы XX столетия. К ее интеллектуально­му потенциалу, ее философии.

У Томаса Манна была пьеса «Фьоренца», написанная в 1904 году. Она рас­сказывала об Италии XV века, о борьбе знаменитого монаха Джироламо Са­вонаролы с папской властью Медичи. Но это не историческая драма. Ее тоже можно назвать драмой идей. Потому что в ней действуют не столько люди с их жизненными характерами и обстоятельствами, сколько сами идеи, вопло­щенные в фигурах сверхчеловеков ницшеанского масштаба, носителях осо­бой философии жизни, особой веры.

Савонарола выступает от лица духа животворящего, который должен при­звать народ к покаянию и суровой аскезе. Он презирает все, что связано с жизнью, красотой, искусством, с тем, в чем кроется пряный аромат чувствен­ности и наслаждения.

Лоренцо де Медичи — его антагонист. Он, напротив, посвятил всего себя служению красоте и искусству, тому, что украшает человеческую жизнь, дарит ей ни с чем не сравнимые соблазны богатства, роскоши и удовольствия.

И вот они встречаются в финале пьесы, принимая участие в сложном философском диалоге. Сцена заканчивается смертью Лоренцо де Медичи. В самом финале пьесы Савонарола торжествует свою победу.

В лаборатории Васильева играли *концептуально,* то есть в логике разверты­вания смысла. Играли сложное взаимодействие и борьбу двух человек, каж­дый из которых нес перед собой свою идею, которая высказывалась постепен­но, обнаруживая свои противоречия и расхождения с другой идеей, пока не доходила до своего пика. До того страшного, содрогающего душу вывода, который делал Лоренцо де Медичи в финале и падал, словно сраженный ее несокрушимой уничтожающей силой.

Медичи играла Лариса Толмачева, Савонаролу — Игорь Лысов. Актеры сразу создавали полюса противоположностей. Женственности и мужествен­ности, слабости и силы, красоты и безобразия.

Савонарола неистовствовал в своих проклятьях и задыхался от непомер­ной гордыни. Лоренцо де Медичи был поначалу спокоен и уравновешенно сдер­жан, он хотел мира, хотел взаимопонимания. «Мы поймем друг друга!» — гово­рил он. Савонарола, который до сих пор сидел с Лоренцо рядом, резко вскакивал и кричал: «Вы богохульствуете!» И тут же переходил в атаку, обви­няя Лоренцо в том, что тот всю свою жизнь делал зло. Зло, по мнению Саво­наролы, — то, что противно духу животворящему. Савонарола был непристу­пен, дерзок. Он бесновался в своем высокомерии и мнил себя самого выше ангелов.

258

«Фьоренца»:

И. Лысов — Савонарола, Л. Толмачева — Лоренцо Медичи

*Фото А. Безукладникова. Архив театра*



Но Лоренцо тоже не унимался в своем желании достичь взаимопонимания с монахом, ухватить сущность его идей. Пусть Савонарола ненавидит его, пусть отвергает, но он готов назвать его своим братом, потому что их миры в чем-то схожи.

«Я не хочу быть вашим братом!» — кричал Савонарола. Он был неприми­рим. Отвергал согласие, не желал покорить свое непомерное, больное тще­славие. Он желал не дружбы Лоренцо, а его ненависти.

Эта изнуряющая борьба длилась долго, и Лоренцо понимал, что мир рас­колот пополам. И дух животворящий, который прославляет Савонарола, и красота, которой всю жизнь служил он, несовместимы.

Савонарола вновь посылал Лоренцо свои проклятия, обвиняя в том, что он совратил народ, умертвил его волю к спасению, устраивал празднества во славу мирской суеты, которые называл искусством.

В результате этого страстного, эмоционального диалога, этой борьбы идей — одной, суровой, аскетичной, губящей все живое и несущей в конеч­ном счете смерть, и другой, прославляющей величие и вдохновение красо­ты, дарующей жизнь, — побеждала сила идеи Савонаролы. Идея аскезы,

259

умерщвления плоти, покаяния и смерти была сильнее. Она словно полыха­ла в своей неистовой непримиримости, в своем чудовищном предельном максимализме, в своей неуступчивости, взвивалась вверх в непомерной гор­дыне, претендуя на абсолютное тотальное господство. Она бы хотела обла­дать красотой, поэтому Савонарола ползал на коленях, пытаясь обхватить и облобызать тело Лоренцо. Но она могла эту красоту только уничтожить, растоптать.

Можно сыграть эту сцену по законам *психологического* театра. И тогда мы увидим двух человек. Одного — одержимого своей маниакальной верой в дух животворящий. Это будет Савонарола, уродливый монах, которого когда-то отвергла прекрасная женщина, поэтому он и вознамерился мстить ей и мстить всей красоте мира, возвеличив свою неутоленную гордыню.

И другого, больного, умирающего старика, который так много сделал для славы Флоренции, который обладал этой прекрасной женщиной, отвергшей Савонаролу. Сейчас Лоренцо де Медичи стоит на краю могилы и хочет пока­яться, получить прощение у сурового монаха, равного себе по величию.

Эта сцена будет рассказывать о двух знаменитых людях своей эпохи, про­тивоположных по складу и убеждениям, из которых один окажется сильнее, а другой слабее. И итогом этой сцены станет победа Савонаролы.

В лаборатории Васильева итогом сцены была победа *идеи* Савонаролы, ее мрачное и полное торжество. Идеи, несущей смерть и уничтожающей жизнь. И зритель видел перед собой уже не Савонаролу, а словно саму смерть, кото­рая своими руками душила слабое женское тело, оно в этом цепком сильном объятии становилось безжизненным и наконец повисало на руках Савонаролы.

«Играть этих людей по принципу человеческих отношений нельзя было, — рассказывал мне несколько лет назад в своем интервью другой уче­ник Васильева Владимир Агеев. — Все тут же разваливалось. Мы потратили года два, чтобы сыграть идею. А идея мощнее человека. Чтобы играть идею, надо становиться фантомом, брать на себя огромную мощь того, что идет сверху. И это не просто, это уже переход на новый технологический уровень. Здесь нужно было брать космос. И это был новый шаг, от которого Васильев пошел к своему нынешнему этапу, в котором уже существует только один дух, и совсем нет людей»1.

Владимир Агеев назвал этот театр *идей* символистским. Игорь Лысов в беседе со мной, напротив, говорил о том, что к такому театру ни в коем слу­чае нельзя относиться как к символистскому. Играть *идеи* надо так же правди­во и реально, как и человека. Думаю, что прав Лысов. Потому что в методо­логии и теории Васильева важно понять одно главное обстоятельство. Он никогда не порывал свои связи с самым главным в русской театральной тра-

1 *Агеев Владимир.* Народу в театре нужен праздник // Современная драматургия. 2003. № з- С. 158.

260

диции — с жизнью человеческого духа на сцене, в чем бы он ни воплощался, в самом человеке или в его идее.

Обсуждая работу актеров во «Фьоренце», Васильев говорил уже не об об­разе с идеей (как у Платона) или об образе самой идеи. А это, конечно, сле­дующий шаг в развитии его методологии и теории. Образ идеи — это прорыв вверх, это окончательный уход с плоскости земных взаимоотношений и про­блем и соприкосновение с духовными субстанциями.

Одновременно с пьесой «Фьоренца» в лаборатории Васильева играли дру­гое произведение Томаса Манна «Иосиф и его братья». К сожалению, мне не удалось найти видеозапись этой работы, возможно, она существует, но в ка­ких-то рабочих вариантах, не предназначенных для широкого просмотра, как запись сцены из «Фьоренцы». Поэтому об этом интереснейшем опыте я могу говорить, только повторяя то, что мне рассказали Николай Чиндяйкин и Игорь Лысов. О том, что спектакль играли на сцене с тремя аналоями, с ко­торых читали текст Ветхого Завета. Жанр, как определил его Лысов, был назван «диалогами в храме». Я также знаю, что на материале этого огромно­го четырехчастного произведения Томаса Манна Васильев начинал занимать­ся проблемами мифа. Кроме того, эта работа во многом определила дальней­ший путь театра. Та библейская тема, которая тут заявлена, будет иметь продолжение в других мистериях театра — «Плаче Иеремии» и «Моцарте и Сальери».

А вот что говорил об «Иосифе и его братьях» сам Васильев: «Я сделал этот роман в трех вечерах, в трех частях: вечерня, утреня и литургия. Это было началом моего пути. Я расскажу о том, как шла наша лабораторная работа. Репетиции актеров устраивались во время чтения текстов Библии. Мы соби­рались в бывшем кинотеатре "Уран" вечером, распределялись читающие, и вот начиналось чтение первой главы: Бытие. Чтение сопровождалось бого­служебным пением. Я предполагал играть параллельно с пением диалоги из романа. Актеры выходили и начинали диалоги. Таким образом, в простран­стве этого нашего зала оказывался текст Библии, голоса богослужебного пе­ния и голоса диалогов. Так был придуман спектакль-мистерия "Иосиф и его братья"»1.

**\* \* \***

Концепция *игровых структур* в театре Анатолия Васильева получит свое дальнейшее развитие. Она предстанет не только в таких *концептуальных диа­логах,* как это называет сам Васильев, но и, как я только что сказала, в жанре мистерии. Но это будет несколько позднее.

1 *Васильев Анатолий.* В защиту «Амфитриона» // Театральная жизнь. 2003. № 7- С. 31-

261

Сейчас важно подчеркнуть, что уход от реализма, от материальной дей­ствительности и проникновение в мир *идей* и послужили началом того *мета­физического* театра, которым и стал заниматься Анатолий Васильев.

Он ушел в чисто идеалистическое переживание мира. *Метафизический* те­атр и рассказывает о том, что находится выше человека, выше повседневно­сти, даже выше времени, истории.

Многие европейские философы рассуждали об этих высших, идеальных законах, управляющих миром. И первым среди них был Платон с его транс­цендентными идеями, являющимися первоосновой всего.

«В платоновском видении мир ... оказался пронизанным светом универ­сальных принципов и фигур. Правящие им принципы ... оказались доступны познанию человеческого разума. ... Космосом управляли божественные абсо­люты, давая основы нравственного поведения. Существование ... обретало трансцендентный смысл. ...Человеческие ценности ...укоренились в есте­ственном порядке: и эти ценности и природу одинаково пронизывал разум­ный божественный свет»1, — писал европейский культуролог Ричард Тарнас.

А вот что говорил Васильев на одном из своих публичных выступлений за рубежом: «Я наблюдаю колоссальный интерес не к человеку, а к философии, из которой состоит человек. К религии, которая дает ему жизнь, к Богу, ко­торый его сделал. Я это заметил. И собственно говоря, та методика, которой я пользуюсь, она вся рассчитана на это. Меня больше не интересуют новел­лы о человеке, меня интересуют притчи, мистерии, религиозные действия, философские трактаты»2.

**\* \* \***

Теперь еще раз о самой лаборатории.

Закрыть двери театра, заняться лабораторными опытами и проводить их из года в год можно было только при наличии «великой театральной идеи», как об этом сказал сам Васильев. Была ли она у него? Мне не пришлось задать ему этот вопрос. Но думаю, что если у него была не сама идея, то было ее предощущение, предчувствие, ожидание. Но чтобы идти по этой дороге, тре­бовалось большое мужество.

Васильев шел по ней не один. У него были ученики и соратники. Могли ли они все выдержать напряжение такой закрытой, самоотверженной работы? Могли далеко не все. Ученики и соратники уходили от Васильева. Уходили в самостоятельную жизнь, которая, и они, конечно, в это верили, могла прине­сти им большее удовлетворение.

1 *Тарнас Р.* История западного мышления. М.: Крон-пресс, 1995. С. 37-

2 *Васильев Анатолий.* Неопубликованный материал из архива театра.

262

Поэтому многие из них проходили только какую-то часть, какой-то отре­зок пути. И полученные знания на этом отрезке воспринимали как целостные и окончательные. Хотя это было далеко не так. Васильев шел дальше. Совер­шая ошибки и возвращаясь к началу, продолжая и продолжая свои исследо­вания, последняя, завершающая стадия которых была еще не видна. А учени­ки пытались претворить в своей самостоятельной профессиональной жизни эту часть приобретенного опыта своего учителя, не ведая о тех ошибках, ту­пиках и опасностях, которые могли их ожидать. Не зная, как избежать этих опасностей.

Как-то Васильев об учениках сказал следующее: «Я должен признать, что я своих учеников сделал жертвами, потому что я им раньше времени дал то, чего давать им было нельзя. Я забыл, что такое традиция. И вокруг меня по­явились несчастные мои ученики. Я потом должен был возвращаться, давать им традицию. Но было поздно»1.

Поэтому режиссер Игорь Лысов говорит сегодня о том, что чувствует себя «безотцовщиной», покинутым, брошенным сыном. И конечно, переживает драму в своей профессии. Жалуется на то, что Васильев не поддерживает их в самостоятельной режиссерской деятельности, не прокладывает дорогу, не протягивает руку помощи, не наставляет морально. А Васильев, как мне кажет­ся, просто не очень уверен в своих учениках, хотя и сознает, что причиной этой неуверенности является его собственный педагогический метод.

Васильев воспитал таких учеников, которые не хотят работать в том теат­ре, который сегодня заботится о массовой публике и кассе. И некоторые из них как будто не могут в том, который ставит перед собой иные, более высо­кие, но труднодостижимые задачи.

В любом творческом процессе есть свои обретения и свои потери. Анато­лий Васильев не избежал ни того ни другого.

*Васильев Анатолий.* Неопубликованный материал из архива театра.

# {Глава 15} ЮРИЙ АЛЬШИЦ: «МЫ ИМПРОВИЗИРОВАЛИ С УТРА ДО ВЕЧЕРА»

Юрий Альшиц — режиссер, педагог, ученик Михаила Буткевича и Анатолия Васильева — пришел в «Школу драматического искусства» вместе со своим кур­сом, сыгравшим «Шесть персонажей в поисках автора». Сейчас работает на Западе. Создал там высшую актерскую школу AKT-ZENT, руководит эксперимен­тальной лабораторией Международного института театра (ЮНЕСКО). Мы разговаривали об искусстве импровизации, которую в театр Васильева привнес Михаил Буткевич.

- *Из всех спектаклей, относящихся к ром годам, которые я видела в записях, мне больше всего понравилось «Государство» Платона. Очень ясный, живой, контактный театр. УКаль, что этот спектакль не вышел. Вы ведь работали с ним ?*

*—* Это была самостоятельная работа моих студентов. Я работал с ними как

педагог. Здесь много импровизации. Это прекрасный пример сочетания свободной игры в рамках точного анализа текста и жесткой компози­ции спектакля. Там по ходу диалога Сократа и Фрасимаха возникала пауза, помните? Это была живая сочиненная игра. Благодаря этой им­провизации в действии возникала оттяжка, создавалось особое напря­жение. Я до сих пор эту работу помню. Это — замечательный проект, связывавший Платона с живописью Магрита. Блестящие были работы. Васильев предложил не только импровизировать вокруг стиля художни­ка, а брать качество и формы его мышления, соединять его абстракцию, абсурдизм с философией Платона. Без импровизационных проб тут никак не обойтись. Импровизировали отдельно вокруг картин и вокруг текста. Затем соединяли, и сложное содержание становилось живым, игровым, сочиненным на глазах у публики. Ведь импровизация это и есть свободное сочинение во время игры. Игра и сочинение вместе. Здесь нет вопроса исследования внутренней человеческой жизни. Со­чинитель знает, к чему он движется. Финал ему известен. Исследуется

264

¶сам процесс движения к цели. Острота интеллекта ценится выше инту­иции. Был открыт путь к Платону через импровизацию, через игру, которая сочеталась со строгостью и точностью анализа текста. Фило­софию нужно преподносить через игру. Все-таки философия — это сво­бода, а не догма. А воспринимать философию как догму — это то, что мы не любим, чего сторонимся. И вот сочетание Магрита, импровиза­ции и высокого философского текста давало правильный результат. В те годы импровизация была любимым тренингом у актеров нашего те­атра. Мы импровизировали с утра до вечера. Актеры мне говорили по­том, что с прекращением в театре уроков по импровизации они поте­ряли чувство радости от игры с Платоном.

- *Были и другие работы по Платону ?*

-Да, были. «Ион», «Гипий». Блестящие работы.

* *Направление импровизации шло от Буткевича ? Я знаю, что Васильев приглашал его работать в свой театр уже после того, как Буткевич ушел из ГИТИСа.*
* Васильев пригласил Буткевича и предложил ему набрать новый курс. Тот

уже один раз подготовил для него хороший ансамбль. И Васильев наде­ялся, что это произойдет еще раз. Новый курс Буткевича в некотором роде состоял из полудилетантов. Михаил Михайлович всегда старался набрать людей с обочины, с пограничной территории между театром и жизнью. Эти эксперименты интересны. Но рискованны. Последний закончился провалом и скандалом.

* *Расскажите подробнее.*
* Буткевич набрал курс, студию при театре. Планировалось, что из этой сту-

дии может возникнуть ансамбль типа «Шести персонажей». Работы, ко­торые показывали эти ребята, были неплохие, но уровень театрально­го мышления не соответствовал той высокой планке, которая уже была установлена в театре Васильева. Исследования театра двигались вперед. Буткевич это не почувствовал. К тому же на его курсе импровизаций произошло то, что часто случается, когда энергия свободы разрушает ансамбль и приводит к хаосу. Свобода требует тонкой души артиста. Свободны только поэты. Буткевич добился игровой свободы актеров на сцене, но не заметил, как она постепенно превратилась в неуправляе­мый процесс анархии обычных людей. Эта группа развалилась. И Васи­льев сказал: «Набирайте новый курс». Буткевич опять набрал. И вот должен был состояться педсовет — представление новых студентов. Пришли Васильев, Скорик, Михаил Михайлович и я. И начался показ. Впечатление от показа было не очень хорошим. Но я знаю Мишу, ему

265

чем хуже, тем лучше. Ему важно взять «никого» и из этого что-то сде­лать. Например, Олег Белкин с моего курса как актер в самом начале был абсолютный ноль. А Буткевич сделал из него прекрасного профес­сионала. Он умел развивать в людях внутренние энергии, талант, давал им веру в себя, невероятно поддерживал. Талантливый был педагог. В этих новых студентах он видел то, что не видно было остальным. Брал их на вырост. Впечатление от того показа, повторяю, у нас осталось плохое. А Михаил Михайлович не уставал повторять: «Какие прекрас­ные ребята! Как вам они нравятся?» Васильев отвечает: «А вам они нравятся?» — «Да. А вам?» — опять спрашивает Буткевич. «Ну вы же бу­дете с ними работать, вам виднее», — говорит Васильев. Буткевич не унимался: «Нет, я хотел бы узнать ваше мнение. Вы ведь руководитель театра». — «Да. Я руководитель театра, я вас пригласил, вы прекрасный педагог. Вы набрали этих людей, значит, вы знаете, что вы будете с ними делать». И тут Миша задал провокационный вопрос: «А вот если бы вы были руководителем курса, вы бы набрали этих людей?» Васильев чест­но сказал: «Ни одного». Скандал. Обида. И Буткевич ушел из театра.

- *Это задело его ? Он был ранимым человеком ?*

*—* Я думаю, что он — один из самых гениальных педагогов в России. Кнебель

о нем так и говорила. У него, кроме его студентов, в жизни не было ни­чего другого. Но он был очень сложным человеком. Невероятно рани­мым. И одновременно с этим наносил раны другим. Два крепких ореш­ка встретились — Анатолий и он. Наверное, и ревность друг к другу тоже была. Тут нет какого-то одного чувства, причины. Миша к этому време­ни, кроме всего прочего, был уже серьезно болен.

- *А в чем была разница в методике импровизации у Буткевича и у Васильева!*

*—* У Михаила Михайловича и у Васильева понятие и смысл импровизации

отличались друг от друга. Для Буткевича предмет импровизация тесно связан с исследованием человеческого характера, человеческих отно­шений, ситуаций. Анатолию интересна импровизация вокруг темы, смысла, идеи. Это предполагает совсем иные условия для актера, ста­вит его в жесткие рамки и определяет иной уровень импровизации. У Буткевича импровизация ценилась сама по себе, как свободно излагае­мый процесс. У Васильева импровизация — ограничена законами, пра­вилами, по которым актер движется к определенному финалу. Это за­падное понимание импровизации. Буткевич больше обращал внимание на спонтанный вход актера в зону импровизации, а далее — океан сво­боды. Как бы — посмотрим, что будет. Это типично для русской школы. Для Васильева импровизация — это всегда сочетание свободы и несво­боды. У Буткевича актер не ограничивался жесткими обязательствами

266

в обращении с темой. Буткевичу нужно было прежде всего как педаго­гу «открыть» актера. Васильев этим не занимался. Он — режиссер, им­провизацией он открывал персонаж, сцену, содержание. С приходом Васильева на наш курс понятие импровизации приобрело иной уро­вень. Буткевич благодаря импровизации подготовил актеров. А Василь­ев гениально использовал импровизацию для создания спектакля «Шесть персонажей».

- *В театре Васильева в до-е годы сложилась крепкая команда педагогов. На этой волне Васильев несколько позднее даже захотел создать вуз ?*

— Да, в до-е годы в театре возникла очень спаянная команда. Васильев, Вася

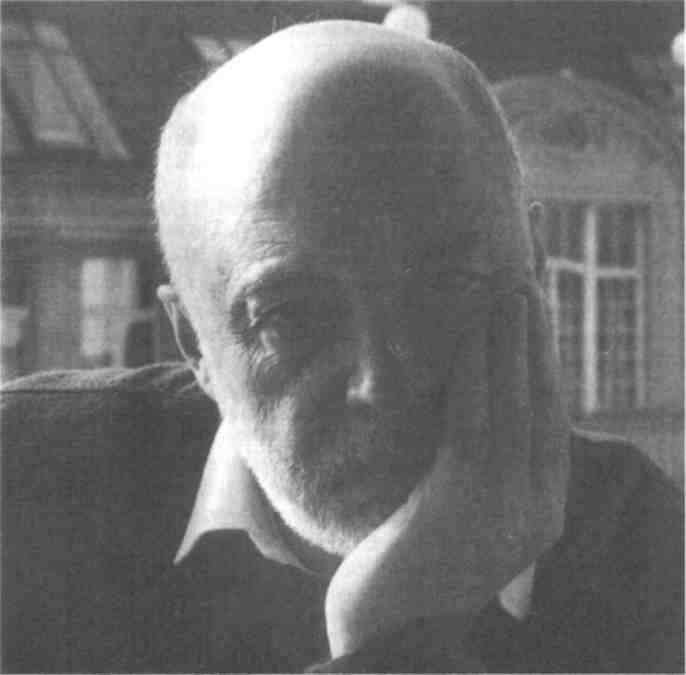
Скорик, Женя Каменькович, потом пришел я. Для меня это был и ос­тается пример настоящей педагогической команды. Мы тогда только начинали, разрабатывали свои методики. Это уже была особая школа. В театре преподавали замечательные педагоги. Галина Юрова по вока­лу. Вера Камышникова по речи, Гена Абрамов — по пластике. Это были люди одной театральной генерации. Тренинги шли с утра до шести ве­чера, и только потом начиналась работа с Васильевым. Существовала мощная разносторонняя методика преподавания. Потом, перед Теат­ральной олимпиадой в Москве, Васильев дал Скорику задание подгото­вить проект нового вуза. По плану Скорика я должен был заниматься с иностранными студентами. У меня уже был большой западный опыт. Скорик рассказывал мне о проекте. Если бы он был жив, все бы полу­чилось. У Толи много учеников. Школа бы получилась замечательной, живой, уникальной. Театру она нужна, нужна ли она театральной Рос­сии ? Оказалось — нет. Школу не разрешили.

* *Как дальше сложилась судьба команды Васильева ?*
* Постепенно люди из театра стали уходить. Это началось в конце iggo-го. На

то были разные причины. Ансамбли долго не живут. Они рождают ин­дивидуальности, которые их и разрушают. Мы тоже росли. У Васи Ско­рика появились проекты, и можно было выезжать за границу. У меня тоже появлялось все больше и больше приглашений. Толя ревновал. Он говорил: «Я понимаю, что вы уже не дети, что вы должны выезжать». Я с Колей Чиндяйкиным начинал в театре делать спектакль. А Василь­ев говорит: «Мальчики, откровенно скажу, не хочу, чтоб кто-то здесь у меня в театре ставил. Не хочу. Не хочу, поймите, не будет у меня никогда этого». Он откровенно сказал. Мы поняли и согласились — это же его театр. Я ушел в конце igg2-ro, но на это были личные причины. Расста­лись честно. Анатолий сказал — «двери для тебя всегда открыты». И он держит свое слово.

267

¶



Юрий Альшиц

*Архив Ю. Альшица*

268

Спустя полгода я приехал в Рим смотреть финал проекта «Каждый по-своему», Васильев мне сказал: «Юра, я теперь абсолютно один, у меня никого нет». У него сейчас чистых педагогов нет. Есть актеры, которые занимаются еще и педагогикой. Хорошие актеры и хорошие педагоги. Но педагогика требует полной занятости. Должна быть спе­циальная команда, которая вместе создает и согласовывает всю методи­ку работы.

Помню, как первый раз Васильев поехал ставить «Маскарад» во Францию. Мы думали — конец. Он уезжает. Как ему оставить театр? Он позвал Скорика и меня и говорит: «Мальчики, я уезжаю, вот, Вася, Юра, театр на вас». Была команда. Было доверие. Толя нам звонил, спраши­вал — как идут дела, мальчики?

¶Я его люблю безмерно со всеми его заморочками. Потому что ценю как художника. Я ему позвонил, когда узнал о событиях на Поварской, и сказал: «Толя, я тебе предлагаю любую помощь от европейских дея­телей. Могу собрать подписи». Он говорит: «Спасибо, ты четвертый человек, который позвонил и предложил помощь». Четыре друга у все­мирно известного режиссера — это не много. Я знаю, — в Москве о нем мнения не очень хорошие. И во многом несправедливые. Отобрали дом, где родился театр! Корни подрезаны. Трудная судьба, ведущая к одиночеству. Но это, как правило, происходит с каждым большим ху­дожником. Васильев никогда не стремился к тому, чтобы его любили и понимали. Он сам движется, развивается и не смотрит по сторонам. Возможно, он сам не точно знает, куда идет. Нет, он знает, конечно, но знает только каким-то внутренним, художественным знанием, малопо­нятным другим. Талант ведет его. Поэтому во всех спорах о нем нужно исходить из того, жив его талант или нет. Я уверен, Васильев как худож­ник живой. И у него может быть все что угодно, и удачные спектакли, и неудачные. Но он движется. Он всегда будет отстаивать все свои по­зиции. И это естественно. Это нормально. С ним спорить очень слож­но, почти невозможно. Но поделюсь секретом, как это делать. Внача­ле он всегда говорит: «нет». Убеждать бессмысленно — потому что он шумит и ругается. Надо подождать. Он сам придет через пару дней и скажет: «Давайте попробуем, мальчики».

*Сегодня театр Васильева уже не занимается импровизацией ?*

Во-первых, в его театре уже некому этим серьезно заниматься. А во-вторых, может, Васильеву это и не надо. Возможно, импровизация теперь не вписывается в его методику. Ведь импровизация особо ценна в сочета­нии с другими тренингами. Любая методика обучения — это сочетание различных тренингов. В этом ее сложность и ее неповторимость.

Я был удивлен, когда впоследствии Васильев в своих статьях писал об импровизации, об актерской свободе очень резко. О том, что свобо­да может привести к хаосу. Мне иногда кажется, что он стал бояться опытов импровизации. В пьесе «Сегодня мы импровизируем» актеры начинали импровизировать, и все это превращалось в хаос, в результа­те чего они выгоняли режиссера. Мне кажется, этот миф у Толи живет внутри. Васильев все-таки человек диктатуры. Так он был заделан. Он в это верит. Он верит в единоначалие. А мечтает о свободе. В театре Васильев развивается очень противоречиво, потому и интересно. Он выбирает то, что нужно ему сейчас. Сегодня его театр меньше занима­ется свободной жизнью актеров в обычном понимании, потому что у него меняется само понятие слова «свобода». И игровой театр, которым Васильев занимался раньше, теперь для него иной.

269

¶- *А что для вас игровой театр ?*

*—* Это определенная позиция, причем подвижная позиция, которую занимает театр, художник, актер по отношению к предмету его исследований. Например, есть актер и есть предмет игры — слово, смысл, чувство, идея, тема и т.д. Предмет игры выносится вне актера, и таким образом между ними возникает дистанция. Актер и предмет разделяются, как земля и небо. Возникает дистанция отражения - это и есть игровая позиция. Она постоянно меняется. Если меняется предмет игры, меня­ются правила, условия игры и, естественно, методика подготовки само­го игрока. Игра может быть видимой и невидимой. Например, играть со словом, играть с духом или играть с человеком — разные вещи. По­следние спектакли, которые я видел у Анатолия, связаны с ритуальным, мистериальным действием. Существование актера в мистериальном театре — это не совсем и не только игровое существование. Ритуаль­ность действия строится по иным параметрам. Хотя ритуал сам возник из игры, цель его никогда не может быть достигнута только игрой. Ри­туал состоит из нескольких частей. Есть свобода действия, есть свобо­да духа — это вещи разные. Если, например, в первых частях нет свобо­ды, то в дальнейшем она возникает в другом качестве. Если начинать со свободного действия, то в дальнейшем все движется к идеальной точности. Это два основных типа развития ритуального действа. Мень­ше свободы — меньше видимой игры. В ритуале элементы игры всегда присутствуют, но они уже не определяющие. Анатолий хочет соединить несвободу и свободу.

- *Насколько я понимаю, когда в театре Васильева возник Платон, то предме­  
том игры стала идея. Эта методика играть с идеей развивалась дальше, она  
перешла в Пушкина и в мистерию. Это Васильев и называет игровым теат­  
ром. Так я поняла логику развития театра Васильева, она заключается в том,  
что театр ушел от Буткевича, а потом через Платона, через Томаса Манна  
вышел к мистерии. Методика Васильева сегодня касается идей.*

*—* Игра с идеями — это безумно интересно. Поле для такой игры должно быть

очень чистым. Чем больше присутствие человека, тем больше мусора вокруг идеи. Так в лаборатории для точности эксперимента создают вакуум, откачивая воздух из колбы. Игра в вакууме ограничивает актер ские возможности, но вместе с тем и открывает новые его способнос­ти, новые качества игры. В вакууме актеру как человеческому материа­лу трудно чем-то питаться. Там нет кислорода для жизни человека. Этот искусственно созданный голод постепенно меняет человека-актера. Актер становится иным, теперь его жизнь построена на других инстин­ктах, рефлексах, мышлении, чувствах. Но чтобы уметь питаться други­ми энергиями, нужно менять аппарат. Такой опыт требует разработки

270

специальных тренингов. Причем не одного, а обязательно комплексно­го сочетания нескольких. С некоторыми из сегодняшних тренингов театра Васильева я знаком, это интересно. Но их еще нужно разрабаты­вать, а главное — искать сочетания с другими. И тут чего-то явно не хва­тает. Я вижу стремление театра к созданию особой метафизической среды, в которой можно общаться с духовными материями. Как актеру играть в таком пространстве? Это вопрос серьезных и долгих исследо­ваний. Эксперименты могут длиться годами, и судить по промежуточ­ным результатам сложно. Ясно одно — они еще не закончены.

- *Игорь Яцко рассказывал про очень интересные вещи. Они начинают экспе­  
риментировать с другим полем. Не материальным, а метафизическим. Поэто­  
му у вас возникает ощущение вакуума. А на самом деле там очень тонкая не­  
видимая материя.*

-Я не говорю, что в вакууме не существует жизни. Физическая... Метафизи­ческая... Жизнь — это энергия. Закон один — она возникает и развива­ется при определенных условиях. Я родился у моря — это моя стихия, и вдруг последние годы меня беспричинно потянуло в горы. Там мыс­ли приходят иные, там общение не засорено. Там можно общаться с бесконечностью, с абсолютом. Там общаться с материей земли не хочет­ся. И потому в горах создается ощущение, что не горизонтальные, а только вертикальные отношения дают энергию. Но это совсем не так. Красота и мощь этой энергии возникают благодаря сочетанию горизон­тального и вертикального, человеческого с божественным. Лед сочета­ется с жаром сердца. На этом возникает энергия. Сочетание льда со льдом энергии не дадут. Можно общаться с чем угодно, соединять что угодно, но все равно мы придем к основному вопросу — дает ли это энер­гию? Вопрос второй и третий — каково ее количество, каким качеством она обладает? Но это уже вопросы результативности метода.

* *Вы продолжаете сегодня заниматься импровизацией ? Это искусство разви­вается в каких-то других школах?*
* По большому счету это искусство мало развивается и в театрах и в школах.

Импровизация требует свободного дыхания от театра, особого аристок­ратического чувства бесполезной траты времени. Импровизация тре­бует кайфа, драйва. И на Западе, и в России театр торопится. У него постоянная нехватка времени, как будто за ним кто-то гонится. Ему ну­жен результат. Такой тип мышления не совместим с искусством импро­визации, и потому импровизация в театре сегодня приобрела скорее качества развлекательной игры, чем метода исследования. Импровиза­ция — это все-таки прежде всего мировоззрение, а не только искусство. Не каждый хороший актер способен импровизировать. Нужен вкус.

271

Нужна культура. Импровизировать могут только поэты, философы. Импровизация — это жесткая и конкретная вещь, а не просто шутка, как ее порой воспринимают. Импровизация — это борьба с результативной игрой. Результативность— это конец, смерть. Если актер хочет жить, он все время борется со смертью, играет с ней, это и создает напряжение двух полюсов. Импровизация — это естественная игра жизни и смерти. Я начинал эту игру со своими однокурсниками у Буткевича, продолжал в театре Васильева. Мы тогда не знали точно, что будем делать, но мы знали, куда идем, и вместе искали путь. Это был риск друзей, единомыш­ленников, учеников одной школы. Это были годы перестройки, конец 8о-х. Импровизация тогда была связана с изменением социального кли­мата, с надеждой на свободу. Но время это прошло. Сейчас в России, как я уже сказал, все стремятся к результату. Чем быстрее, тем лучше. Рань­ше в России все читали, теперь все считают. Вот у меня написаны че­тыре учебника по театру. В ГИТИСе хотят публиковать одну мою кни­гу, но просят денег. А я думаю: это что, только мне надо? У меня на Западе за пять последних лет было три или четыре издания, раскупает­ся моментально. Я не тороплюсь. Я продолжаю работать и преподавать искусство импровизации. Каждый мой спектакль во многом тоже пост­роен на импровизации. То, что делаю я сейчас, конечно, сильно отли­чается от того, чему я научился у Буткевича, что я делал у Васильева. Это естественно. Прошло столько времени. Но основы моей методики им­провизации, безусловно, зарождались в театре «Школа драматическо­го искусства» в работе с моими коллегами и студентами. Я им всегда бла­годарен.

# {Глава 16} ТЕАТР БЕЗ ЛЮДЕЙ КАК УТОПИЯ 90-х. МИСТЕРИЯ «Плач Иеремии». «Школа драматического искусства», 1995 год

Руководитель ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» Андрей Котов был вместе с театром Васильева на гастролях в Японии. Васильев как-то зашел на одну из репетиций ансамбля, услышал музыку хорового парали-тургического произведения Владимира Мартынова «Плач Иеремии» и заин­тересовался им. Потом задумал очень необычную вещь. Перенести это произведение, которое не имело никакого отношения к традиционному теат­ру, на сцену «Школы драматического искусства». Сделать из «Иеремии» спек­такль. Новую мистерию после «Иосифа и его братьев».

Но между замыслом и его осуществлением пролегал большой путь. Пото­му что хор есть хор. Его участники обычно неподвижно стоят на сцене и дер­жат перед собой ноты. Они не приучены к тому, чтобы двигаться, исполняя особый мизансценический рисунок, петь без нот и существовать в едином, художественном стиле, который от них требует постановщик. Поэтому с уча­стниками ансамбля предстояло провести довольно сложную и специфическую работу, которая и была поручена Васильевым актеру и режиссеру «Школы» Николаю Чиндяйкину.

Чиндяйкин, который только-только прошел особый тренинг в Рабочем центре Понтедера, начал обучать хористов тому, как двигаться и одновремен­но петь на сцене, используя в своих занятиях элементы тренингов Гротовс-кого. «Мы потратили практически год нашей работы на то, чтобы найти смысл соединения театра и людей, которые занимаются другим искусством и духовно иначе сложены», — говорил Николай Чиндяйкин.

И в июне 1995 г°Да в Брауншвейге в помещении местной кирхи состоял­ся первый показ «Плача Иеремии». На этом показе присутствовали прихожа­не немецкой протестантской общины. Показ прошел успешно. И участникам вновь организованного хорового сценического действа стало понятно, что эту работу можно демонстрировать публично.

Так и родился второй после «Шести персонажей в поисках автора» спек­такль «Школы драматического искусства» — «Плач Иеремии» в сценографии и мизансценах Анатолия Васильева и режиссуре Николая Чиндяйкина.

273

**\* \* \***

«Плач Иеремии» был подготовлен всей предыдущей жизнью театра и его актеров. А также событиями в жизни Анатолия Васильева, о которых он вспо­минал в связи с этой премьерой. «Я вспоминаю крещение в церкви на Вагань­ковском кладбище, меня крестили заботами Никиты Любимова в возрасте генерала Гремина из восьмой главы "Евгения Онегина", тогда я не знал еще, что был счастлив, я узнал позже, я забывал и опять узнавал, и так проходили годы театра, пока волей Всевышнего не случился "Иосиф и его братья", на­ступила весна, кажется, девяносто первого года, всю ночь шел прогон глав из романа, читался Ветхий Завет, и пелись молитвы Всенощной, утром мы выш­ли на воздух за дверь бывшего "Урана", до Пасхи было еще далеко, но в воз­духе разливалась такая особенная теплота и мягко подтаивал снег, что каза­лось, Пасха наступила»'.

Новые ощущения в жизни Анатолия Васильева, связанные с поиском и обретением высшего смысла, преодолением относительности релятивист­ской реальности, выходом из нее и утверждением в вере, и были тем внутрен­ним основанием, которое подвигло режиссера на обращение к молитвенной акции «Плача». И его сближение с композитором Владимиром Мартыновым, человеком тоже религиозным, тоже пытавшимся претворить свою веру в творчестве, произошло, очевидно, естественно и закономерно.

Мартынов написал православное хоровое произведение на библейский текст пророка Иеремии, в котором представал образ разрушенного Иеруса­лима. Иерусалим пал оттого, что утерял свою связь с Богом и предался состоя­нию греховности. Для композитора образ Иерусалима виделся аналогом совре­менного мира, тоже представляющего из себя «руины во всех смыслах — и в экологическом, и в нравственном, и в эстетическом, и в творческом»2. Поэто­му ритуальный плач, который и осуществлялся хором одетых в черные рясы монахов, для Мартынова был «осознанием ... предательства высшей реально­сти», «единственно... конструктивной акцией в нашем мире», выражением надежды на то, что «когда-нибудь нам удастся восстановить его»3.

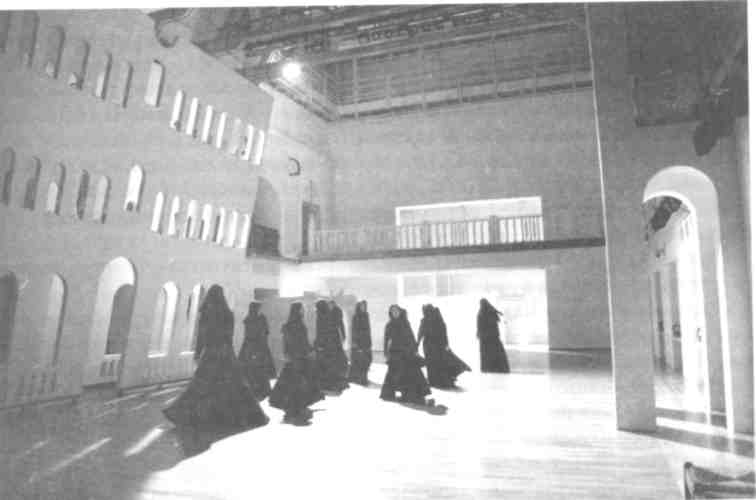
Образ разрушенного Иерусалима в спектакле воплощен в конструкции двух наклоненных под углом, параллельных, словно теряющих равновесие и готовых упасть белых стен с прорезанными окнами, в которых горели свечи. Возможно, это стены старого монастыря, чье разрушение произошло давно, в незапамятные времена, он так и остался стоять остовом былой, безвозврат­но утерянной гармонии.

1 К истории создания спектакля. В кн.: Плач 1ерем1евъ. М.: Школа драматическо­  
го искусства, сезон 1995—1996. С. 72.

2 Там же. С. 73-  
' Там же.

274

¶



«Плач Иеремии». Сцена из спектакля

*Фото В. Баженова*

Монахи в черном, словно какая-то фантастическая птица с распластанны­ми перьями, чертили узор резких, мятущихся движений, покрывая все про­странство рисунком молитвенно наклоненных голов, рук, воздеваемых к небу, и оглашая его пением молитвы.

Начинаясь со скорбных, горестных нот, все постепенно преображалось, меняя цветовую палитру, и вместо черных траурных ряс возникали белые и ярко-голубые, столь же пронзительные, как цвет неба. В какой-то момент дей­ствия на сцене появлялись белые голуби, символ Духа Святого, снизошедше­го на горестную землю. Голуби мирно и тихо ворковали, и безмятежный звук естества перекликался с музыкой страстной молитвы.

К финалу все окончательно менялось, высокие белые стены восстанавли­вали свое вертикальное положение, и теперь это был не образ порушенного, покинутого в забвении мира, а образ строгого и торжественного православ­ного храма. Его пространство наполнялось ритмом гармонии, обретения надежды, упования на прощение, которое может быть даровано покаявшему­ся, очистившемуся человеку.

275

Здесь нет дуновения ветра улицы, звуков современности, печати обыден­ных человеческих страстей и горений, ничего плотского, чувственного. Спектакль словно накладывал табу на само понятие «человеческого», то есть живого, временного, грешного, обставленного всем антуражем того, что мы именуем жизнью. И утверждал существование чистоты и стерильности, пре­зрения к бренности бытия и сосредоточенности целиком и полностью в сфере духа.

Очень серьезный, несколько суровый и аскетичный, а вместе с тем удиви­тельно и изысканно красивый, «Плач Иеремии» стал первой постановкой, которую «Школа» выпустила после долгих лет молчания, отсутствия премьер и редких показов учебных работ, на которые, как я уже говорила, приходили в основном друзья театра. То есть люди просвещенные, понимающие, для чего они идут смотреть уроки у такого необычного и неожиданного режиссера, как Анатолий Васильев.

Но новая премьера «Школы драматического искусства», помимо востор­га у публики, вызвала и некоторое недоумение.

Казалось, что это был вовсе не театр, где вам с одной стороны что-то по­казывают, а с другой — вы на все это смотрите. «Плач Иеремии» исполнялся так, будто публики в зале вообще нет.

И это ощущение оказалось во многом справедливым.

Николай Чиндяйкин рассказал мне, что Васильев ввел в спектакль закоди­рованный, скрытый от посторонних рисунок движений, повторяющий бук­вы еврейского алфавита, который исполняли хористы. Это как раз и говорит о том, что эта ритуальная акция для самого театра носила очень личный, интимный характер. В определенном смысле это был спектакль, исполнен­ный прежде всего для самих себя.

Таким спектаклем Анатолий Васильев словно объявлял о том, что в его театре произошли существенные перемены. Отныне театр встает на совер­шенно особый путь развития и занимает свою отдельную территорию.

**\* \* И=**

Несмотря на то что «Плач Иеремии» получил приз на набиравшем свои обороты и становившемся влиятельным фестивале «Золотая маска», деятель­ность Васильева не всем казалась безусловной. Именно с этих пор стали хо­дить разговоры о том, что театр Васильева — явление странное, сам Василь­ев ведет себя высокомерно и его совершенно не волнует реакция публики на свою работу.

Конечно, это было не так, потому что реакция публики на свою работу Васильева волновала всегда. И он, как никто, болезненно относился к уколам критики и равнодушию зрителей.

276

Я нашла одно интересное высказывание Васильева, относящееся к go-м го­дам, когда он говорил о том, каким ему видится идеальный театр и его зри­тель. «Мне всегда представлялся такой образ: как персонажи пьесы Пиран-делло занимают заброшенный театр, совершенно заброшенный, к которому уже все забыли дорогу, к которому уже все тропинки заросли. Театр забыт, скрыт — за дождем, за туманом, за деревьями, за вечером, за суетой жизни. Но персонажи нашли это место. Они мечтали о нем, они заняли это место и на­чали там жить, независимо от того, придут к ним или не придут. Они начали осуществлять себя каждый вечер, до тех пор, пока к ним не пришла публика. И я верю, что в этом случае публика придет, она найдет этот старый забро­шенный дом, со свечами, с фонарями, с топорами, войдет в этот дом и будет смотреть. Я мечтаю о таком театре»1.

Но вместе с тем именно в до-е годы Васильев бросил свой знаменитый эпа­тирующий лозунг — «театр без людей». Он хотел написать книгу под таким названием.

С одной стороны, идея «театра без людей» возникла у Васильева, думаю, не без оглядки на Гротовского, который, будучи театральным режиссером, не занимался тем, что традиционно именуется театром. То есть неким зрелищем, предназначенным для публики (спектакли в более или менее традиционном смысле он выпускал только в первый период своей деятельности во Вроцла­ве). Гуру XX века в своей лаборатории в Италии занимался сложными тренин­гами с актерами, которые могли достичь таких внутренних состояний духа, которые знали «великие мистики». На такого рода акции зритель, как прави­ло, не допускался. А тот, кто мог присутствовать на них, назывался «свидете­лем», то он «свидетельствовал» акцию.

«Искусство как созидание — это открытие неизвестного. То, что уже при­знано, то, что уже найдено, не творчество. Именно усилие — к неизвестному придает искусству созидательность»2, — говорил Ежи Гротовский на театраль­ной конференции в Вольтерра в iggi году, в которой принимал участие так­же и Анатолий Васильев.

Этот поиск неизвестного один из самых радикальных режиссеров XX века претворял в своей собственной жизни, которая походила на жизнь великих отшельников, в которой само проживание, то есть постоянное личностное усилие и сосредоточение, и было единственно возможным путем обретения тайного или священного знания.

Васильев относился к Гротовскому с «сыновней привязанностью» и назы­вал его «последним посвященным»3. В определенном смысле он следовал Гро­товскому хотя бы в том, что создал свою закрытую лабораторию, но следовал

1 *Васильев Анатолий.* Неопубликованные материалы из архива театра.

1 *Васильев Анатолий.* Хроника 14-го числа // Искусство кино. 1999- № 6. С. 139.

з Там же. С. 130.

277

все же не до конца. Потому что, что бы он ни говорил о «театре без людей», все же он никогда не порывал с традиционным зрелищем для публики. Дру­гое дело, что и само зрелище, и сама публика в его театре имели свои специ­фические особенности. А что касается усилий, которые должны привести к «открытию неизвестного», то Васильев предпринимал их еще до встречи с Гротовским, когда был советским режиссером и задумывался о теоретических и методологических проблемах театра.

Но вместе с тем пример Гротовского, вполне возможно, еще до встречи с ним, а уже тем более после встречи, не мог не вдохновлять Васильева, не да­вать ему дополнительной внутренней убежденности в том, что путь исследова­ния, на который он встал в своей режиссерской практике, единственно пра­вильный и возможный, если тобою движет страсть к «открытию неизвестного». С другой стороны, идея «театра без людей» оказалась близка и новому соавтору Васильева, композитору Владимиру Мартынову.

Мартынов — человек необычайной образованности и способности пости­гать логику движения культуры на очень больших исторических отрезках.

У него существует своя интересная концепция смены культурных пара­дигм, к которой хочется обратиться.

В эпоху Средневековья, считает Мартынов, не было художников в нашем современном понимании. Как не было и самого искусства. Оно еще не осоз­нало себя как отдельный вид человеческой деятельности и существовало в растворенном, невыраженном виде в сакральных формах жизни, главным образом в литургии.

«Сакральное пространство существует вне и помимо человека, а потому не может быть ни создано, ни использовано, но может лишь стать событием пре­бывания в сакральном. По отношению к сакральному пространству человек может быть только неким прозрачным проводником или медиумом, дающим сакральному пространству место в себе и тем самым входящим в сакральное пространство. Вот почему сакральное пространство григорианского мелоса в своем реальном бытии устной традиции не знает ни автора, ни слушателя»'.

Авторство в нашем современном понимании, считает Мартынов, появи­лось только в Новое время, когда на арену истории вышла человеческая ин­дивидуальность, ставшая новым творцом истории и своей судьбы. Именно в Новое время утвердились власть и господство гения над умами эпохи. Гени­альность стала тем высшим проявлением человеческой натуры, которое воз­водилось в новый культ. Идеи и формы, найденные в искусстве гением, вста­ли на место прежних, религиозных, идей.

Мартынов в своей книге «Конец времени композиторов» написал о том, что художественный гений Нового времени уходит с арены истории. Марты-

1 *Мартынов Владимир.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Клас-сика-XXi, 2005. С. 12.

278

нов не испытывает по этому поводу никаких сожалений. Ибо его идеалом является анонимный творец Средневековья. Поэтому он и стал думать о со­здании нового сакрального пространства, в котором нет творца и нет публи­ки, что нашло отражение в «Плаче Иеремии».

В идее создания нового сакрального пространства Мартынов исходил, должно быть, из желания примирить свою религиозность, которая противо­речит его светскому композиторскому служению (поэтому в своем интервью он и скажет, что, воцерковившись, решил перестать быть композитором), и свою профессию, даром которой он наделен в необычайно яркой степени.

Примерно такие же мотивы были и у Анатолия Васильева, когда он взял­ся за постановку «Плача». Режиссер тоже хотел, чтобы его искусство подчи­нило себя более высоким религиозным целям. Поэтому он и говорил о том, что нужно перестать быть автором, стать анонимным. «Мартынов пишет книгу, которая называется "Конец времени композиторов", — рассуждал Ва­сильев. — Год тому назад он мне сказал об этом. И я подумал: что я, в конце концов, делаю? Как надо называть то, что я делаю? Надо назвать: конец вре­мени режиссеров. Достаточно! Мы достаточно наставили разного рода спек­таклей. Мы были режиссерами гениальными, великолепными. Это так. У нас были великие спектакли. Мы много рассказали о себе, о своих любимых жен­щинах, о товарищах, о врагах и друзьях, о политике, et cetera. И теперь надо сказать: "Достаточно!" Надо сказать: "Конец времени режиссеров!" Если мы будем продолжать так, наши залы окажутся пустыми, или мы начнем занимать­ся искусством бульварного театра. Это так. Потому что мы будем ходить все такими же великими и будем выдавать наши спектакли за великие произведе­ния, но это будет уже искусство бульвара. Потому что впереди эпоха, какая-то культурная эпоха, которая человеком будет интересоваться меньше, чем тем, что вне человека. Это особенно чувствуется по России. Получается, что впереди время художников анонимных»1.

Институт публики, по мнению Мартынова, появился тоже только в Новое время. Целью музыки, как и всего искусства, «становится публичное представ­ление и прослушивание», «вне этих актов ни о какой музыке (и ни о каком искусстве, добавляем мы) не может идти речи»2

Мы, живя в эпоху Новейшего времени, уже не можем себе представить искусство без публики. Поэтому недоуменная реакция зрителей, которым отказано в его зрительском соучастии в таком спектакле, как «Плач Иере­мии», созданном в идеях нового сакрального пространства, вполне объясни­ма. Объяснима и реакция тех, кто стал обижаться на Васильева и упрекать его в высокомерии.

1 *Васильев Анатолий.* Из неопубликованных материалов архива театра.

2 *Мартынов Владимир.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Клас-  
сика-XXi, 2005. С. 84.

279

Хотя, вскрыв все внутренние интенции композитора и режиссера, вложен­ные в это произведение, можно понять, что с их стороны это вовсе не высо­комерие, а поиск новой природы бытования искусства.

Стремление сложных художников поставить перед собой отнюдь не ба­нальные задачи. Это своего рода новая художническая искренность. Попыт­ка обретения большого смысла, лежащего вне субъективных личностных переживаний. Попытка преодоления глобального кризиса эпохи, в которой умирает одиночный гений.

Однако эта нелюбовь к Новому и Новейшему времени, в котором мы все еще продолжаем жить и которое, по мнению Мартынова (и надо сказать, не его одного), подходит к своему концу, и явное тяготение к культуре Средне­вековья, где он видит цельное сознание человека, еще не утратившего своей связи с Творцом, выдают в нем, как и в Васильеве, утописта и романтика. То есть представителя этого самого Нового времени, пытающегося предпринять некий экстатический акт — соединить умирающее искусство с сакральными формами и таким образом спасти искусство.

Благородные утопии уникальных, талантливых художников сегодня понят­ны и близки только интеллектуалам, людям, обладающим культурной рефлек­сией, и столь же сложным, изощренным профессионалам, как они сами.

А страсть к глобальному теоретизированию, к созданию эстетических кон­цепций, которая на самом деле очень тесно сближает Васильева и Мартыно­ва, тем паче, что они принадлежат к одному поколению художников, — это, действительно, черта, присущая эпохе. Той, которую сам Мартынов называ­ет «концом времени композиторов». Эпохе уходящего одиночного гения. В ее финале и возникают всякого рода теории, исходящие из понятной необ­ходимости объяснить логику и закономерности движения искусства. Которые тем не менее, как ничто другое, и являются предвестниками этого окон­чания. Они демонстрируют разрыв с действительностью, предельную самоуглубленность и бесконечную рефлексию таланта, уже не обладающего тем цельным, простым сознанием, которое они идеализируют, отсылая нас к далекому Средневековью, к сакральному пространству литургии.

Я ни в коем случае не хочу умалить значение интереснейших теоретичес­ких исследований Владимира Мартынова. Если иметь вкус к такого рода ли­тературе, а у меня, скажем, он есть, то его книгами можно зачитываться как увлекательнейшей литературой. Я просто хочу сказать, что теория у художни­ка часто возникает как компенсаторный механизм, как знак недостаточнос­ти, отсутствия чего-либо в реальности. Так, теория игровых структур у Васи­льева первоначально возникла из желания преодолеть несовершенство современного человека и современного актера, о чем он и заявлял еще в пе­риод постановки «Серсо».

Прав Васильев, когда говорит, что будущая «культурная эпоха человеком будет интересоваться меньше, чем тем, что вне человека». Но что займет

280

место высшей инстанции или истины, никто заранее сказать не может.

Но попытки такие предпринимаются. Идеи высказываются. Концепции создаются. И очень часто, как в случае с Мартыновым и Васильевым, эти концепции сами по себе вызывают эстетическое сопереживание, настолько они красивы и интересны.

Есть и другие, чем у Владимира Мартынова, предположения. Например, что следующая эпоха не будет эпохой художников и гуманитариев и с наши­ми культуроцентристскими амбициями придется расстаться. Это будет эпоха техники, электроники, компьютеров, роботов, новых, еще более изощренных средств связи, массовой информации, транспорта и пр. И тут прав Владимир Мартынов, когда говорит о том, что будущие гении станут анонимны. Уже сейчас научно-технический прогресс творится армией анонимных програм­мистов, операторов и ученых. А такие великие одиночки, как Ньютон или Эйнштейн, останутся в том уходящем времени, о котором и размышляет Мартынов.

В свете всех этих рассуждений о логике перемен в действительности и искусстве судьба такого художника, как Анатолий Васильев, приобретает яс­ные, рельефные очертания и выраженный драматизм. Васильев — из поколе­ния художников завершающейся эпохи.

Его теория искусства, правда, имеет свои особенности и пределы. Ибо упирается в то, что он, как театральный режиссер, имеет дело не с нотной тетрадью или листом белой бумаги (хотя мы, живущие в век научно-техничес­кого прогресса, уже должны говорить — с полем компьютера), а с живым че­ловеком на сцене. Его невозможно, как композитору, превратить, предполо­жим, в неотобранный звуковой поток мира.

Возвышенной и все примиряющей эстетической утопией мне видится те­ория нового сакрального пространства Владимира Мартынова. А у Анатолия Васильева она претворяется в поиск нового мистериального театра, который для него начался сближением с Гротовским и осуществлением необычной постановки романа «Иосиф и его братья», а затем «Плача Иеремии».

Впрочем, я бы не хотела в слово «утопия» вкладывать оценочный момент и подчеркивать ее несбыточность. Утопии не для того создаются, чтобы сбыться. Они создаются, чтобы примирить противоречия нашего безрадос­тного «сегодня» и выразить стремление к идеальному «завтра».

Новое сакральное пространство выражает высоту религиозного чувства, претворенного в высоте чувства эстетического.

# {Глава 17} ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ: «САМОЕ СМЕШНОЕ - БЫТЬ НЕАДЕКВАТНЫМ»

Анатолия Васильева с композитором Владимиром Мартыновым связыва­ет общность понимания художнического призвания, потребность говорить в своем творчестве о Боге, о духовных проблемах. Однако их что-то и разделя­ет, когда речь заходит о том, как серьезному мастеру встроиться в новый ху­дожественный рынок.

- *Когда вы познакомились с Васильевым, у вас сразу возникло ощущение, что  
вы можете всерьез сотрудничать с ним ? Вы обнаружили что-то общее в сис­  
теме взглядов на искусство ?*

*—* Когда мы еще не были с ним знакомы, я был в курсе того, что он делает в

театре. И мне это казалось интересным. Когда мы познакомились, это ощущение во мне укрепилось. До знакомства с ним я избегал работы в театре. Много работал в кино. Театр был для меня неприемлемой фор­мой.

- *Насколько я понимаю ваши воззрения на искусство, вашим идеалом являет­  
ся Средневековье?*

*—* Нельзя сказать, что Средневековье — мой идеал. Просто меня далеко не все

устраивает в том, что происходит в Новое и Новейшее время. Но ког­да я думаю о дальнейшей перспективе развития искусства, то в чем-то опираюсь на средневековые вещи.

- *В связи с чем у вас возникла такая реакция на Новое и Новейшее время ? В  
связи с какими-то биографическими моментами ? Вы стали религиозным че­  
ловеком ?*

*—* Эта реакция у меня возникла с отрочества. Когда я в пятнадцать лет про-

чел «Закат Европы» Шпенглера. Он перевернул все мои представления. И дальше все пошло в определенном русле. *Я* стал интересоваться по­добной проблематикой. Потом обратился к Ницше и так далее.

282

А когда я воцерковился, то мне стало понятно, что это перемена всей жизни и перемена всего сознания, и надо было перестать быть компо­зитором. Потому что композиторство и церковность практически не­совместимы. Я и сейчас так думаю. Поэтому, когда я воцерковился, я искренне перестал быть композитором, перестал писать и принимать киношные заказы. Сначала пел на клиросе. Стал преподавать в москов­ской Духовной академии и Регентской школе. А потом так сложилось, что я начал изучать систему древнерусского пения. Работал в Ленинс­кой библиотеке, в рукописных отделах, и в Исторической, и в монас­тырских библиотеках.

*-И это дало вам импульс, чтобы заняться реставрацией этих древних форм?*

- Мне не нравится слово «реставрация». Мне кажется, я не реставратор. Я

просто пытаюсь сделать новые вещи. Моя идея — это новое сакральное пространство. Не старое сакральное пространство, которое разрушено и не подлежит реставрации. А именно новое. Интенция древних форм может быть уловлена, и на ее основе можно попытаться создать новое сакральное пространство.

- *Вы можете рассказать об этом подробнее?*

-Существуют разные пространства. Пространство искусства — это достаточ­но молодое пространство, которое образовалось в XVII—XVIII веках, когда появились публичные галереи, библиотеки, концерты. Сакраль­ное пространство — более древнего происхождения. Образец сакраль­ного пространства в музыке — григорианская система, знаменное пение. Это то, что не предназначено для прослушивания. То есть в этих сис­темах нет слушателя или зрителя. Нет автора, как нет и понятия про­изведения. У нас сейчас все превращается в произведение, но если мы возьмем григорианский хорал, то увидим, что это не произведение в современном смысле этого слова. К иконе, например, тоже нельзя от­носиться как к произведению. И когда мы выламываем ее из собствен­ной системы и помещаем в совершенно чуждое пространство — музея, театра или концертного зала, то мы тем самым превращаем ее в произ­ведение искусства. Но с точки зрения сакрального пространства это — извращение. Новое сакральное пространство — попытка создания но­вой ситуации бытования музыки. Чтоб не было зрительного зала, чтоб не было праздной буржуазной публики, чтобы не было отношения к музыке как к произведению и так далее. Васильев тоже близок к этому. Хотя он находится под сильным влиянием Гротовского. Васильев ухо­дит от повествования, от психологичности и волей-неволей обращает­ся к архаическим формам. Это как раз то, что у Гротовского. Но у Гро­товского все это выражено в еще более чистом виде. У Васильева

283

все-таки театр остается театром, предназначенным для зрителя, чтобы сам Васильев ни говорил. И все зависит, в общем, от этого. А Гротовс­кий зашел гораздо дальше. Васильев не зашел так далеко, и у него не­много другие задачи.

- *Васильев отказывался от психологической традиции еще до встречи с Гро  
товским. Я думаю, что на сближение Васильева с Гротовским повлияли более  
ранние совпадения во взглядах. Кроме того, по моему мнению, Гротовский по­  
влиял на Васильева не столько методологически, сколько психологически. Гро­  
товский дал пример того, что отрыв от традиционного театра может быть  
радикальным и резким. Но давайте вернемся к разговору о новом сакральном  
пространстве. Как оно осуществляется'?*

*—* Сакральное пространство пока еще как линия горизонта. Оно от нас очень

далеко. Сейчас мы можем говорить только о каких-то ростках. Хотя, может быть, это разговор преждевременный, несколько претенциоз­ный и самонадеянный. Но в «Плаче Иеремии» эти ростки явно присут­ствуют. Какие-то ростки присутствуют и в «Моцарте и Сальери». Но пока нельзя сказать, что вот это и есть новое сакральное пространство. Это пока только то, с чего можно начать разговор. С этой идеей связа­но и то, что я делал в go-е годы. Но все равно это лежит в промежуточ­ной зоне между пространством искусства и новым сакральным про­странством. То есть это уже не совсем искусство и не совсем сакральное пространство. И Васильев тоже так это ощущает. В принципе дано ли нам в нашем поколении осуществить новое сакральное пространство, не знаю.

- *А вы не видите других художников, кроме Васильева, идущих в этом направ­  
лении ?*

— Тот же Гротовский, как я об этом уже говорил. Боб Уилсон, безусловно. Для

меня это абсолютно ясно. Особенно то, что он делал в 70-е годы. Хотя это у него не обозначается как сакральное пространство. А вот Свири­дов — это антисакральное пространство. Рахманинов или Чайковский тоже никакого отношения к этому не имеют. Они делают просто про­изведения искусства. У них даже нет никакого желания преодолеть эту тенденцию искусства.

- *А вы считаете, что в новом сакральном пространстве автор, творец отре­  
чется от своего авторства ?*

*—* Тут дело не в том, отречется или нет. Это вопрос тонкий. Мы живем в та-

ком мире, где автор, творец становится все более и более ничтожной фигурой. Ситуация постмодерна — это конец великих рассказов о ве­ликом художнике великого произведения. У нас это уже не вызывает

284

¶

Владимир Мартынов

*Архив В. Мартынова*



доверия. И притом что фигура автора становится все более и более ничтожной, его претензии на авторство становятся все более и бо­лее глобальными. Тут словно действует некий обратный механизм. Уже даже до чего дошло: Ватикан завел свой копирайт и Папа Римс­кий тоже теперь автор. Это просто анекдот. Газманов с Шевчуком качают авторские права. Со стороны это забавно. Поэтому дело не в том, упразднят себя авторы или не упразднят. А дело в том, чтобы попасть в эту новую ситуацию, выйти из ситуации презентации. Ведь пространство искусства — это, прежде всего, пространство презента­ции. В искусстве все происходит вокруг этой презентации. Все спек­такли Васильева, конечно, произведения презентационные. Но при этом он как бы уклоняется от презентационного момента. Он этим, конечно, кокетничает, но в этом кокетстве все равно заложена доля

285

истины. Захаров ведь даже кокетничать так не может. А этот кокетни­чает, значит, что-то в этом есть.

* *В пространство «Плача Иеремии» не должна была входить публика?*
* Я помню одну из первых рецензий, которая мне понравилась. Сейчас, воз-

можно, цитирую не дословно, но там было сказано, что спектакль не нуждается в публике, публика на него царственно допускается.

Я много ездил в этнографические фольклорные экспедиции. И знаю, что любой собиратель фольклора — убийца фольклора. Фольклор конча­ется там, где появляется зритель. Поэтому и в «Плаче Иеремии» должен быть не зритель, а соучастник. Чем мне Васильев дорог как художник, так это именно тем, что у него прослеживается эта тенденция. Хотя, конеч­но, у него прослеживается не только она. И я не знаю, насколько в про­центном соотношении для него важно искусство, насколько сакральное пространство. Наверное, все-таки ю — 15 процентов искусства есть.

* *Вы говорите о соучастнике. Где еще, помимо церкви, есть не зрители, а со­участники ?*
* В любой деятельности. В фольклоре, как я уже говорил. Мне доводилось

бывать на настоящих свадьбах. Это достаточно страшные зрелища, почти как похороны. За каждым из участвующих в свадебном обряде закреплена определенная функция. Там нет ни одного гостя, ни одно­го праздного зеваки. Я это и называю стремлением к ритуальности. Там все расписано по минутам. Каждый момент имеет символическое зна­чение. Мелодия, текст, все строго закреплено, как в церковной службе. Есть, конечно, и доля импровизации. Но практически участники этого обряда знают весь сценарий. Тут создается какое-то страшноватое кос­мическое ощущение, потому что весь обряд — оплакивание девства. Это смерть. Кстати говоря, это хорошо прочувствовано у Стравинского в его «Свадебке». Тоже страшноватая вещь.

* *А в современном искусстве есть еще попытки воссоздать сакральное про­странство ?*
* Это, конечно, минимализм, особенно бо-х годов, чистый, классический

минимализм. Получается, что минималистскую музыку в силу ее просто­ты нечего слушать. И человек остается наедине с собой. Он уже не мо­жет быть слушателем. Об этом я пишу в одной из своих книжек. Там предметом слушания становится не та или иная структура, как у Бетхо­вена или Чайковского, а само слушание. Человек начинает наблюдать за самим собой. А это уже некая ритуальность, медитация. В каком-то смысле Васильев чисто театральными средствами подходит к тому, к чему подходит и минимализм. То есть к тому, чем занимался я.

286

- *Вы в своих книгах пишете о том, что в XX веке происходит радикальная  
смена в культуре. Значит, мы, и находимся в периоде этой смены ?*

-То, что произойдет какая-то смена в культуре, это ясно. Сейчас об этом все говорят. Происходит смена культурных парадигм и некий тектоничес­кий сдвиг. Равных ему в истории не было. Равной ему можно считать только неолитическую революцию. Результатом неолитической рево­люции явилось возникновение всех тех видов деятельности, которые мы имеем сегодня, это был переход от собирания к производству жиз­ненных благ — одомашниванию животных, скотоводству, а затем к осед­лости и земледелию. И вот сейчас тоже многое может измениться. Причем измениться в глобальном смысле.

* *И вы эти изменения связываете с тем, что вы говорите о смерти великих рассказов, о великом авторе великого произведения ?*
* Эта смерть уже произошла. Просто мы не имеем мужества об этом говорить.

Дело даже не в мужестве, а просто это не выгодно. Ведь существует целая индустрия культуры, маховик. В него вложены огромные деньги, и все это крутится. И кому-то надо эти деньги тратить. Вот публика приходит на концерт и думает, что она слушает музыку, а это говорит только о том, что она уже давно ее не слышит. То, что сейчас публика слушает, никакого отношения к музыке не имеет. Но маховик крутится и будет еще долго крутиться. Это большие деньги. Большие занятости. Рабочие места. Кому-то это даже интересно. Вот мы говорим о Василь­еве. Он режиссер. А что такое режиссер? Откуда он появился? Режис­сер появился только в XX веке. А в традиционных театрах, театре Но разве нужен был режиссер? У Шекспира? Нет, не нужен. Было время поэтов и художников. А потом пришло время режиссеров и дирижеров. А сейчас время портных и парикмахеров. Любой кутюрье известен го­раздо больше, чем какой-нибудь режиссер. Никакой Боб Уилсон не срав­нится с Карденом. Но в процессе изменяющейся культуры нужно видеть не только умирающие вещи, но и нарождающееся новое.

* *А вам не кажется, что нарождающееся новое чувствуют люди какого-то исключительного таланта и именно те, кто сегодня, как вы говорите, уходят с арены действий, — режиссеры, композиторы ? А ведь изменения должны про­исходить не сверху, а снизу. Значит, мы должны, ощущать какие-то нарожда­ющиеся тенденции ? В чем они ?*
* Знаете, где это сейчас происходит? Это происходит, может быть, в клубах

и на дискотеках. Какой-нибудь абсолютно маргинальный диджей ощу­щает новое гораздо больше, чем я и все мы, вместе взятые. Мы-то прак­тически уже ничего не решаем. Мы можем просто констатировать. Производить пассы над бездной. А в принципе у нас уже нет жизненных

287

сил. Мы люди, уже выкинутые из мейнстрима. Ни Васильев, ни я, ни Канчели — уже ничего не решают. Все это смешно.

- *А что же ощущает диджей, на ваги взгляд ?*

*—* Происходит перестройка носителей информации. Это очень важно. И в

принципе это не то, что возникает другой тип сознания. Это уже дру­гой антропологический тип. Мы даже это и понять не можем. Это все равно как устный человек не может понять человека письменного, в принципе не может. На меня огромное воздействие в свое время про­извела фраза из «Собора Парижской Богоматери», когда аббат-интел­лектуал показывает печатную книгу и говорит: «Это убьет то». То есть книга убьет великую архитектуру. И, действительно, это произошло. Вот эти электронные средства уже печатное слово практически убили. У меня есть книга «Конец времени композиторов», но люди не пони­мают, о чем я там говорю. А все очень просто. Когда появляются новые носители информации, происходит радикальная смена в культуре. Ког­да появилась звукозапись, композитор был обречен. Раньше компози­тор был единственным игроком на поле. Он писал текст, и только че­рез текст музыка могла реализовываться. А сейчас к микрофону может подойти любой бестекстовой человек. И поэтому композитор уже от­теснен. Со второй половины XX века он уже не престижная фигура. И будь он хоть семи пядей во лбу, сами информационные носители не дают ему места. Потому что и джаз и рок — это практически бестексто­вая музыка. Она и отвоевала аудиторию. Поэтому никакой композитор по своему значению не сравнится ни с рок-звездой, ни с джазовой звез­дой. И по качеству тоже. До начала XX века композитор был единствен­ным игроком на поле. И все было понятно. С появлением джаза вдруг выяснилось, что на поле появился еще один игрок. Я пережил этот момент, когда в начале 70-х годов самая великая музыка была отнюдь не музыкой Шостаковича, а музыкой Роберта Фриппа или Маклафлина. И сейчас основные события и результаты достигались не в лоне академи­ческой музыки, не в лоне композиторской музыки, а в лоне совсем дру­гой музыки. И тут нет никакого пессимизма. Да, сейчас конец времени композиторов или конец времени режиссеров. Но это означает, что просто кончается какая-то одна парадигма деятельности. И начинает­ся другая. Никакого трагизма нет.

- *Тогда в массовых формах современной культуры, которые мы так презира­  
ем, тоже есть рациональное зерно ?*

*—* Безусловно. Только надо это увидеть. Когда все зарождается, все маргиналь-

но. Когда-то композиторская музыка тоже была маргинальной. Но по­том она выросла в мейнстрим. Просто эти изменения, о которых мы

288

говорим, настолько фундаментальны, что нам очень трудно прогнози­ровать. Любой прогноз сейчас обречен на неудачу. Самое смешное сей­час быть неадекватным. Вставать в позу художника, который делает великие произведения искусства, — вот это уже смешно. Это абсолют­но китчевая поза. Вот есть массовая культура, которую, как вы говори­те, мы презираем. А есть еще хуже, чем массовая культура. Мне не хо­чется называть фамилии музыкантов, которые — абсолютная попса, гораздо хуже, чем попса Филиппа Киркорова. Потому что про попсу Киркорова понятно, что это попса. Но вот про попсу какого-то совре­менного успешного дирижера еще не понятно, что это попса.

* *Васильев не хочет участвовать в рыночной культуре, он относится к буль­варному театру с презрением. А вы для себя как решаете ? Вы участвуете в рыночной культуре!*
* Но если мы не будем в этом участвовать, то мы не будем участвовать ни в

чем. Ругайтесь матом, не ругайтесь. Просто надо это осознавать. Осоз­навать, что этот ледниковый период уже наступил. Он в силе.

И я участвую, естественно, по мере возможности. По мере тех воз­можностей, которые они предоставляют. Все равно я делаю то, что мне надо. А что мне не надо, я не делаю. Но я смотрю, и этих возможнос­тей остается все меньше и меньше. И, в общем, вставание в позу вели­кого художника: «я велик, а ты тут, дерьмо, администратор» — это уже не проходит. И Васильев уже не великий режиссер. И я не великий композитор. Прошло время великих художников, которые умирают от голода на чердаке. Сейчас это невозможно. Феномен Ван Гога или Мо­дильяни сейчас невозможен. Это уже китч. Хотя Ван Гог не умирал на чердаке. А наоборот, выпивал с проституткой, работал. Но его не по­купали. У него не было заказов. Но в обществе великое произведение было востребовано. И поэтому, несмотря на то что у него не было пря­мого заказа, он мог не безосновательно рассчитывать на признание, на результат. На создание художественной ткани. Сейчас этого нет. Нет самого метафизического заказа. Сейчас невозможно сделать такую ткань, как у Веберна. Потому что она никому не интересна. Люди сей­час приходят на концерт не для того, чтоб услышать Бетховена, а что­бы участвовать в светской процедуре.

* *Как же можно поместить в такой контекст ваши идеи о сакральном про­странстве?*
* Этот ледниковый период надо как-то пережить. Действительно, мы пыта-

емся это сделать. И кто знает, может, и в этой массовой культуре, во всем том, что мы ругаем, очень много внешних черт, совпадений с эти­ми ритуальными сакральными вещами. Просто тут надо делать усилие.

289

Поменять знаки. Плюс на минус. Это самое главное. Получается так, что важно не просто принимать участие в каких-то вещах. А сознательно принимать участие. А для этого надо быть абсолютно адекватным и не поддаваться никаким иллюзиям. В частности, иллюзии быть великим художником. «Я такой, а все остальное попса» — вот это неверно. Все гда может оказаться так, что где-то они правы. Не с тем результатом, который они сейчас достигают. Но с той интенцией, которая заключе­на в их деятельности.

# {Глава 18} ЕДИНОГО ПРЕКРАСНОГО ЖРЕЦЫ. ПУШКИНИАНА «Дон Гуан или "Каменный гость" и другие стихи», 1998 год, «Моцарт и Сальери», 2000 год. «Школа драматического искусства»

Еще раз, но уже с другой точки зрения посмотрим на проблему зрителя в театре Васильева.

Все дело в том, что сегодня, в новую эпоху, которая тщится быть буржуаз­ной, художественное качество и потребительское количество не находятся в прямо пропорциональных отношениях. Можно даже сказать, что они обрат­но пропорциональны.

Эпоха дикого рынка не только в сфере экономики, но и в сфере искусст­ва диктует свои законы. Рынок предлагает товар, который нужно сбыть по­требителю. Поэтому рынок заигрывает с потребителем, пытается угадать его нужды, облегчить его жизнь, продать то, что ему необходимо. Поэтому рынок особенно заинтересован как раз в тех товарах, которые имеют наиболее широкий спрос. Именно в погоне за спросом и существует почти весь совре­менный театр, усвоивший для себя, как ему кажется, новые ценности рыноч­ной эпохи.

Театр Васильева не рассчитан на широкий спрос. Он рассчитан на спрос специфический, особый, на тот, которого нет у большинства потребителей. В эпоху стремительно формирующихся новых стандартов театр Васильева оказывается вне стандарта.

Мы переживаем драматическое время, которое очень отличается от того, что было в советский период. Да, в тоталитарном государстве жизнь не была веселой. Особенно для тех, кто нуждался в духовной и творческой свободе, страдал от идеологической цензуры и прочее. Но, потеряв советские време­на, мы потеряли и то, что в них оставалось беспрецедентным и уникальным. А беспрецедентным и уникальным тогда было положение искусства и худож­ника, как это ни покажется странным. Вот в чем парадокс. Гонимый и подвер­гаемый всяческому идеологическому давлению, художник тем не менее зани­мал очень высокое положение в жизни общества. Он был кумиром, на него ориентировались, у него учились. Авторитетен был особенно тот, кто нахо­дился в идеологическом конфликте с официозом. А как высоко ценились

291

хорошая литература, хорошее кино, хороший театр! Художественные профес­сии были всеми уважаемы. Художественная образованность была престижна.

Сегодня, в рыночную эпоху, искусство и творчество ушли на периферию общественного внимания. Ими почти перестали интересоваться. Появились другие приоритеты — бизнес, туризм, досуг. Эти приоритеты и начали влиять на направление творческих, художественных поисков. В результате искусст­во становится массовым и превращается в обслуживающую сферу. Психоло­гия такова, что к искусству, в частности к театру, применяются количествен­ные показатели — число зрителей, сумма заработанных средств.

Искусство не массовое в этой ситуации оказывается беззащитным. У госу­дарственных чиновников сегодня нет образованности, культуры и вкуса, что­бы адекватно оценить художественное качество. Они, как уже было сказано, ориентируются только на количественные показатели.

Поэтому художник становится одиноким странником, которого не хочет знать большинство. Он большинству не интересен. Сегодня художественные профессии не в почете. Серьезная музыка, серьезная литература, серьезное кино и серьезный театр существуют в зоне молчания. Поэтому удел современ­ного художника — одиночество и непризнанность.

И если бы не европейская слава Васильева и не его советское прошлое, кто знает, какая бы судьба у него сложилась сегодня, будь он молодым начинаю­щим режиссером?

Хотя по поводу всего этого, то есть конфликта художника и современной потребительской эпохи, существует и другая точка зрения. И тут еще раз об­ратимся к Владимиру Мартынову, утверждающему, что сегодня конфликт с филистерами уже не обладает тем безусловным трагическим смыслом, кото­рый может вызвать наше сопереживание. Художник, не признанный буржу­азным миром и умирающий на чердаке в одиночестве, — сюжет в культуре исчерпанный. Это, по мнению Мартынова, уже китч, как он заявляет в сво­ем интервью.

И если с этой точки зрения посмотреть на судьбу Васильева сегодня, то мы можем говорить о том, что он должен сменить формы презентации своего таланта. Не закрывать двери лаборатории, пряча от мира результаты своей работы, а уметь их соответствующим образом «обставить» и выпустить на рынок. Возможно, это решило бы многие проблемы Васильева и его театра. А в его спектаклях мы бы имели образцы высокой художественной моды, которых в настоящее время, в общем, не хватает.

Но это, правда, был бы не Анатолий Васильев.

Его конфликтность с истеблишментом, будь то истеблишмент советского времени или нового буржуазного, неизменен. Он не доверяет власти, ждет от нее только подвохов, наступления на его художническую суверенность. И, очевидно, в глубине души ощущает, что до сих пор не получил должного при­знания. Так что поза одинокого непризнанного гения, как бы к ней ни отно-

292

ситься, как к китчу или как к подлинной драме, во многом определяет его натуру.

Васильев вполне сознательно сужает свою аудиторию. И это для него — результат личного выбора. Выбора художника, который заранее знает, что работа на так называемого широкого зрителя, необходимость завоевывать его внимание и быть ему интересным приведет его самого к бульварному театру. К которому, собственно, с go-х годов и шло большинство его коллег.

Поэтому, начиная с «Плача Иеремии», Васильев упорно выпускает спектак­ли для узкой, но более образованной и искушенной в искусстве публики, рас­считывая на ее вкус и понимание.

**\* \* \***

Поскольку практика театра «Школа драматического искусства» — это прак­тика лаборатории, постольку тема, которую здесь начинали разрабатывать (а темой мог быть аспект теории или аспект литературы, драматургии), стала развиваться вширь. Пройдя путь романа «Иосиф и его братья», путь Ветхо­го Завета, в 1992 году Васильев начал тему Пушкина. За это время театр сде­лал большую программу, которая называлась «Разговоры с поэтом». Это была первая программа по Пушкину. Затем Васильев обратился к «Евгению Онеги­ну». К этому моменту у Васильева уже была методика разработки подобной литературы. И потом еще в течение шести лет лаборатория занималась Пуш­киным.

А с 199^ года вышли премьеры: «Дон Гуан или "Каменный гость" и другие стихи», «Моцарт и Сальери». Потом появится спектакль «Из путешествия Онегина», «Дон Гуан мертв».

Пушкин станет для «Школы драматического искусства» основным авто­ром.

В ряду постижения такой сложной философской литературы, как литера­тура Платона, Достоевского, Томаса Манна, Пушкин тоже предстал не тем реалистом, которого мы знаем по школьной программе, а автором широко­го поля христианской культуры. Метафизиком, как называл его Васильев. То есть поэтом, рассуждающим прежде всего о духовных субстанциях.

Это не означает, что Пушкин в театре Васильева был лишен богатой, щед­рой органики поэтических переживаний, восторгов любовного чувства, по­клонения прекрасной женственности, священного служения гению искусст­ва, которые есть в его стихах и драмах. Напротив, все это в нем было. Но манера исполнения Пушкина в «Школе драматического искусства» очищена от всего мелочного, случайного, «домашнего», комнатного, обыденно житей­ского, от всего того, что приземляет его поэтический дар.

293

**\* \* \***

В «Каменном госте», весьма своеобразной и изящной работе, заявлены те принципы актерской игры, разработкой которых занимался Васильев в сво­ей закрытой лаборатории.

Актер не играл персонажа, не перевоплощался в образ, а существовал на определенной игровой дистанции по отношению к нему. Его вообще в пер­сонаже не интересовал характер, психологический склад — человека в обы­денном понимании не должно быть на сцене.

Актеры играли не одну, а несколько ролей, разрывая, уничтожая границы конкретной личности, Лауры, Доны Анны или Дон Гуана. Поэтому у Василь­ева две Лауры, две Доны Анны (Наталья Коляканова и Людмила Дребнева), три Дона Карлоса, три Дон Гуана (Игорь Яцко, Владимир Лавров, Александр Ануров). Это не значит, что у каждого из исполнителей образ обладал психо­логической конкретностью. Актер взаимодействовал не с самим персонажем, а с его словом и с тем философским, духовным смыслом, который за ним сто­ял.

Смысл рождал тему. Сочетание различных тем, их перекличка, конфликт и становились тем пространством игры, в которое должен был войти зритель. И зрителю требовалась если не особая подготовка, то определенная предрас­положенность к восприятию сложных вещей, обобщенных понятий, духов­ных проблем.

Хотя актеры не играли характеров, но нельзя сказать, что они не создава­ли образы. К образам, однако, они шли не напрямую, через перевоплощение, а опосредованно, с помощью той техники, которая уже обсуждалась при раз­говоре о Платоне и Томасе Манне. Образ рождался только в результате взаи­модействия с текстом и его философским смыслом.

Как чуткие музыкальные инструменты, актеры извлекали звуки особой красоты. Образы, создаваемые ими, невозможно было переложить на обыден­ный житейский язык. Потому что они были сродни образам поэтическим или музыкальным, которые могут утерять все свое очарование и выразительность, если их пересказать языком простых психологических переживаний.

**\* \* \***

После суровой аскетичности черных монашеских одежд «Плача Иере­мии», в «Каменном госте» возникали роскошество и стильность костюмов из натурального китайского шелка, а также масса всевозможных изящных пред­метов и аксессуаров (бокалы, свечи, музыкальные инструменты, римские бюсты, ковры и пр.), у которых не было иного назначения, кроме как утвер­ждать красоту, радовать и услаждать, давать эстетическое наслаждение.

294

И если красота «Плача Иеремии», богатство и яркость светлых локальных цветов, сменяющих в финале суровую торжественность черных ряс, служи­ли прославлению Духа, то красота «Каменного гостя» была выражением чувственности и светскости, выступала как некая самодостаточная ценность.

Спектакль начинался пушкинской «Гавриилиадой», в ней тоже звучали чувственные, плотские мотивы любви, коей не мог противостоять сам Господь Бог. И вообще, основная тема была связана с любовью.

Спектакль покорял стремлением поймать и ухватить то манящее и мерца­ющее, как пламя свечи, чувство, которое противоположно вечности, но в котором так много жизни, дарящей сиюминутный и сильный восторг.

Некоторые сцены, особенно сцена свидания Дон Гуана и Доны Анны, были великолепны. Это была высшая точка спектакля. Словно некий взлет, некое восхождение на пик обостренных, пронзительных чувств.

Наталья Коляканова играла ожидание, пришествие и ощущение страшной роковой власти любви. Играла с тем удивительным изяществом и драматиз­мом, которые рождались от самой манеры, принятой в «Школе драматичес­кого искусства». Манеры особых, тонких, высоких «переживаний», принад­лежащих не персонажу, а самому актеру, читающему пушкинские стихи. Конечно, здесь присутствовало это «переживание», которое является базовой основой русской актерской школы. Но, повторяю, оно касалось самой актри­сы как персоны, читающей стихи и выражающей в этом чтении те чувства и мысли, которые в ней рождали слова поэта.

Игорь Яцко-Дон Гуан был напорист, дерзок и проникновенен. Здесь тоже нельзя сказать, что актер изображал персонажа, который сознавал себя пре­ступником, убийцей мужа Доны Анны, и при этом клялся ей в возвышенной любви. Никаких попыток понять образ изнутри, мотивировать его действия и тем самым примирить противоречия натуры не было в игре актера. Было что-то другое, — особенное чувство восхождения, стремления ввысь, которое рождается в упоении, отчаянии страсти. Чувства не столько обыденного че­ловека, сколько возвышенного поэта, которым движет не житейская логика, а нечто недоступное обыденному восприятию.

И вот Дон Гуан словно на невероятной, стремительной скорости мчится к своей роковой развязке, к часу расплаты, не испытывая при этом ни стра­ха, ни раскаяния. Он мчится навстречу командору, чтобы сгореть в облаке его сурового духовного закона. Чтобы продолжать свой конфликт с ним, который будет разыгрываться и под землей, как и на земле.

Вот эту высоту поэтического трагического чувства и демонстрировал спек­такль. Здесь умели играть интонацией, то поднимающейся вверх, то опуска­ющейся в тихом и как будто скорбном спокойствии.

Сцена свидания Дон Гуана и Доны Анны проигрывалась дважды с разны­ми парами исполнителей. Сначала Игорь Яцко с Натальей Колякановой. Потом Владимир Лавров с Людмилой Дребневой. И если в первый раз эта

295

¶



«Дон Гуан или "Каменный гость"» Сцена из спектакля

*Фото А. Васильева. Архив театра*

сцена была исступленно взволнованной и страстной, то во второй — приглу­шенно-горестной и полной трагического смирения. А звук колоколов, кото­рый раздавался сразу же после главного признания Дон Гуана — «Я Дон Гуан, и я тебя люблю», — заглушал человеческие голоса и разливался в мятежном, бурном, тревожащем многоголосии. Потом вступала удивительная по своей красоте музыка, женское соло, которое еще усиливало настроение тревоги, неминуемо развивающейся трагедии, близящейся к своему исходу. И призна­ние Дон Гуана словно рифмовалось с траурным черным платком, который выбрасывала Дона Анна.

Дон Гуан Яцко в столкновении с добродетелью, с идеалом духовной красо­ты Доны Анны познавал любовь и в тот же самый момент приближался к смерти. Любовь и смерть были как две стороны одной медали. Как взаимо­обусловленные, взаимосвязанные ипостаси человеческого существования

Конфликт в спектакле разворачивался как конфликт между духом и красо­той. Чувственным влечением к женщине и христианским идеалом, соединя­ющим дух и красоту в единое целое. Этот идеал воплощала в себе Дона Анна. С Лаурой была связана тема чувственности, быстротечной земной страсти, очарования и беспечности молодости.

Но многое здесь было непривычным. Манера чтения стихов, ломавшая знакомую русскому уху интонацию, — этого Васильев специально добивался, посвящая речевым тренингам массу времени.

Васильев так работал сознательно. Сознательно уходил от той традиции, как он говорил, «душевного» подхода к поэтическому гению, который ут-

296

вердился на наших сценах очень давно и в котором успешно работали мно­гие известные чтецы пушкинских стихов. Эта же традиция совершенно погу­била пушкинскую драму. Излишний, вязкий психологизм, например в «Бори­се Годунове» или в маленьких трагедиях, все же чужд Пушкину. И это убеждало в том, что в Васильевском подходе была большая доля истины.

**\* \* \***

Спектакль «Моцарт и Сальери», в котором соавтором Васильева снова оказался композитор Владимир Мартынов, представляет собой весьма слож­ное, загадочное произведение. Очень трудно определить его жанр и стиль. Здесь очень большую, если не решающую, роль играет музыка, «Реквием», который написал Мартынов как молитву о черном человеке, человеке Ново­го времени, утерявшем связь с Творцом. В спектакле также принимают учас­тие хор ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» и «Академия ста­ринной музыки» Татьяны Гринденко.

Таким образом, музыки здесь очень много. И она не столько фон действия, сколько его организатор. Пушкинская трагедия «Моцарт и Сальери», погру­женная в пространство музыки, приобретает особое качество. Музыканты и хористы, движущиеся в определенном художественном рисунке, словно бы становятся участниками торжественной, величественной и удивительно кра­сивой мессы. Возможно, ритуала, значение и содержание которого нам неиз­вестно, но он передает нам ощущение того, что события имеют некий важ­ный обрядовый смысл. Впрочем, конкретизация тут не важна. Важно то, что Васильев вывел пушкинских героев, Моцарта и Сальери, из житейского сю­жета о зависти бездарности к гению и рассмотрел эту историю под другим углом и в другом измерении.

Здесь нет Сальери — завистника Моцарта. Здесь Моцарт (Игорь Яцко) и Сальери (Владимир Лавров) — нежные и преданные друзья. В спектакле есть даже одна «дописанная» сцена, в которой Моцарт и Сальери в пылу жаркой дружеской беседы, смеясь и получая удовольствие от общения друг с другом, «разговаривают» пушкинскими стихами. В этих стихах звучат мотивы весе­лых, беззаботных и свободных дружеских пирушек, которые у поэта связаны с его молодостью. Игорь Яцко рассказывал мне, что для того, чтобы нарабо­тать план дружбы Моцарта и Сальери, Васильев даже посылал их вместе с Владимиром Лавровым в Париж, чтобы они там гуляли по улицам и паркам, общались и сближались друг с другом. А потом Яцко и Лавров подготовили целую программу из стихов Пушкина, которые подбирались так, чтобы про­демонстрировать обмен мыслями, жизненными впечатлениями, чувствами друзей Моцарта и Сальери.

297

Итак, Моцарт и Сальери в этом спектакле были друзьями. Только Моцарт гениален от Бога. А Сальери лишен небесного дара.

И они проходили два разных пути. Путь земной и путь небесный. Путь небесный — короткий. Путь земной — длинный. И в этом и заключалась суть метафизической истории, разворачивавшейся в спектакле.

Эта история и разыгрывалась в том необычном, словно неземном про­странстве, которое создавали музыка и движение хористов.

Сначала они стояли на некоей симметричной лестничной конструкции, -лестницы соединялись у своей верхушки и расходились вниз двумя плавны­ми линиями. Женщины в зеленых с золотом хитонах, с некими подобиями нимбов на голове, мужчины в удивительных по сложности и стилю костюмах, возможно, это были церковнослужители, а возможно, сама небесная свита. Они исполняли «Реквием». Красота пения, атмосфера торжественной радости и счастья, грация поз, богатство красок, вообще вся композиция покоряла.

Потом хористы спускались с лестниц и начинали свои загадочные «танцы» уже на полу сцены. К ним присоединялись музыканты, и вся эта многочислен­ная свита неких торжественных жрецов заполняла собой все пространство сцены.

Среди них явственно выделялись два очень выразительных силуэта, -Моцарта, одетого во все черное, с черным пушкинским цилиндром на голо­ве, и Сальери, на котором был ослепительно белый камзол.

Моцарт, романтический гений, был предан своим мрачным мыслям о смер­ти. Сальери бросал свой вызов небу.

«Нет правды на земле. Но правды нет и выше», — с этого начинались его претензии к Богу, не одарившему его тем талантом, который он заслужил, бу­дучи усердным, трудолюбивым человеком.

А Моцарт, «гуляка праздный», по мнению Сальери, не был достоин свое­го божественного дара.

И тогда Сальери приходил к мысли о том, что он «избран, чтоб его оста­новить».

Разница между Моцартом и Сальери заключалась не только в степени ода­ренности, но и в том, что Моцарт верил, что «гений и злодейство — две вещи несовместные», а Сальери, решивший остановить земной путь Моцарта, ста­новился гением зла.

И если Моцарт попадал на небо, то Сальери заканчивал безумием. Он так и не мог примирить две противоположности между тем, что «гений и злодей­ство — две вещи несовместные» (и тогда он не гений), и тем, что это их мож­но совместить: «или это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убий­цею создатель Ватикана?» (и тогда он гениален). Но это противоречие оказалось для него неразрешимым.

Спектакль покорял своей красотой и гармонией, а также той сложной и совершенной композицией, в которой все переплеталось, и музыка, и пение,

298

и движение, и драматическая игра. Так история Моцарта и Сальери, погру­женная внутрь завораживающего своей торжественностью ритуала, приобре­тала свойства вечного сюжета, трактующего высокие христианские понятия.

**\* \* \***

Спектакль, действительно, удивительно красив. Печать всеочаровывающе-го эстетизма конечно же привнес сюда Васильев, потому что эстетизм был всегда на его знамени. Даже тогда, когда он занимался поисками не божествен­ной, а социальной правды.

Отдельные детали «Моцарта и Сальери» не случайно напоминали неког­да знаменитый второй акт «Серсо», который был данью ушедшей, забытой красоте Серебряного века.

Увлечение художественной роскошью в этом спектакле навевало воспоми­нания о чарующей, вязкой музыке слов из Оскара Уайльда, которые читала М. Бабанова в старой Васильевской радиопостановке «Дориана Грея».

И конечно же самое большое и уже гораздо более ощутимое значение ста­ли играть чисто эстетические мотивы в пушкинском «Каменном госте», где красота выступала самодостаточной ценностью.

Придавая такое большое, почти решающее значение эстетическому чув­ству в произведении, посвященном главным образом духовной проблемати­ке, Васильев словно венчает в союзе духовность и красоту, создавая сплав религиозности и искусства.

Потому что красота в этом спектакле — это, несомненно, принадлежность искусства, загадочных и сложных законов мастерства.

Спектакль является отчасти манифестом творчества, и в нем вовсе не слу­чайно звучит пушкинское стихотворение «Поэт и толпа». Здесь высказывают­ся мысли о высоком предназначении художника, о презрении к «тупой чер­ни», «непосвященной», «бессмысленной» толпе, и сами собой напрашиваются сопоставления с позицией самого режиссера, стоящего над публикой, созда­ющего театр «для немногих», уводящего внимающих ему в заоблачные выси.

В этот спектакль, так же как и в «Плач Иеремии», был вложен скрытый, сакральный смысл, неизвестный зрителю. Собственно поэтому это и была ми­стерия. Вторая мистерия «Школы драматического искусства» после «Плача Иеремии». Несомненно, лучшее создание театра Васильева за последнее де­сятилетие.

После «Моцарта и Сальери» стало понятно, что режиссер если и казался прежде высокомерным, то в этой работе он смог оправдать свое высокоме­рие и примирить нас с ним, ибо мы увидели подлинное знание законов пре­красного, почувствовали руку художника, владеющего изумительными по сложности, не поддающимися тиражированию приемами мастерства.

299

**\* \* \***

Спектакль, поставленный в гооо году, довольно быстро исчез из реперту­ара театра. Причиной этого явилась трагическая гибель Владимира Лаврова, исполнителя роли Сальери. Потом, когда было построено здание на Сретен­ке, Васильев перенес туда «Моцарта и Сальери», введя другого исполнителя, Александра Яцко. Летом гооб года спектакль играли на гастролях в Амстер­даме, в связи с чем Васильев снова репетировал и ввел на роль Сальери тре­тьего исполнителя, Григория Гладия, который еще в начале go-х годов ушел из Васильевской труппы и уехал в Канаду.

После возвращения Васильева с последних гастролей я спросила его, как шел спектакль в Амстердаме, доволен ли он работой Гладия, как принимала публика? Он ответил, что работой Гладия он в общем доволен, публика при­нимала хорошо, но ведь «дело в том, — сказал он, — что спектакль от публики совершенно не зависит, мы играем его безотносительно к публике». Челове­ку, не посвященному в специфику ремесла театра «Школа драматического искусства», такой ответ может не понравиться. Но мне стало понятно, что мистерия, таинство и существуют прежде всего для самих участников, для того, чтобы обряд состоялся, ибо его цель не демонстрация зрелища, а его проживание, его осуществление ради более высоких целей.

Мне также стали понятны слова Игоря Яцко, который много консультиро­вал меня по вопросам методологии игровых структур, что в финале актер встре­чается с истиной. В игровом театре актер, персона, знает финал заранее, иг­рает «вперед», то есть приближается к этому финалу. Он знает, «что» с ним произойдет, но не знает «как». Поэтому каждый раз (при правильном прохож­дении роли) эта встреча становится для него неожиданной. Это и есть высо­кий момент откровения, которое проживает актер такого необычного театра.

Итак, искусство — культ. Спектакль — обряд или мистерия. Актеры — жре­цы. Вот новая философия искусства Анатолия Васильева, которая смыкает­ся с идеями нового сакрального пространства Владимира Мартынова, этой возвышенной религиозно-эстетической утопией.

Основанием для этой философии у Анатолия Васильева (сейчас речь толь­ко о нем) явилось то высокое художественное мастерство, то глубокое пости­жение законов прекрасного, то сокровенное знание традиции, тот неустан­ный поиск эстетической новизны, которые всегда отличали его работы.

Искусство Анатолия Васильева настолько изощренно и тонко, что с тру­дом вписывается в современный художественный рынок. Его потребитель, то есть публика, в основном предпочитает вещи человечески более понятные, близкие, соизмеримые с ее обыденной житейской моралью.

А вершина искусства Васильева, как вершина высоких гор, скрывается за облаками, за которые не может проникнуть человек, стоящий на земле. Это искусство сложно для восприятия, не до конца постижимо в своем скрытом сакральном смысле.

300

«Моцарт и Сальери». Сцена из спектакля Моцарт — И. Яцко, Сальери — В. Лавров

*Фото В. Баженова. Архив театра*



И кому-то все это может показаться тем же высокомерием художника, уст­ремленного в горние выси, ставящего себя выше обыденности и утилитарной пользы. А кто-то может усмотреть в этом последний взлет уходящей культу­ры, приобретшей такую изощренность, которая определяет ее самодостаточ­ность и потерю связи с повседневной реальностью.

301

**\* \* \***

Идея искусства, понимаемого как священный обряд, как религиозный культ, выводит нас в широкое пространство художественных поисков евро­пейской и русской культуры эпохи модернизма. Когда культура встала на ме­сто Бога и превратилась в особый феномен человеческого сознания, к кото­рому обращается художник в поисках самореализации, что заменяет ему поиски истины.

Для культуры модернизма характерно и обращение к опыту эзотерических учений, традиции которых идут из глубокой древности и доступны лишь не­многим посвященным. Они направлены на особый способ познания метафи­зики мира, которая постигается откровением, интуитивным и медитативным опытом.

В go-е годы в российской культуре и культ искусства, и опыт эзотеризма ста­ли обсуждаться в статьях и исследованиях, а также нашли свое отражение в художественной практике, о чем и говорит пример Анатолия Васильева. Подоб­ная тенденция возникла не на пустом месте. Потому что еще в советский пе­риод искусство в атеистическом обществе в определенном смысле заменяло собой религию и трактовалось в мессианском духе. Оно обсуждало все важней­шие бытийные, экзистенциальные проблемы человека в несвободном социуме.

Потом художники стали соединять, синтезировать уже собственно рели­гиозные и художественные идеи, что говорило об их внутреннем духовном поиске, о попытке выйти за границы чисто советских, материалистических представлений о культуре и мире. Преодолевая барьер социальности, озабо­ченности проблемами времени, истории, власти, бывшие советские художни­ки, и в их числе, а возможно и в первую очередь, Анатолий Васильев, еще в 8о-е годы обращались к православию. И одновременно с этим посвящали себя эстетическим переживаниям, постижению внутренних законов развития ис­кусства, форме, стилю, приемам художественной выразительности, поиску нового языка театра. Равно как и созданию прекрасного человека на сцене, утерянного российской культурой после Серебряного века, о чем и говорил Васильев в период постановки «Серсо».

**\* \* \***

Васильев некогда, в начале своей творческой деятельности, и был занят социальными, нравственными проблемами жизни. Он рассказывал о самом себе и своем поколении, людях с советской «обочины», не могущих прими­рить идеалы и реальность. Тогда он был мрачным художником.

Потом, уже через много лет, нашел то, что обогатило его искусство светом и радостью, примирило с самим собой и помогло обрести высокие ценности.

302

Сегодня он — представитель художественного аристократизма.

В то время как весь остальной театр, напротив, демократизировался, об­служивая запросы различных слоев зрителей.

Васильев, кажется, сознательно идет наперекор общему театральному про­цессу, занимая ту же самую конфликтную позицию, которая отличала его и прежде, еще в 70 — 8о-е годы. Тогда он утверждал себя как если не диссиден-ствующий, то по крайней мере просто независимый художник.

Конфликтность остается в нем и сегодня, придавая особую направлен­ность деятельности этого художника, который перешагнул через реалии про­шлой советской жизни и вышел в пространство «большого» времени культу­ры. Здесь он и обрел понимание искусства, выраженное словами пушкинского Моцарта:

«Нас мало избранных, счастливцев праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов».

# {Глава 19} «ИГРАТЬ СТАНОВИТСЯ СЛОЖНО» Интервью с Анатолием Васильевым, 2004 год

После двух спектаклей по Пушкину — «Дон Гуан или "Каменный гость" и другие стихи» и «Моцарт и Сальери» — «Школа драматического искусства» выпустила еще одну постановку — «Из путешествия Онегина». В этот момент я встретилась с Анатолием Васильевым не только для того, чтобы поговорить о Пушкине, но и обсудить другие темы.

- *Чем объясняется такое постоянство, такой интерес к Пушкину ? Что для вас  
Пушкин ?*

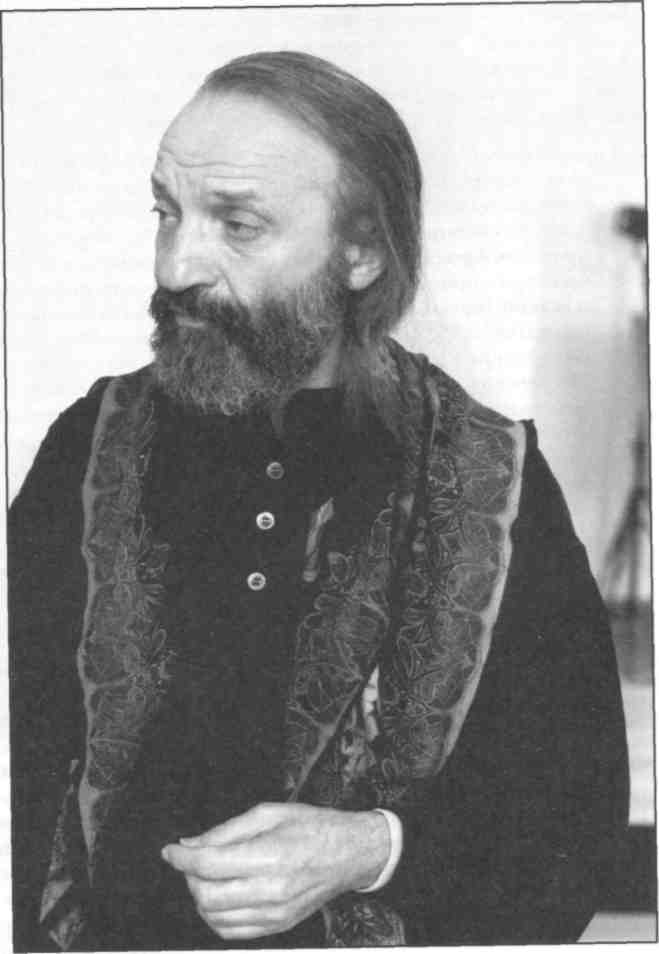
*—* Когда спрашивают «что для меня Пушкин?», я не хочу толковать это как

идеологию, я хочу толковать это как просто чувство. Я знал чувством, что если я русский художник, то должен выучиться толковать сценичес­ки родоначальников русской культуры. Это сложно и мало кому удает­ся, и все об этот камень спотыкаются. Наверное, мне нужно вспомнить детство. Когда мать говорит «спать», а ты, подобно Татьяне Лариной, зажигаешь ночник «Сова» и зачитываешься стихами. Еще, будучи сту­дентом второго курса Ростовского университета, я на сцене играл роль первого директора Лицея Василия Федоровича Малиновского. Я связан с Пушкиным детством, юностью, зрелыми годами. В этой связи нет умозрительности, разума. Есть чувство, любовь. Есть что-то такое, о чем, скорее всего, может рассуждать женщина. Но не мужчина. Маль­чик, но не муж. Сравнительно недавно я видел спектакль Някрошюса «Дон Гуан». Он не имеет никакого отношения к русскому чувству. Рус­ской традиции.

Когда я выпускал «Дядюшкин сон» в Будапеште, то спросил себя, а что мне вообще нужно? А ничего. Только каждый день репетировать Достоевского. Или каждый день репетировать Пушкина. И мне больше ничего не надо. Потому что ведь кто-то должен каждый день репетиро­вать Пушкина или Достоевского, чтобы другие каждый день могли ре­петировать современную драматургию. Я прошел этот путь. Я вышел из

304

¶



Анатолий Васильев, 2000-е годы

*Фото А. Лукьянова*

305

¶этого возраста и почувствовал себя неадекватным миру. Все было дру­гое. И я должен был в какой-то момент взять лопату и начать подкапы­ваться под корень дерева, высаженного культурой.

* *История постановок Пушкина на сцене - это история поражений. Мы практически не видели удачных спектаклей по Пушкину. Все это было толь­ко более или менее эмоциональное лирическое чтение стихов с их психологичес­ким переживанием. В вашем спектакле вскрыта пушкинская поэзия. Кроме того, в нем звучит оперная музыка. И все это удивительным образом сочета­ется. В чем секрет сценичности Пушкина, его поэзии ?*
* Я профессионально вооружен теорией. Не аматерством или просто любо-

вью к театру. Я вооружен знанием. Каждый день оно оттачивается на определенных текстах. Я, с тех пор как взялся за русский источник, ока­зался на обочине культуры. Честное слово. Но это — так. А теперь — о прошлом. Александр Сергеевич свою привязанность к Мольеру скрывал, но открыл привязанность к Шекспиру. Он много мифов сотворил, как и всякий художник. На самом деле у него не было никакой привязанно­сти к Шекспиру. Его «Борис Годунов» — произведение неудачное в ряду его великих удач. Его великие удачи — это «Маленькие трагедии». И «Маленькие трагедии» следуют не Шекспиру, а Мольеру, которого он знал великолепно, и поэтому он мог с ним конкурировать. Я утверждаю это, потому что я занимался Мольером и в русских переводах, и в ори­гинальном тексте. У меня вышла премьера «Амфитриона» в «Комеди Франсез», на сцене дома Мольера. Александр Сергеевич имел и русское ухо, и абсолютный русский слух «на стихов российских механизм», как говорил он сам в «Евгении Онегине». И он изложил себя в русской интонации. Вместе с тем дворянская интонация была интонацией фран­цузской, но никак не русской. И когда стихи стали устным общением, родовая интонация русского стиха аннулировалась и к ней присовоку­пилась французская интонация стиха, в то время очень развитая, дос­тупная дворянству, свету, художникам и поэтам, поскольку весь русский просвещенный мир общался на французском языке.

Советская звуковая реальность ее присовокупила и усилила. Душев­ность очень была необходима советской звуковой реальности. Как же мы могли выражать себя, как только не через душевность? О каком по­рыве духа мы могли тогда говорить? Где это существовало, в ком и ка­ков был инструмент духа? Пушкинская стихотворная интонация оказа­лась интонацией лирической и душевной. Так вот вам теперь ответ на ваш вопрос. Когда я открыл инструмент, способный возродить родовую интонацию, я услышал музыку стихов Пушкина.

- *Спектакль посвящен не Онегину и Татьяне, а самому поэту и его музе.*

306

«Из путешествия Онегина». Сцена из спектакля

*Фото А. Васильева*



*—* Да, спектакль посвящен поэту. Он весь состоит из отступлений. «Евгений Онегин» — это энциклопедия русской жизни. И поэтому наша театраль­ная вещь тоже стремится к тому, чтобы быть энциклопедией, но толь­ко, я бы сказал, не жизни, а русской культуры. Потому что вся русская жизнь дана через культурные аналоги. Да, это история поэта, которая дана через разнообразные культурные отражения. Они, в конце концов, сталкиваются в какой-то один узел и разрешаются катастрофой. Так это сделано.

307

- *Вам не могут простить стиль вашей работы. От вас ждут какой-то большой крупногабаритной победы, а вы выпускаете спектакли малых форм.*

*—* Я хотел бы отчитаться перед теми, кто этого ждет. Я поставил в  
«Комеди Франсез» «Амфитрион». Впечатляет, честное слово. Это сня­  
то на пленку и выпущено в большой тираж. Я обалдел, когда на экране  
увидел битком набитый зал «Комеди Франсез». Действительно большая  
форма. В России с какого-то времени я перестал стремиться к большим  
формам. Я не знаю, почему. Наверное, потому, что долгие годы жил на  
Поварской, в подвале. Но мы и Сретенку не построили для больших  
форм. Большими формами я занимаюсь в Европе. В России я — парти­  
зан, я очень люблю партизанщину в театре. Потому что думаю: ведь  
кому-то надо сохранять старые убеждения. Я должен остаться верным  
своему мастеру. Учителю М.О. Кнебель. Которая была верна своим учи­  
телям, а те были верны еще каким-то учителям. Я же не могу вот эту  
линию обрушить. Это было бы с моей стороны предательством. Я не  
должен этого делать. Я хочу это сохранить. В малых формах сохраня­  
ются великие сущности.

* *Для каких форм построена Сретенка ?*
* Она построена не для больших форм, а для высоких. Сретенка построена

для мистерий. И поэтому на фронтоне этого здания будет написано: «Школьный общедоступный театр».

Драматическое искусство вообще, на мой взгляд, теряет себя, ког­да наполняется тысячным залом. Судьбой я был выкинут на малую сце­ну Таганки. И с тех пор я сохранил преданность залам небольшого фор­мата в убеждении, что театр — это то, что творит легенды. Я в этом убедился в первый раз на примере Театра Гротовского. Что такое кро­хотный Театр Гротовского во Вроцлаве и что такое громадная слава Гротовского во всем мире?

*-Лзнаю, что здание на Сретенке было выдвинуто на государственную премию как архитектурный проект. Но ни вам, ни Попову премию не дали. Я слыша­ла, что на заседании архитектурного совета выступил О. Табаков и заявил: «Зачем им давать премию, если они там не играют». Вы были оскорблены! Что вас больше поразило ? То, что не дали премию ? Или то, что Табаков в это вмешался.*

*—* Конечно, меня обидела позиция Табакова. Это свинство, когда  
коллега по цеху манипулирует государственным мнением. И потом, ка­  
кое отношение имеет формула «они там не играют» к архитектуре са­  
мого проекта? Кроме того, я в этом здании работаю, пусть интересую­  
щиеся придут и посмотрят.

- *Каковы взаимоотношения вашего театра с залом ?*

308

¶— Когда я вышел на зал с «Путешествием Онегина», я понял, что нахожусь в

одиночестве перед ним. Это для меня стало ужасной неожиданностью. Потому что еще в 87-м году такого чувства у меня не было. В 87-м году появились «Шесть персонажей», это был период перестройки, и я тог­да очень легко находил контакт с залом. Но постепенно это все изме­нялось. С середины go-х годов я стал заниматься замкнутыми структу­рами, которым публика была не нужна. Я волновался всегда о том, что происходит на сцене. Но никогда о том, что происходит в зале. А тут оказалось, что спектакль открыт и не защищен перед залом, и нужно было что-то с этим сделать. Тогда я стал много говорить с актерами о том, чтобы выработать практику защиты от зала. Как сделать так, что­бы актер был абсолютно открыт и обнажен перед залом и в то же вре­мя чтоб он нашел возможность защиты? Я внутренне понимал достоин­ства работы, но я видел, что в зале не то что-то происходит.

Зал больше не включен в ценности. Зал не включен в ценности куль­туры или в ценности каких-либо философских, религиозных размыш­лений. Играть становится сложно. Язык сцены не прочитывался залом совершенно. Зал во время действия старается изменить язык сцены, реагирует не так, как нужно, иначе. Зал рушит спектакль.

Я также понял, что теперь зал определяет сцену, а не сцена зал. Я понял, что раньше достоинством всякого режиссера являлось быть против зала. Теперь достоинством всякого режиссера является быть за зал. Достоинством всякого зала теперь быть против сцены. Все поме­нялось. Изменились ценности. Мы сами это сделали. Что происходит? Как быть с этим? Это становится серьезным.

- *Я читала ваши заявления в газетах о том, что на базе вашего театра от­  
крывается новый театральный вуз?*

*—* Нет, мне не разрешили открыть вуз. Мне было отказано как человеку не

государственному и не выражающему интерес государства. Будьте бла­годарны, что вам построили новое здание на Сретенке. Примерно та­кие реплики я слышу вокруг. Что значит «будьте благодарны»?

- *Россия не умеет ценить свои таланты. Это широко известная истина.*

— Да, и поэтому с 8д-го года меня зовут в Европу. Не случайно на здании на-

шего театра висит флаг Союза театров Европы. А по инициативе известного театрального деятеля Франции Патрика Буржуа в Лионской театральной школе открылось отделение режиссуры, руководство ко­торым предложили мне. Это первая в Европе кафедра режиссуры. На­бор состоится весной 2004 года.

- *Значит, можно сказать, что вы уезжаете из России ?*

309

¶— Нет. Хотя как человек инициативный я должен искать себе место. Если Россия не родина для меня, я должен искать себе другую родину. Но в России я буду продолжать работать. И меня, повторяю, интересуют здесь не большие формы. Меня интересует поливать корень дерева, ходить с лейкой и поливать.

- *Скажите, как вы себя ощущаете? Когда вас не понимают, ругают?*

*—* Чтобы ответить на этот вопрос, я расскажу анекдот о циркаче. Циркач

сочинил необычайнейший трюк — он залез под купол шапито и упал вниз головой. Он торговал этим номером. Показал его импресарио. Тот сказал: «Потрясающе» и просил номер повторить на бис. «Да ведь боль­но», — ответил циркач. Конечно, мой путь очень болезненный. Но я никогда не смущался этой дорогой. Потому что, во-первых, я выбрал. А во-вторых, я чувствую, что я назначен. Не знаю кем. Когда, в какое время. Мне уже не приходится сомневаться. Мне больно, но у меня другого варианта нет.

# {Глава 20} НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА: «Я ПОНИМАЛА, ЧТО УХОЖУ ИЗ ТЕАТРА»

Наталья Коляканова, одна из ведущих актрис «Школы драматического искусства», работала здесь с момента основания театра. Ее первой яркой, запоминающейся ролью была роль Падчерицы в «Шести персонажах в поис­ках автора». Потом она сыграла Лауру и Дону Анну в «Каменном госте». По­мимо этого, Коляканова принимала участие и в закрытой лабораторной дея­тельности театра. О своей работе, о поисках органичного существования в игровом стиле и о том, почему она, в конце концов, ушла из «Школы драма­тического искусства», она и рассказывает в своем интервью.

- *Вы ведь поступали на курс Марка Захарова ?*

— Да, наш курс набирал Марк Захаров. Когда Захаров уходил от нас, он при-

вел к нам Васильева. И мы еще не понимали, хорошо это или плохо, что он к нам пришел. Мы мало себе его представляли. Хотя знали о его громком спектакле «Взрослая дочь молодого человека».

Во время сессии я показала отрывок, который мне очень удался и в результате которого я поняла, что мы с Васильевым нашли друг друга. Встреча состоялась.

Еще тогда, когда я работала в драматическом театре Иркутска, я иг­рала Ирину из «Трех сестер». Это была одна из первых моих ролей. Потом я ушла в декрет. И мне казалось, что роль Ирины у меня осталась недоигранной. Она все время у меня крутилась в голове. И вот на той сессии, когда Васильев предложил нам взять русскую драматургию, я выбрала монолог Ирины из четвертого акта: «Выбросите меня. Я боль­ше не могу».

И вот первый урок у нас с Васильевым. «Пожалуйста, выходите», — предлагает он. Все сидят, молчат, и почему-то все смотрят на меня. И меня словно повела неведомая сила, я вышла на сцену и не знаю поче-

311

¶312

му, но в присутствии этого учителя, этого человека, этого мастера этот монолог у меня пошел. Как будто открылись какие-то каналы. И я вдруг почувствовала, что я накопила роль, что я ее предъявила. Поскольку я зацепила режиссера и он увидел меня и откликнулся, то между нами словно искра пробежала. И после этого показа он меня позвал на репе­тицию «Шести персонажей».

И вот я закончила свою сессию и пришла на репетицию Пирандел-ло. Поскольку моя сессия сложилась удачно и я была в творческом потоке, я легко вошла в импровизацию. Стиль, который преподавал еще Буткевич, складывался из свободного сочинения роли. Спонтанно­го существования. А Васильев как ученик Кнебель прекрасно владел этюдным методом и обучал нас этому. Метод работы двух педагогов, двух режиссеров сложился воедино. И я уже почувствовала ко всему этому вкус, и это позволило мне войти в новую среду. Но роли у меня еще не было. Я просто следила, слушала, впитывала, отвечала на какие-то реплики, провоцировала кого-то. Короче, зерна упали в плодород­ную почву.

Потом мне надо было возвращаться в Иркутск. Я вернулась. И через некоторое время получила телеграмму от Васильева, он приглашал меня репетировать. Наташа Андрейченко, которая играла в «Серсо», собра­лась выходить замуж за Максимилиана Шелла, и Васильев предвидел, что она может уехать в Америку. Ей была нужна замена. И, кажется, летом 1986-го я начала репетировать «Серсо».

Потом опять уезжала в Иркутск, ведь я еще работала в театре. Но уже в это время я вдруг ощутила, что все мои метания, связанные с поиском идеального театра, с поиском своего автора, как в пьесе Пиранделло, которые были до встречи с Васильевым, закончились. Я поняла, что нашла того человека, с которым могу себя реализовывать. И душа моя успокоилась. Я больше никуда не рвалась и знала: «вот оно».

После того как я начала работать в «Серсо», Васильев пытался ввес­ти меня и в «Вассу». В это время он перешел на малую сцену Таганки, и спектакль должен был играться там. Я начала читать роль Людмилы (ту, что играла Марина Хазова). А в это время исполнительница Падчери­цы, которая должна была играть целый акт, ушла в декрет. Васильев об этом узнал достаточно поздно. И у меня была неделя, чтобы ввестись на эту роль. И, конечно, для меня это стало сильным испытанием. Ма­териал был на слуху, но текста я не знала. Я, как принято на театре, сначала выучила текст, но когда пришла на репетицию, вдруг поняла, что те навыки, которые у меня есть, в эту структуру никак не вписыва­ются. Нужно выбросить все это из головы. Этим Васильев, конечно, и занялся. Надо было разрушить все, что я себе надумала, сидя на кухне. Васильев в течение недели все это и разрушал. Роль нужно было делать

¶

Наталья Коляканова

*Архив Колякановой*



здесь и сейчас. И у меня был шок, я не понимала, кто я, где, как меня зовут. И вот помню репетицию: мы сидим весь день, я пытаюсь гово­рить какие-то реплики, но чувствую, что это не то, что это не туда, и все не складывается. Непонятно, на что опереться внутри себя, от чего оттолкнуться, как почувствовать стержень. Это вообще был перелом­ный период в моей актерской жизни. Я не знала, как избавиться от ста­рых театральных привычек, которые мешали двигаться в новом направ­лении. Я в последнее время, когда начала ездить на сессии и учиться, уже отошла от сцены и играть практически перестала. Но чтобы дер-

313

жать форму, я играла на гитаре и пела. Когда я пела, я чувствовала, что у меня есть стержень, внутренняя опора, и я знала, о чем пою. И вот я думаю: нужно мне вспомнить, когда я чувствую свою силу, как я ее вы­ражаю. Я попыталась на гитаре взять аккорды, спеть пару строк. И чув­ствовала, что вроде как это дает мне какую-то силу. А когда перехожу на реплики персонажа, ничего не получается. В конце концов Васильев дал упражнение, где сталкиваются два идеологических, концептуальных понятия. С одной стороны, понятия или концепт Директора. С другой стороны, понятия Падчерицы. Для Директора это выражалось в слове «долг». Для Падчерицы — в слове «страсть». Мы начали играть этими двумя понятиями. То есть он мне предъявлял все, что касается долга, а я ему все, что касается страсти. Таким образом, я начала провоцировать в себе все мысли, эмоции, связанные с понятием «страсть». И во мне это начинало закипать, накапливаться, обрастать плотью. Это понимал не мой мозг, скорее мои чувства. Поскольку я как актриса была очень эмоциональной и натренированной. Репетиции периодически прекра­щались и заходили в тупик, и я опять пыталась понять, что не получа­ется и что нужно сделать. В какой-то момент то ли от бессилия, то ли от обиды или от какого-то оскорбления, то ли от своей немощи, то ли от усталости, потому что шел второй час ночи, мой мозг вдруг совсем отключился. И во мне открылись энергетические каналы, по которым потекла игра. И я вдруг почувствовала, что мне стало свободно и лег­ко. Запруда куда-то ушла. Вырвался текст. Все происходило спонтанно, как будто я долго стучалась в какую-то дверь, потом обессилела, упала, и в эту минуту дверь сама открылась. Вдруг у меня покатились слезы, и я почувствовала, что вот оно, родилось. Это когда рожаешь ребенка, мучаешься, наконец он рождается, и катятся слезы, неизвестно отчего. Так у меня родилась эта роль. И почему-то именно в этот момент при­шел Сережа Борисов с видеокамерой и снял на пленку сцену, где мы с Юрой Альшицем говорим о долге и страсти.

А поскольку все это случилось во втором часу ночи, а было 23 фев­раля, поскольку все устали и все были счастливы, что мы продвинулись дальше, ведь сцена эта была очень важная, кульминационная, на следу­ющий день была назначена премьера. Вот этот момент я хорошо по­мню, потому что этот день и назвали днем рождения театра.

- *Вы проявляли сами инициативу в работе с Васильевым или ждали, когда он  
сам что-то предложит сделать ?*

*—* Как-то мы репетировали «Фауста». Сидели два актера, и Васильев что-то

долго рассказывал и провоцировал их на игру. Один из актеров пытал­ся сделать то, что просил Васильев. Второй не мог, у него не получалось. А я сидела и впитывала каждое слово, и мне казалось, что я понимаю,

314

как надо сыграть. Мне хотелось выйти и сделать. Васильев, видимо, почувствовал, что я готова, и сказал: «Ты хочешь? иди, сделай». Обыч­но мне в театре такого никто не предлагал. Чаще всего сидишь, тоску­ешь оттого, что тебе не дают эту роль. Или наоборот — выходишь и играешь то, что тебе совершенно неинтересно. А тут сидишь, прихо­дишь в состояние творческого экстаза, и тебе вдруг предлагают это реализовать. И я помню — вышла, и сцена у меня получилась. Остава­лось только повторить. Потому что Васильев всегда занимается повто­рением: то, что получилось на одной репетиции, нужно сделать еще и еще раз. Я через какое-то время это поняла и начала вместе с Василье­вым анализировать свою собственную игру. Для того, чтобы понимать, а что я сыграла? Так же было и тогда, когда мы с Гришей Гладием игра­ли сцену из Дюма. Ты ведь не знаешь материала, читаешь, и у тебя воз­никают какие-то впечатления, какой-то жар. Выходишь и играешь. А потом думаешь: а что я сыграла, собственно?

- *С чего для вас начались игровые структуры ?*

*—* Вообще, они начались с Платона. Но не на нашем курсе, а не следующем,

когда пришли Володя Лавров, Саша Ануров. Они и начали заниматься Платоном. На нашем курсе мы с Платоном не работали. Мы подключи­лись к игровым вещам еще на Дюма и на «Бесах». В таких текстах ты не изнутри себя что-то достаешь, не из своих собственных пережива­ний, ведь, как правило (в психологическом театре), ты роль вытаски­ваешь из своего прошлого, из того, что ты уже пережил. Играя, ты не знаешь, чем все закончится. А в игровых структурах ты устремляешься к тому, что могло бы быть. Что могло бы быть в будущем. Что должно быть в будущем. И ты знаешь финал. Это, конечно, было уже в «Серсо», когда Валюта в самом конце говорит, что вот теперь мы могли бы жить в этом доме. В этом был, правда, только намек на игровые структуры. И в Пиранделло тоже был только намек. Но там уже было заложено разделение на персону и персонажа. И я как персона, как актриса, вы­ходя на сцену, уже знала драматическую развязку роли и всего спектак­ля. Я шла навстречу своей драме и хотела прожить ее. Но шла не от незнания к знанию. А от знания к знанию. Все остальные персонажи тоже знали, что их ждет. Девочка утонет, мальчик застрелится. Они тоже знали свой финал. И они к нему шли. То есть как персонажи мы двигались под воздействием рока. Но как персоны двигали обстоятель­ства сами. Вот эту науку вести обстоятельства, управлять ими, а не на­ходиться в их сетях и преподавал Васильев.

Я все же долго и очень постепенно входила в игровые структуры. Мы работали над Томасом Манном. А там огромный объем текста, и рабо­тать надо практически без всяких эмоциональных жестов, только на

315

уровне идеологии. Вести мысль, где сталкиваются концепты или идеи. А я привыкла все проживать эмоционально, и моя эмоциональность стала заглушать и забивать смысл текста. Я смысл подменяла эмоцио­нальностью. И очень долго не могла понять, как же это делать. Нужно было убрать эмоциональность и посвятить себя ментальности. Это я сейчас понимаю. Но мне было очень сложно.

Игровое самочувствие, когда ты над ролью, когда ты руководишь ею, когда ты ее ведешь, пришло ко мне на Мольере. Мы играли «Школу жен». Я постоянно думала о своей роли. Однажды я шла по улице, и это был путь из театра до дома, другого пути в те времена у меня не было, и вот я шла и думала, как сыграть Агнессу. Первую сцену нужно было играть с горы, как выражался Васильев, с горы нужно понестись, ска­титься. На эту гору надо втащить себя в процессе репетиций, разбора, анализа роли, сцены и всей вещи. Во всяком случае, в момент выхода на площадку ты должна оказаться на этой горе. У меня это получилось. Меня даже спрашивали, почему у меня это получилось. А я не знала, что ответить. Получилось — и все, словно я приподнялась над чем-то. То есть я пришла на сцену не такая, какая я в жизни. А я пришла на сцену такою, какой я себя сделала, какой я хочу себя видеть, я как будто себя приподняла. В этом есть даже философский смысл — приподнять себя над чем-то. И вот, идя по дороге домой и проходя какой-то сквер, я опять задумалась о том, как я репетировала, и вдруг я ощутила себя и мир. Себя как что-то самостоятельное и мир, как бы лежащий у моих ног. Наверное, так Бог смотрит на землю и все видит. И потом на репе­тиции я говорила реплику: «Итак, вернулись вы и женитесь на ней». И это слово «итак» как будто отделило меня от персонажа, как оттолкну­ло лодку. Я лодку оттолкнула, и роль поплыла, и я могла ею руководить. И я видела, что она впереди меня и что я могу повернуть здесь и здесь, если захочу. А потом могу прыгнуть в лодку и оказаться внутри события. В игровой структуре очень важно организовать все вокруг события, чтобы потом в него погрузиться, насладиться им, прожить его. Про­жить, как могу прожить я, Наташа Коляканова, как персона. В чем драйв от такой игры? В том, что ты организовал эту игру и потом в нее вошел, и сладки слезы, которые ты льешь, и ты испытываешь наслаждение.

Главное здесь то, что я услышала движение энергии, которой могу управлять.

Мы очень долго занимались Мольером. Этот стиль мы изучали на «Школе жен». «Амфитрион» потом уже получился легче. А «Школу жен» мы практически никому никогда не показывали.

Что касается Платона, то я его не очень любила. Большие блоки текста в моей голове не умещаются. Кроме того, я не могу нести этот текст и не поддержать его своей эмоциональностью. Такие объемы текс-

¶316

та нашему актеру Александру Анурову давались очень легко. А я броса­лась в них, как в огромную реку, и терялась в ней, переставая видеть, куда я плыву.

А со стихом я чувствую себя свободнее. Может, потому, что тут тебя организовывает сам ритм, в стихе существует концентрация мысли, и мне она помогает больше. Вот, скажем, у Доны Анны мало текста, но как подробно нам пришлось разрабатывать каждую реплику, сколько было вложено в каждое слово определенных понятий, касающихся этой вещи.

- *Скажите, а почему вы ушли из театра ? Ведь ваши дела там складывались  
прекрасно?*

— Мне часто задают этот вопрос. Между мной как актрисой и Васильевым как

режиссером была какая-то тайна, которая заключалась в таком простом понятии, как любовь. И энергия этой любви давала жар моему сердцу делать то, что я делала. Я вспоминаю одну из давних фотографий, где сидят Питер Брук, Света Чернова и я. И у меня на этой фотографии глаза как бриллианты. Я помню себя в этот период. Чтобы играть, я словно бы взращивала в центре груди луч солнца. Для меня игра была светом. Любовью. Ее я и ощущала в себе. Это было моей тайной. Это было то, что помогало мне давать любовь и получать любовь от зрите­лей. От тех, для кого я это делала. Но постепенно работа становилась все более закрытой, и мой энергообмен стал складываться только с одним человеком, с Васильевым. Между нами постепенно установились такие отношения, которые меня не могли устраивать, которые меня напрягали и раздражали, и мое сердце уже надрывалось. Хотя роли я делала лучше. Моя героиня из «Каменного гостя» Дона Анна обладала даром любви, любви бескорыстной, безусловной, на которую, как на пламя свечи, и шел Дон Гуан. Он в любви был искусным импровизато­ром, но он забыл, что такое любовь истинная, та, которая дарит себя другому человеку без остатка. И они с Доной Анной встречались имен­но для этой любви, которую они друг другу должны подарить. И она, вдова, которая должна быть верна памяти мужа, когда узнавала, что Дон Гуан — убийца ее мужа, она его прощала. Простить можно только тог­да, когда ты в своем сердце имеешь большой объем любви. С одной стороны, мне легко было играть эту роль, потому что я провоцирова­ла в себе радость игры, которую я когда-то знала, провоцировала в себе чувство. Владела ролью, своим телом, голосом, текстом. Но, с другой стороны, играть мне было уже тяжело. Потому что этой любви, кото­рая все собой накрывала, у меня не было, о ней только рассказывалось. Она меня не посещала. Как? Почему? Я сама себе задавала вопросы. Я тогда не знала, что у меня иссякла эта любовь, и я начала болеть. И наши

317

отношения с Васильевым перестали быть любовными. Некоторые пары сохраняют чувство очень долго. Человек уходит из этой жизни только от недостатка любви, и в жизни он ищет только ее. И когда я в театре встретила Васильева, он для меня стал всем —любимым, отцом, братом, мастером, любовником, мужем. И я дарила ему это чувство, оно окуты­вало меня, и он умел его провоцировать. Пока сохраняется эта любовь, сохраняются и взаимоотношения. А взаимоотношения играют в жизни большую роль. Поэтому, когда наши взаимоотношения перестали быть гармоничными, когда они нарушились, мое сердце закрылось. Что-то меня не устраивало, что-то вызывало во мне недовольство. Из недоволь­ства я пыталась выйти искусственно, создавая радость для игры, ведь мне нужно было играть, а играть в таком настроении недовольства не­возможно. Я провоцировала в себе эту радость, но мне все меньше и меньше это удавалось. И это переходило в роли.

И когда я играла сцену с Дон Гуаном, где он открывал свое имя, и у Доны Анны возникало противоречие между тем, что он враг, и тем, что он любимый, для меня в этом противоречии было больше трагедии, чем света. Я объясняю по-человечески. Делала я все как надо. Но у меня чувства не ложились на роль, я же играла влюбленную, а влюбленные изнутри светятся. И если ты светишься, то и играть ничего не надо. У меня этого света было уже недостаточно. И когда я смотрю на ту фото­графию с Питером Бруком и вижу свои глаза, из которых струится, лу­чится свет, мне становится грустно.

В Доне Анне было много моих человеческих, личных страданий, тех страданий, которые я не знала, когда играла Падчерицу в пьесе Пиран-делло. Они пришли с годами. И так получается, что игровым театром нужно было заниматься тогда, а психологическим сейчас. У меня все было переплетено с моей жизнью в театре, потому что другой жизни у меня не было. И вся моя любовь принадлежала театру. Я понимала, что расстаюсь с театром. Что у меня уже нет тех сил, что мои знания были больше, нежели мои силы для передачи этих знаний. Хочешь укусить локоть, но не дотягиваешься. Я знаю, что я эту роль делала очень хоро­шо, и она мне очень нравилась, но ни она не давала мне силы, ни я не давала ей силы. Возникал какой-то замкнутый круг. Я сама попала в ту воронку, которая оказалась на моем пути, и преодолеть ее физически не смогла.

Раньше, я помню, мы играли Дюма в театре на открытом воздухе, и там между ареной и амфитеатром был ров, который заполнялся водой. Когда мы репетировали, он не был заполнен водой. И вот я нацелилась на тот берег и прыгнула. А это был очень большой ров. И его перепрыг­нуть было невозможно. Но я же это сделала. Как? Непонятно. У меня была сила, которая меня вела. Она была связана с театром, который я

318

люблю. С режиссером, которого я люблю. С моими ролями, которые я любила. В них я жила.

Если бы у меня был зритель, я бы получала его ответную любовь. Меня бы любили просто за то, что я вышла на сцену. Но весь энергооб­мен у меня осуществлялся только через одного человека. А этот чело­век практически всегда был мной недоволен. Я не помню от него ни одного доброго слова. Вначале он мне разрешил испытать это чувство любви. Оно и питало роли. Дальше стали возникать конфликты, кото­рые накапливались, которые были связаны с разными вещами. У меня всегда были роли, и я всегда была первой. И если была работа, я не могла ее не делать так, чтоб быть лучше всех. Я ее должна была сделать великолепно. И для меня это служило доказательством того, что я могу быть в этом театре, играть эти роли и стоять на сцене. Но эти мои по­зиции никто не поддерживал.

- *Какие качества должен иметь актер, чтобы работать в игровых структурах ?*

*—* Васильевские актеры имеют ключ, которым можно отпирать любую роль.

Это наука. Мы обучались так, для нас репетиция была как лаборатория, в которой мы с помощью ролей познаем самих себя. Анатомируем наши души. И обучить этому можно любого, если поставить себе цель. Но я говорила про тот нюанс отношений, который был между мной и Васи­льевым. Хотя, может, он был значим только для меня. Васильев никог­да не признавался в добрых чувствах. Я этого так и не услышала. Но иногда я чувствовала, что он доволен моей репетицией, и я слышала его смех, ощущала его реакцию, это для меня было проявлением его люб­ви, подтверждением нашего права на совместное творчество. И если в моей работе с режиссером нет этого сотворчества, для меня театр не имеет никакого смысла.

Васильев — великий режиссер в том смысле, что он сам режиссиро­вал свою жизнь, он может режиссировать любую вещь, которую он осу­ществляет. Он знает всю композицию. И может все организовать. Он так незаметно это делает, что кажется, что ты выстроил все это сам. На самом деле ты подключен к магниту, эгрегору. Ты помещен в его поле. Но, конечно, ты к этому еще что-то добавляешь от себя, и я называю это любовью, или можно назвать это даром, талантом. У меня были опре­деленные способности или даже талант, когда я пришла и предъявила это Васильеву. Но он, наверное, был не обработан, не огранен. Василь­ев дал огранку. Но занимался он этим в одиночестве.

- *В одиночестве? Вас волновало, что без зрителей?*

*—* Меня это подтачивало. Все-таки театр построен так, что если ты даришь

любовь, то от зрителя ты получаешь благодарность. То есть зритель от-

319

ражает твою любовь. Но если тебя никто не отражает, то как ты узна­ешь, что ты актриса? В этом смысле должно быть равновесие. Но если ты все время посвящаешь работе в театре, театр тебя и уничтожит, если равновесие нарушилось. И ты начинаешь болеть. Должна быть гармо­ния творящего и его окружения.

Наши работы вообще никто не видел. За год приходил зритель раз или два. Васильев считает, что должны приходить только такие зрите­ли, которые хотят видеть только этого художника. Но так может быть в живописи, а не в театре. Картину можно смотреть или не смотреть. Она может существовать и без зрителя. Но театр это не картина. Он постоянно меняется. Он состоит из живых людей, которые рождают­ся, взрослеют и умирают. Мы живы до тех пор, пока нас кто-то помнит. Если меня кто-то помнит, то только по роли Падчерицы из спектакля по Пиранделло. А «Дон Гуана или "Каменного гостя"» мало кто видел. Практически только специально приглашенные. Актер должен знать, что он запечатлелся в чьей-то памяти, в этом и состоит пафос актерс­кой профессии.

# {Глава 21} ТЕАТР КАК НАУКА Лионская школа. Метод концептуального разбора. Московская лаборатория. Шекспир

В том, что Анатолию Васильеву не разрешили на базе его театра открыть вуз, крылась, конечно, большая ошибка со стороны чиновников от культу­ры. В нашей стране, как ни в какой другой, отсутствует уважение к таланту и равнодушие к тому, что можно было бы назвать общенациональными ин­тересами.

Васильев больше не преподает даже в ГИТИСе (РАТИ), где в 8о-е годы сумел выпустить несколько актерско-режиссерских курсов. Когда я спросила, почему он в ГИТИСе больше не преподает, он ответил: «Я не преподаю не потому, что не хочу, я не преподаю из-за очевидного идеологического конф­ликта». В свое время он ушел из ГИТИСа сам, но прошло много лет, а ему так никто и не предложил вернуться.

Несколько лет назад Васильева пригласили вести курс в Высшей театраль­ной школе Лиона (Франция), где он по сей день и трудится. Передает студен­там-иностранцам секреты и специфику русских театральных традиций. Нам приходится с этим смиряться или, возможно, сокрушаться об очередной «утечке мозгов». Сам Васильев считает, что в Европе его ценят гораздо боль­ше, чем на родине.

В своем театре в Москве Васильев набрал еще одну лабораторию, в кото­рую вошли молодые актеры, выпускники московских театральных вузов. Ва­сильев обучает их игровым структурам.

Когда осенью 2005 года я пришла на занятия этой лаборатории, меня по­разила такая картина. В кругу двадцати еще юных и неопытных лаборантов сидел уже не молодой мастер, педагог с большим опытом и знаниями, кото­рый передавал их своим новым ученикам. Весь облик этого педагога говорил о чувстве какого-то глубинного одиночества, которое он испытывал и с кото­рым уже, очевидно, перестал бороться. В аудитории, где шли занятия, я не заметила никакого микрофона и поняла, что эти лекции не фиксируются. Васильев читал их словно бы в воздух. Конечно, лаборанты его внимательно

321

¶

Анатолий Васильев и Василий Скорик, 1990-е годы   
*Архив театра*



слушали и пытались усвоить основы преподаваемой им методики. Но то, что он говорил, следовало записать еще и на магнитофон, чтобы потом обрабо­тать и, возможно, выпустить в свет.

В Театральной школе Лиона такая простая вещь, как фиксация лекций, организована безупречно. Васильев никого там об этом не просил. Админис­трация школы понимает необходимость этого сама.

**\* \* \***

Поговорим о том, чем он занимается в Театральной школе Лиона.

Свои занятия со студентами он начал с обсуждения метода анализа драма­тических произведений.

Режиссеры, воспитанные в традициях школы Станиславского, работают тем методом, который получил название метода действенного анализа. Ана­толий Васильев, ученик М.О. Кнебель, в совершенстве овладел этим методом, чему подтверждением служат его спектакли, начиная с «Соло для часов с боем», который он выпустил во МХАТе с корифеями этого театра. Но Анато-

322

лий Васильев освоил метод действенного анализа не только практически. Обладая уникальным талантом теоретика и методолога, способного поверять «алгеброй гармонию», Васильев на протяжении целого ряда лет подвергал эту методику рефлексии и изучению. В результате этой трудной, углубленной работы он сумел ее развить и сделать следующий шаг в познании законов театра. На основе этой методики он создал ее новую модификацию, которую назвал *концептуальным* разбором (в противовес *ситуативному* разбору психо­логического театра). Именно с этого Васильев и начинал свои занятия во Франции.

Почему методику Станиславского Анатолий Васильев называет *ситуатив­ным* разбором? Потому что она базируется на подробном и тщательном изу­чении предлагаемых (жизненных и драматических) обстоятельств драмы, драматической ситуации. Эта методика вскрывает все драматические произ­ведения, за которые берется психологический театр. А психологический те­атр ставит прежде всего драму.

Исходя из этого, все разнообразие произведений, которое ставит совре­менный театр сегодня, в режиссерском прочтении тоже становится драмами. Трагедии Шекспира, комедии Мольера, Лопе де Вега, драматические опыты Пушкина, Беккета, Олби и пр. Режиссеры, применяя *ситуативный* разбор и вскрывая *характеры* героев, сдвигают жанр драматического произведения. Мы давно привыкли к этому и не замечаем подмены. Мы считаем, что эти произведения и написаны как драмы. Хотя это, конечно, далеко не так.

А вот что писал по поводу этого метода Васильев: «Этим методом нельзя репетировать высокую трагедию! Станиславский столкнулся с колоссальной проблемой, когда решил ставить "Тартюф"». Он вынужден был репетировать Мольера, как если бы репетировал драматический жанр: драму, комедию. Он сделал прекрасный спектакль, но в сугубом стиле Художественного театра»1.

Драма как жанр возникла тогда, когда в искусстве родился интерес к чело­веку, его характеру, его внутреннему миру, его сознанию, психологии и судь­бе. Драматический жанр исходит из веры в то, что человеческая личность творит историю. Жанр драмы не знает никого интереснее и выше человека. Человеческое сознание, человеческая душа обнимают собой весь мир. Мир и заключен в душе человека.

То, что Васильев называет *концептуальной* драмой или литературой (это может быть трагедия, комедия, это может быть и роман и пр.), не заключает весь мир в душу человека. Концептуальная литература занимается миром идей, *концептов,* которые проводит автор в своем произведении. Тема эта слишком обширна и глубока, и для ее раскрытия требуется самостоятельный и подробный анализ. Здесь скажу только одно. Для сравнения двух типов литератур можно привести пример Толстого и Достоевского. У Толстого че-

1 *Васильев Анатолий.* В защиту «Амфитриона» // Театральная жизнь. 2003. № *J.* С. 30.

323

ловек, человеческое сознание, душа вмещают в себя весь мир. Толстой тоже пишет об идеях, но эти идеи являются производным человеческого сознания, они вторичны. У Достоевского идеи первичны, идеи только преломляются через человека, который становится «функцией идеи».

Различие двух методов анализа драмы — *ситуативного* и *концептуального* Васильев и объяснял на занятиях со своими студентами в Лионе.

Ситуативный разбор строится в так называемой *прямой перспективе.* То есть от исходного события — к основному. Исходное событие вскрывает то, что происходило в *прошлом,* до начала драмы. Основное обнаруживает ситуацию, которая сложилась в результате.

Концептуальный разбор строится в *обратной перспективе.* И здесь движение происходит не от прошлого к будущему, а от *будущего* (основного события) к прошлому (к исходному событию). Играющий актер движется от основного события, или, как говорит Васильев, играет *вперед,* играет *от будущего.*

«Короче говоря, вся драматическая литература подчиняется двум законам сообщения: один тип драматической литературы сообщает нам нечто о чело­веке, и принцип этой литературы — движение от прошлого к настоящему. Прошлое она берет в подсознании, а затем выбрасывает это прошлое нару­жу в основном событии. Так сделаны многие образцы драматической литера­туры. Другой тип драматической литературы не рассказывает о человеке, такая литература рассказывает при помощи человека, но не о нем самом. Она рассказывает о том, что вне человека. Она управляет другим временем, и время здесь течет от будущего к настоящему. В идеале участник драматичес­кого акта в основном событии прозревает или встречается с будущим. Тако­ва роль основного события. Это такое происшествие в драме, которое закан­чивает весь рассказ полностью» (Из лекций в театральной школе Лиона )\*.

Васильев начинает объяснять свою методику сначала на текстах Платона, которые стали для него идеальным материалом для обучения грамматике игровых структур.

На одном из диалогов Платона — «Критоне» Васильев показывал студен­там, к каким результатам приведут два противоположных метода разбора, ситуативный и концептуальный.

Диалог «Критон» рассказывает о Сократе, который афинским государ­ством приговорен к смертной казни. К Сократу приходит его ученик Критон и предлагает Сократу бежать. Но Сократ отказывается бежать и остается, чтобы принять казнь.

«Этот текст мы можем разобрать и как ситуативный и как концептуаль­ный, — говорил студентам Васильев. — В случае ситуативного разбора мы рас­скажем, как Сократ остался верен своему учению, мы расскажем о том, как он

1 Запись занятий А. Васильева в Театральной школе Лиона осуществлена и подго­товлена к печати Натальей Исаевой. В настоящее время не опубликована.

324

не предал свое учение и как в последние моменты своей жизни он преподал урок своему ученику.... Можно назвать это по-разному. Но это всегда будет ис­тория человека Сократа, история человека Критона, история человека Сокра­та и общества, история взаимоотношений учителя и ученика и так далее. Это называется отношения горизонтальные. Я ни в коем случае не говорю, что это плохо. Вы должны понять, что в моем разговоре моральной оценки не суще­ствует. Та же самая история может быть рассказана концептуально. Но в этом случае мы расскажем об экзистенции души.... Основное событие будет другим. Для меня сейчас важно, чтобы вы понимали, как один и тот же текст можно построить в разных структурах» (Из лекций в Театральной школе Лиона).

Как получить концептуальный рассказ, рассказ об «экзистенции души»?

К сожалению, здесь невозможно привести весь ход рассуждений ре­жиссера.

Скажем только то, что в разборе Васильева Сократ исходит из понимания того, что душа бессмертна, об этом ему говорит его сон. Поэтому он стоит над конкретной ситуацией, не собирается бежать, идет на казнь. Он знает, что умрет, но душа его будет жить вечно, потому что она бессмертна.

«Надо, чтобы за общей картиной проглядывала совсем другая картина, связанная не с жизнью Сократа как человека, как семьянина, как философа, — но картина, скорее связанная с жизнью его души. ...Поэтому он и остается. И это один из самых величайших уроков Сократа Критону. Потому что Критон говорит: "бежим!", а Сократ говорит: "не побегу, потому что буду исполнять законы"» (Из лекций в Театральной школе Лиона). Но он имеет в виду не государственные законы, к которым относится иронически, а божественные законы. Он верит в бессмертие души.

В отличие от психологической истории, где играется столкновение харак­теров и внутренних убеждений, в концептуальной истории играется конфликт *идей, смыслов.* Поэтому, объясняя существо концептуальной драмы, Васильев говорит: «Концептуальные тексты — это тексты с тайным смыслом. Тексты смысла самого по себе. Тайного смысла самого по себе. Это дорога к истинам».

В разборе диалога «Критон» надо понять еще одно обстоятельство. Сократ в концептуальном разборе — не персонаж, а персона. И о том, что душа бес­смертна, он знает как персона, как актер. Это не психологические рассужде­ния, не человеческие убеждения его персонажа. Он не существует в горизон­тальном срезе, где действуют люди с конкретными представлениями о мире, человеке и внутренними мотивами. Он берется в вертикальном срезе, то есть находится во взаимоотношениях с неким высшим, надличностным смыслом. И, как уже было сказано, оперирует *идеями,* концептами.

Персона играет на другом уровне, не на том, где ситуация и сюжет, а на верхнем уровне, где расположен смысл, философия. Поэтому, говоря проще, актеры в концептуальном разборе играют про душу и ее бессмертие, а не про самих себя как персонажей.

325

Исходя из такой логики, актер театра «Школа драматического искусст­ва» Игорь Яцко говорит, что психологический театр рассматривает взаи­моотношения между людьми, концептуальный театр — взаимоотношения между *идеями.*

«Вся программа театра, как ее предлагал Васильев, основана на Платоне. Это философ, идеалист. Пророк. Предтеча. Его тексты не касаются взаимо­отношений человека. Они касаются достижения неких абстрактных истин, категорий. Идей самих по себе, не в своем материалистическом воплоще­нии, а как если бы была некая божественная модель, по которой творится весь материальный мир. Темой становятся некие философские, религиоз­ные проблемы. Но они рассказываются не как философский доклад, мы ищем эмоцию мысли, она не может быть холодной, она может быть холод­ной только в изложении, но речь идет об источнике энергии, о зараженно­сти актера этими проблемами и текстом. А поскольку темы глубоки и почти безграничны, то и источник энергии очень сильный, и это позволяет стре­миться к познанию и к встрече с истиной. Это возможно, только если есть путь, есть дорога. Встреча с истиной возможна в результате пути», — гово­рит Игорь Яцко.

Концептуальный театр рассказывает не о грешнике, а о грехе, не о красав­це, а о красоте, не о безумце, а о безумии. Он играет понятиями. И вырыва­ется в огромное, безграничное пространство мысли и философии.

Изменение структуры разбора, перемена прямой перспективы на обрат­ную — это не просто логическая операция. За ней стоит колоссальный скачок в сознании. Новое миропонимание. И я хочу напомнить, что Васильев под­ходил к этому уже давно. Еще в разборе «Утиной охоты», относящемся к пер­вой половине 8о-х годов, он предлагал построить действие в обратной пер­спективе. Это уже и было приближением к игровому театру.

В своей лаборатории с молодыми актерами в Москве Васильев начинал, как обычно, с Платона. Последний учебный год (2005 — гооб) был посвящен почти целиком Шекспиру.

Этим драматургом Анатолий Васильев со своими прежними лаборатория­ми не занимался. Но над шекспировским «Королем Лиром», как мы помним, Васильев работал еще в начале 8о-х годов в тогдашнем МХАТе им. Горького, при Ефремове. Смерть Андрея Попова, который репетировал центральную роль, положила конец этой затее. Васильев сожалеет об этом, кажется, всю жизнь, и как-то я слышала его реплику о том, что на роль Лира надо было тогда же назначить Смоктуновского.

326

Репетиции не были записаны, правда, в статье об Андрее Попове, кото­рая опубликована в этой книге, есть рассуждения о замысле и композиции трагедии.

В Васильевском подходе к «Лиру» содержалось много очень интересных и, несомненно, новаторских идей, к ним режиссер иногда возвращается и сегод­ня в своих лабораторных занятиях с молодыми актерами.

Я предлагаю обратиться к записям нескольких уроков Васильева по Шек­спиру, которые он вел в лаборатории с молодыми актерами.

Опыт Лира. Лаборатория, g ноября 2005 года

Васильеву был задан такой вопрос:

— Почему в первой сцене Лир отказывается от власти?

Васильев сказал, что на этот вопрос «не может ответить все человечество».

«Поэтому ты не задумывайся. Надо это сделать. Не надо мотивировать, надо это сделать. Сделать для того, чтобы произошло все дальнейшее.

Потому что вопрос "почему Лир это сделал?" связан с рассмотрением фи­гуры Лира как фигуры персонажа. Действительно, персонажу можно задать этот вопрос: почему он это сделал? Для персонажа это основополагающий вопрос, и дальше все уже развивается от этого.

Но я задам тебе другой вопрос: если б этого не сделал Лир, возможна была бы трагедия? Конечно нет. Значит, это необходимо просто сделать.

Я задал бы еще один вопрос: что важнее? Мотивировки "почему Лир это сделал?" или последствия этого?

Если мы будем копаться в глубинах подсознания и искать мотивировки поступка Лира, то начнется другая игра. И это будет не трагедия, а драма. Персонаж все время возвращается к этому прошлому и спрашивает себя: "По­чему я это сделал?" Но разве в тексте Шекспира обсуждается вопрос "почему я это сделал?" или обсуждается сам факт сделанного?

Универсальные структуры, игровые структуры, я специально это для вас говорю, позволяют взять нечто (землю) и разделить на три части (между тре­мя дочерьми). Скажи себе: это мой опыт. Мой личный опыт и опыт всех дру­гих участников подобного опыта.

Дело все в том, что эту первую сцену надо назвать увертюрой, сама траге­дия начинается после, до этого она еще не началась.

Неправильно рассматривать эту увертюру как действия только одного Лира, все остальные тоже участвуют в этом. На равных. Потому что это дру­гие структуры.

Это другой подход. Принципиально другой подход. Который я открыл еще двадцать лет назад».

327

Стоит прокомментировать рассуждение Васильева. К Лиру, утверждает он, не надо подходить как к персонажу. То есть как к человеку с определенной биографией, историей, складом психики, характера. Именно поэтому не надо задавать этот вопрос. Почему он разделил королевство? Землю? Васильев предлагает осуществить сам акт раздела. Просто осуществить. Осуществить как некий опыт. За дальнейшими пояснениями обратимся к записям 86-го года. Статья Васильева «Король Лир» об Андрее Попове.

«"Короля Лира" я разбирал, исходя из двухчастной композиции. Первая часть (она соответствует первой сцене трагедии, всей истории с разделом государства, с отказом Лира от короны) — экспозиция. Здесь завязывается трагический узел. То есть завязывается не до поднятия занавеса, как в пьесах XX века, а уже в самой драме. Это важный, принципиальный момент, кото­рый во многом, если не во всем, меняет взгляд на само существо возрожден­ческой трагедии. Ведь что происходит в традиции постановок этой пьесы? Все прямо противоположное. Мрачная атмосфера в королевстве. Мрачное настроение Лира... Как будто уже что-то произошло. Уже "распалась дней связующая нить", как сказано в "Гамлете", которого тоже, кстати, исходя из той же логики, решали не правильно».

Итак, Лир отказывается от короны. Далее Васильев разбирал так. Возни­кает конфликт, но не Лира и дочерей, а Лира и Кента. Кент понимает, что авантюра Лира чревата серьезными последствиями, и не разрешает Лиру отдавать корону. Все остальные персонажи тоже вступают в конфликт. Когда заканчивается эта первая часть композиции, вся история проясняется.

Для того чтобы эту первую часть композиции «отбить» и перейти ко вто­рой, Васильев предлагал сделать временной перерыв. Условный временной перерыв. «Жизнь обнаружила результат деяний Лира. Лир выброшен за пре­делы государства на помойку».

Из записей А. Попова: «Трагедия Лира — не в поведении Корделии при разделе, не в обмане дочерей, а в отказе от короны, от власти и передаче ее подонкам».

Трагедия Лира в замысле Васильева развивалась сложно. Но важно опре­делить, что Васильев ушел от традиционного психологического решения и предложил концептуальное, которое поменяло всю структуру и определило игровое самочувствие актеров.

Сакральный план Лоренцо. Лаборатория, g — ю января гооб года

Лабораторные занятия с актерами строятся таким образом, что сначала актеры играют сцены, скажем, из Шекспира и показывают это педагогу. По­том он разбирает их вместе с актерами.

328

На одном из таких занятий Васильеву предложили разобрать сцену из

IV акта «Ромео и Джульетты».

Келья брата Лоренцо. Лоренцо, Джульетта после ухода Париса. Парис назвал Джульетту своей женой и назначил день венчания.

Васильев: «Как играть эту сцену? Они ведь одного и того же хотят? Лорен­цо и Джульетта хотят одного и того же? Избежать повторного венчания? Но если они хотят одного и того же, то в чем конфликт? Если нет конфликта, то сцена не играется. И значит, на языке драматического искусства, а вы пришли ко мне для того, чтобы заниматься драматическим искусством, сцена не мо­жет быть осуществлена. Ведь действие порождается конфликтом. А тут кон­фликт как таковой устранен. Остается только выразительное предложение Лоренцо. И молчаливое согласие Джульетты.

Если вам случится переселиться в театр, где играют "Ромео и Джульетту", вы всегда увидите одну и ту же сцену. Вы увидите ритора Лоренцо, предлагаю­щего яд для блага Джульетты. И это всегда будет одинаково. Но просто можно это украшать выразительным монологом, украшать выразительной мизансценой, украшать выразительным артистом, но эти взаимоотноше­ния останутся бесконфликтными. Вы понимаете, про что я говорю?

Значит, надо отыскать конфликт.

Зачем Джульетта приходит к священнику? "А если сделать ничего нельзя, тогда одобрите мою решимость кинжалом это дело пособить". Она приходит за благословением на самоубийство. А какой может быть у нее другой выход?

V нее нет другого выхода.

Что говорит ей Лоренцо? Он говорит: "дочь, погоди". Ведь он ясно гово­рит: "погоди". Это означает: нет, этого не делай. Я тебе не дам благословение. Я хочу остановить твои намерения о самоубийстве. Он предлагает ей другое средство.

Лоренцо здесь — не простой человек, "...вечером уединись... и выпей все до дна из этой склянки... на сорок два часа оцепенеешь..." Что же получится? Джульетта, проснувшись, тайно сбежит с Ромео из этого государства. Из Ве­роны. И там начнет тайно жить. Под другим именем. Но это не простой план. Это похоже на то, как если бы Джульетта умерла, потом воскресла и куда-то вознеслась.

Короче говоря, замысел Лоренцо должен быть осмыслен так, чтобы в нем были спрятаны инструменты, которые позволят иметь движение и перспек­тиву. В этом плане Лоренцо скрыта смерть и последующее воскресение. Смерть и воскресение из смерти с последующим исчезновением.

Это же все план монаха, не человека, и план сакральный. Потому что если мы воспримем этот план в житейском смысле, как план человека-монаха, то тогда это будет просто сюжет, ситуация. И в ней не будет пружины для по­следующего действия. А если мы увидим мистериальный смысл этого плана, появится пружина для действия.

329

¶Лоренцо предлагает некий обряд, ритуал, прохождение через смерть, в которой воскресает любовь. Из всех разных планов он предложил только этот план. Хотя было бы проще просто убежать. Но этого монах не предлагает. Он предлагает самый сложный план и самый сильный план.

Но если мы не будем дилетантами, то мы скажем, что трагедии означают что-то другое, не то, что драмы. Мы скажем, что намерения Лоренцо — это намерения метафизические. Сакральные, ритуальные. Акту самоубийства он противопоставляет акт умирания и последующего воскресения и предлагает Джульетте пройти через этот акт. В этом случае диалог становится концепту­альным. И сцена начинает иметь действенную основу. Потому что там есть материал для действия с двух сторон. Потому что человеческому поступку противопоставлен поступок ритуальный, сакральный.

То есть Лоренцо предлагает действовать божьему промыслу, потому что этот промысел способен довести до счастливого завершения. Что этому ме­шает? Кто? Люди. Человеческий промысел. Случай мешает и не дает возмож­ности божьему промыслу случиться. Это не первый раз. Мы сталкивались в трагедиях Шекспира, когда человеческий случай сильнее божественного про­мысла».

Разбор сцены IV действия приоткрывает одну, очень существенную для Васильева, идею о том, что шекспировские «тексты — это мистерии. Они все­гда имеют наивысший смысл. Смысл, находящийся не на земле. На земле ничего не находится в этих текстах. Так говорит опыт. Как только эти тексты будут искать на земле, они заблокируются и не будут раскрываться. Или пе­редадут только часть истории».

Жрица Луны. Лаборатория. 12 февраля гооб года

Васильев говорил, что «Ромео и Джульетту» часто играют как историю о любви двух молодых людей. Некую «лучезарную», подростковую историю. Таким как раз был фильм Франко Дзифирелли в 70-е годы, который произвел на всех большое впечатление. Васильев предлагал уйти от этой «лучезарнос­ти», а также от попыток обытовить шеспировские образы.

О манере исполнения роли Джульетты он, к примеру, говорил так: «Надо выбрать такую интонацию, чтобы при произнесении слова "горе" всем стало горько. Использовать интонацию скорби, плача. И по этому поводу больше ничего не испытывать. Может, вас это шокирует, но ничего не надо по этому поводу испытывать. Но если актриса владеет именно этой интонацией и ее голос способен извлечь такие тона, от которых всем бы стало жутко, этого достаточно. Но если актриса не владеет этой интонацией, а будет себя в ко­ридоре накачивать, то тогда ничего не получится, как не накачивай. Связки не породят этот звук. А из крана вытечет ржавая вода».

330

Васильев призывал актеров подняться над человечески-конкретным, бы­товым уровнем и подняться на уровень более высокий в смысловом и жанро­вом отношении. Уровень собственно трагический. Потому что «Ромео и Джу­льетта» — это история не столько чувственной, человеческой любви, сколько любви как высшего закона жизни, который избрали герои. «Есть мир до врат, — говорил на одном из занятий Васильев. — Есть мир за вратами. В этом мире происходит некое событие. Два человека выбирают друг друга и назы­вают этот выбор любовью. И венчаются. Дальше каждый действует согласно этому выбору и венчанию. Потом начинается катастрофа».

В сцене поединка, который заканчивается тем, что Ромео убивает Тибаль­та, первоначальным желанием Ромео была не драка, не вражда, а примирение. Он в этой сцене «назначает мир». «Ромео первый и единственный человек, в этой трагедии поступивший не по законам вражды, а по законам любви, — говорил Васильев. — Он выбрал любовь, мир. Это же определенный поступок. Ромео мироносец. Он назначил любовь между Меркуцио и Тибальтом. Он выступил тем человеком, который назначил любовь. И когда он это сделал, то был убит Меркуцио и был убит Тибальт. А он сам был изгнан».

Очень интересно и показательно на одном из занятий была разобрана сцена Джульетты и няни, следующая за сценой поединка.

Джульетта ждет прихода Ромео. Появляется няня и начинает рассказывать ей о поединке. Заканчивается эта сцена словами Джульетты о том, что она тайно подымет «великий плач» по своему мужу. И просит няню взять веревоч­ную лестницу, по которой к ней должен подняться Ромео.

Итак, сначала монолог Джульетты:

«Скачите, пламенные кони Солнца! О, где лихой возничий Фаэтон, Чтоб нахлестал бичом вас, чтобы ночь Быстрее воцарилась и завесой Своей покрыла мир, — чтобы Ромео Пришел в объятия, никем не зрим...»1

Потом появляется няня с веревочной лестницей, которую она приготови­ла для свидания Джульетты и Ромео. Джульетта:

«Но что стряслось? Зачем ломаешь руки? Няня:

«О горе мне! О госпожа моя, Убит, убит. А с ним и мы убиты...»2

1 *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. О. Со­  
роки. М.: Аграф, 2001. С. 46—47-

2 Там же. С. 47-

331

Обычно эту сцену играют так. Джульетта читает свой лирический монолог, в котором звучат мотивы ожидания свидания, ожидания любви. В этот момент появляется няня, комическая старуха, и, запыхавшись, косноязычно начина­ет рассказывать Джульетте о поединке. Сначала Джульетта понимает, что на этом поединке убит Ромео. Но няня продолжает свой сбивчивый рассказ. И наконец, Джульетта понимает, что ее муж убил ее брата. Возникает коллизия: на чью сторону встать? Сначала она осуждает мужа, называя его «змеей в цве­тах, драконом в лазурном гроте». Потом, словно опомнившись, принимает сторону Ромео и оправдывает его. После чего велит няне готовить веревоч­ную лестницу для свидания.

ВАСИЛЬЕВ: Я хочу вам сказать, что у вас не очень получается монолог «Скачите, пламенные кони Солнца!». Знаете, почему?

Вы понимаете, девушки, у вас очень много женственности. А с этой жен­ственностью в трагедии делать нечего. Вы не знаете, как делать иначе. Поэто­му вы это все украшаете собой и голосуете за эту женственность. А как осво­бодиться от нее, вы не знаете, потому что нет школы. Получиться этот монолог может в том случае, если каждое решение Джульетты будет полным, то есть она должна быть полностью взята этим решением. Никогда не может быть второго ряда, второго намерения. Иначе будет драма. А для того, что­бы это решение было одним-единственным, полным и окончательным, нуж­но от чего-то отказаться. Прежде всего от женственной мотивировки.

«Скачите, пламенные кони Солнца». Куда они должны скакать? О чем идет  
речь? О восходе и заходе? Или о чем-то другом?

Ну, вот видите, простая вещь, а ответить однозначно не можете. Она из­  
гоняет солнце? Навсегда? Или ее заботит смена дня и ночи? Можно же и  
так. Ночь, быстрее начинайся. Это она просит? Чтобы быстрее началась  
ночь?

Она человек Луны или человек Солнца? Невеста Луны или невеста Солнца? Она невеста, жрица Луны, а не Солнца. Вы помните, что заканчивает она так:

«А когда умрем,

Нарежь его на маленькие звезды,

И он олучезарит небосвод,

И все полюбят ночь, и бросят люди

Солнце палящее обожествлять»1.

Это же ясно написано. Поэтому она изгоняет Солнце. А как это соединя­ется с мифом, с более высоким смыслом, с основным событием всего текста?

Вы играете так: мне очень нравится, когда светит луна, и поэтому мне не нравится, когда светит солнце. Получается другая картина. Не ясно? Не то

1 *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. О. Со­роки. М.: Аграф, 2001. С. 47-

332

получается, что нужно. Получается рассказ о том, что мне нравится, что для меня лучше, что мне симпатичнее, что я люблю. А здесь история о другом. Должно быть одно изгнано, другое назначено. Делается это иначе. Но снача­ла я вас спрашиваю: должно намерение быть окрашено человеческим мате­риалом? Да. Но это зависит только от того, какое намерение. Изгнать Солн­це, избрать Луну и быть жрицей Луны — это тоже человеческий материал. Но просто намерение другое. И поэтому способ осуществления другой.

Итак, Джульетта — жрица Луны. И как жрица Луны, она принимает Ромео, который восходит к ней по веревочной лестнице. Это понимать надо не толь­ко так, что балкон высокий и нужно забраться. Но нужно иметь в виду еще и другое, более высокое смысловое значение.

Но дальше тоже возникает проблема. Мы же ведь няню воспринимаем как персонаж бытовой. Мы говорим «няня», и нам представляется бытовой пер­сонаж. Мы говорим «Джульетта», и нам представляется персонаж поэтичес­кий. А как поэтический персонаж оказывается вместе с бытовым персонажем? Это разные замесы. Конечно, театр — вульгарное искусство. Это не живопись, не музыка где существуют строгие соответствия. В театре не разберешься, что они там играют. Но на самом деле нужно думать. Если мы Джульетту перено­сим с человеческой территории на другую и она у нас занимает более высо­кий уровень, то и няню мы должны перенести. Если ее оставлять в каком-то комическом бытовом варианте, то всегда эта сцена будет вызывать недоуме­ние. Получится нескладно: один делает одно, а другой делает другое.

Если разбирать сцену в игровых структурах, то нужно привести ее к одно­му и тому же знаменателю для двух участников диалога. Это одно и то же выражено в реплике «поднять великий плач по мужу моему». Ведь в конце сцены Джульетта говорит, что отец и мать плачут над убитым Тибальтом. «Я ж тайно подниму великий плач по мужу моему».

Вы этот плач как понимаете? Как скорбь или иначе?

Это радость. Великий плач — это плач радости. К нему мы и ведем сцену.

Но для того, чтобы ее решить, надо соблюсти одно условие. Условие за­ключается в том, что, несмотря на то что Джульетта и няня не являются уча­стниками предыдущей сцены — сцены поединка, они осведомлены обо всем, что в ней произошло. То есть обстоятельства поединка вносятся в этот диа­лог. И это обязательно. Иначе не получится. Потому что, если обстоятельства поединка мы не внесем, диалога не получится.

Повторяю, если разбирать это не как драму, а как трагедию, Джульетте и няне обстоятельства поединка известны полностью. Если обстоятельства неизвестны, то мотив выбора — «я выбираю Ромео, а не Тибальта» — стано­вится очень незначительным. И только человеческим.

А обстоятельства таковы, что Ромео — первый и единственный человек в этой трагедии, поступивший не по законам вражды, а по законам любви.

333

Он выбрал любовь, мир. Это и произошло в сцене поединка. Мы об этом го­ворили.

И Джульетта знает о его выборе.

Но если это знает Джульетта, то должна знать и няня. Они же должны быть вместе в диалоге. Или как вы хотите? Джульетта знает? А в том же самом диалоге няня не знает? Если знает Джульетта, знает и няня.

И теперь сделайте вывод. Получается, что два участника диалога перебира­ют разные варианты убийства и смерти и останавливаются только на одном. Самом высшем, в результате которого Ромео был изгнан. Получается только такой вариант, другого варианта нет. Повторяю, они должны перебрать разные варианты смерти, разные версии. И остановиться только на одной.

Итак, первая версия.

Няня:

«Убит, убит. А с ним и мы убиты. О горе нам! Он умер, он убит»1.

Первая версия заключается в том, что убит Ромео.

Вторая версия.

Джульетта:

«Ужели небо может быть так люто?» Няня:

«Не люто небо, а Ромео лют.

И кто бы мог подумать? Ох, Ромео!» Джульетта:

«Что, дьяволица, мучаешь меня?

Не вынесу я этой адской пытки.

Он что — с собой покончил мой Ромео?»2

Вторая версия: Ромео сам себя убил.

Третья версия.

Джульетта:

«Со всех сторон удары урагана.

Ромео мертв и Тибальт тоже мертв?

Убит мой брат, мой близкий. Говоришь,

И муж, который ближе всяких близких?

Звучи труба последнего суда

Уж никого у жизни не осталось»з. Третья версия заключается в том. что убиты оба.

1 *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. О. Со­  
роки. М.: Аграф, 2001. С. 46 — 47-

*2* Там же. С. 47-

3 Там же.

334

Четвертая версия. Няня:

«Заколот Тибальт, а Ромео изгнан.

Изгнан за то, что Тибальта убил» Джульетта:

«О, Господи! Кровь Тибальта он пролил?» Няня:

«О горе нам! Да, пролил, пролил он»1.

Четвертая версия, наконец, самая верная, она отражает то, что произош­ло в действительности. Ромео убил Тибальта.

Дальше эта версия получает два истолкования, которые дает Джульетта.

Первое.

Джульетта:

«Змея в цветах. Дракон в лазурном гроте,

Зловещий демон с ангельским лицом,

Сарыч в обличье голубином, волк

В ягнячьей шкуре, — мерзкое нутро

В небесной оболочке! Вид святейший,

Таящий окаянность под собою!..»2

После слов няни Джульетта продолжает и дает второе истолкование:

«Типун тебе на дерзостный язык! Нет, не рожден Ромео для позора. Чело его — престол высокой чести. Мне ли по-скотски мужа унижать?»з

Итак. Первое истолкование: Ромео — убийца. Убийца брата.

Второе — Ромео мироносец, он брата не убил, потому что за основу берет­ся первый шаг Ромео, то, ради чего он это сделал.

Эти два истолкования не связаны друг с другом совершенно. Они проти­воположны. Это другие операции. Другие действия. Необходимо, чтобы вас это затрагивало другим смыслом. Понимаете? Я не говорю о том, что это должны быть абстрактные действия. Голый абстрактный диалог, холодный, аналитический — ни в коем случае.

Джульетта предложила два противоположных истолкования и выбрала вто­рое. И назначается по этому поводу плач радости. Вот и все решение сцены.

1 *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. О. Со­  
роки. М.: Аграф, 2001. С. 46—47-

2 Там же. С. 48.  
' Там же. С. 49-

335

Этот диалог должен иметь ясную цель. И должен находиться на основном ходе всей трагедии. Потому что он определяет выбор Джульетты. Это, конеч­но, литературные слова, это не действие. И сначала нужно это решить. А выбор этот можно сделать, только взяв каждую версию убийства и рассмот­рев их, затем рассмотреть последнюю версию убийства — Ромео убивает Ти­бальта — в двух толкованиях.

Выбрать плач радости — это значит выбрать совершенно другой поступок».

**\* \* \***

У меня нет возможности привести целиком разбор хотя бы одной из тра­гедий Шекспира. Потому что на своих занятиях с молодыми актерами Васи­льев разбирал только отдельные сцены. Но, понимая общие предпосылки рассуждений режиссера об общем концептуальном подходе, можно составить представление о том, как Васильев понимает Шекспира.

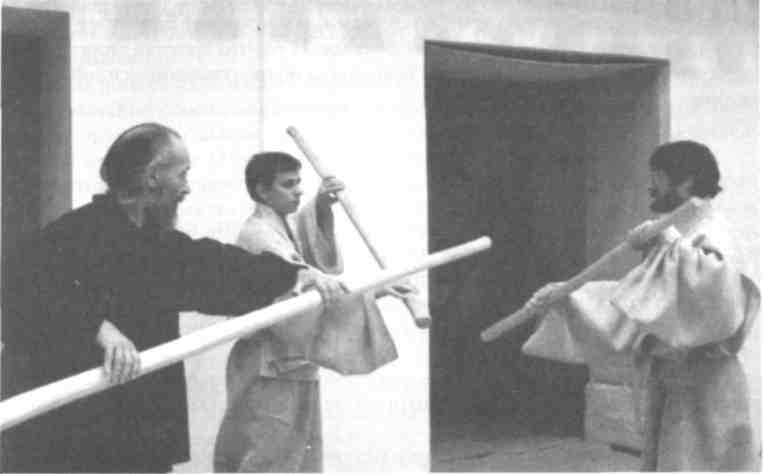
Хочу обратить внимание только на одно обстоятельство. В своих коммен­тариях к игре актеров Васильев часто подчеркивает, что к решению шекспи­ровских образов нельзя идти только концептуально, а нужно сочетать это с ситуативным анализом. Ситуация — некий низший уровень, на котором бази­руется сцена, и совсем исключать ее из рассуждений не стоит.

В соединении ситуативного и концептуального подходов заключается по­нимание режиссером природы текста как текста синтетического. Таковы, по мнению Васильева, тексты Шекспира, Пушкина, других русских классиков.

Теперь еще об одном важном обстоятельстве. Когда Васильев говорит о разнице психологических и игровых структур, ситуативного и концептуаль­ного подхода, это не нужно понимать так, что он вообще лишает своих геро­ев всякой психологии, делает их абстрактными, нежизненными фигурами. Понятие «психологический» употребляется им не в бытовом житейском смыс­ле. А в смысле строго терминологическом. Когда мы говорим «психологичес­кий театр», мы подразумеваем, что актер, пользуясь формулой Станиславско­го «я в предлагаемых обстоятельствах», проникает в характер своего героя. Он осваивает его изнутри, постигает в совокупности житейских, бытовых, исторических, социальных обстоятельств, которые его сформировали. Он ищет внутреннюю логику его поступков, вскрывает мотивы его поведения. В результате мы видим полнокровный психологический образ, обладающий всеми признаками живого человека — складом психики и характера, внешно­сти, понимания жизни, отношения к миру и самому себе. В современном те­атре мы наблюдаем на сцене в основном такие образы. И уже от таланта ре­жиссера и актера зависит, насколько этот образ будет глубок и индивидуален, насколько подробно и тщательно будет выстроена его внутренняя жизнь, насколько он будет убедителен и органичен.

336

¶



Репетиция «Илиады»

Образы, которые создает Васильев в соответствии со своей методологи­ей игровых структур, тоже отличаются всеми признаками живого человека. Ведь Васильев в основе своей — представитель школы Станиславского и ни­когда не порывал с ее базовыми идеями, а одна из корневых идей Станислав­ского и заключается в создании живой жизни на сцене. Но живой человек в Театре Васильева, обладающий теми или иными качествами характера (упот­ребим это слово условно), возникает только *в результате,* только в *восприятии* зрителя. Даже в «Государстве» Платона, где совсем не было характеров, зри­тели видели перед собой живых людей — самодовольного Фрасимаха (И.Яц-ко) и находчивого, виртуозного в своих интеллектуальных атаках Сократа (А.Ануров).

В пушкинских спектаклях Васильев изначально шел от соединения ситуа­тивного и концептуального материала, от понимания пушкинских текстов как текстов синтетических. Поэтому Дона Анна, которая попадала в неразреши­мую для себя, трагическую ситуацию — ведь Дон Гуан, которого она любила, был убийцей ее мужа, — тоже выглядела живым человеком. Но она была ли­шена индивидуализированных черт. Она воплощала собой приподнятый над реальностью образ прекрасной женщины, носительницы духовного начала, дарящей всепрощающую любовь. Образ, повторяю, не конкретно житейский,

337

а обобщенно поэтический. Он словно бы сложен не по законам прозы, а по законам поэтической метафоры. Другое дело, что поставить перед актрисой задачу сыграть образ по законам поэтической метафоры, невозможно. Эта задача достигается только теми средствами, к которым и прибегает Василь­ев, когда говорит о концептуальном подходе. И то, что зрители видят *в резуль­тате,* касается только момента восприятия, а не направления усилий самого актера.

**\* \* \***

Васильев, устремляясь в те пространства, в которых живут философские идеи и смыслы, поднимаясь над грешной землей и человеком, озабоченным обыденными житейскими переживаниями, конечно, стремится создать более высокий театр. Он называет его метафизическим.

Таким и стал для него театр Достоевского, Томаса Манна, Пушкина, Шек­спира.

Идеи Васильева о трагедии как мистерии выводят нас на совершенно но­вую непроторенную дорогу, по которой не шла советская культура, но шла европейская культура XX века.

Истоки традиции Шекспира Васильев видит в Средневековье, что конеч­но же интересно и открывает нам неизведанное пространство новых смыс­лов. Говоря о метафизическом театре, он ссылается на традиции эзотеричес­ких учений, на религиозные обряды и ритуалы. (Мы помним ту грандиозную программу, связанную с религиозными обрядами разных народов, которую он представил на Театральной олимпиаде несколько лет тому назад.) Ссылается на языческую и христианскую мифологию, Новый Завет. Конечно, все, на что он опирается, отстоит очень далеко от материалистических идей, которые господствуют в нашем сознании по сей день.

Васильев, как я уже и говорила, — представитель идеалистического начала.

Несколько лет назад я пыталась взять у него интервью и расспросить о метафизике. Интервью это не было закончено, потому что я пришла к Васи­льеву в тот период, когда он не был расположен говорить о своей работе. Но у меня остались кое-какие краткие записи. Тогда он говорил о том, что зани­мается «действиями в неосязаемом, неслышимом и невидимом» мире, «дей­ствиями, которые не поддаются фиксации», они и «располагаются в метафи­зическом пространстве».

— Что это за действия? — спросила я.

«Я не смогу объяснить, потому что это не объясняется. Можно только для этого сделать поле. Можно сказать, что в этом поле живут мифы. Они живут в пространстве метафизики. В реальном физическом пространстве они не живут. Метафизическое пространство — это пространство, где живут мифы,

338

где живут античные боги и, если говорить языком христианина, где живет Бог. Объяснять это довольно сложно. Все, что делается, означает — открыть место для другого пространства. Невозможно заставить другое пространство жить. Оно живет вне нас. Без нас. До нас и после нас. Присно и во веки ве­ков. Понимаешь?»

Я тогда поняла только одно. Васильев, действительно, занимается какими-то чрезвычайно сложными вещами, которые незнакомы современной теат­ральной практике и далеки от привычного театра. Васильев пытается расска­зать о неизведанном. О том, чего нет в нашем повседневном опыте.

У Питирима Сорокина, американского социолога русского происхожде­ния, есть концепция о смене двух типов культур. Культур *идеационалъной* и *чувственной.* Идеациональная культура живет «истиной, открываемой милос­тью Божьей через его глашатаев (пророков, мистиков, отцов церкви), обна­руживаемой сверхчувственным способом посредством мистического опыта, прямого откровения, божественной интуицией и вдохновением». Чувствен­ная культура живет «истиной чувств, постигаемой органами чувственного восприятия». Питирим Сорокин пишет также о третьем, смешанном, типе культуры — *идеалистической.* Ее истина является «синтезом двух других истин»'.

*Идеациональная* и *чувственная* культуры чередуются на протяжении всей истории человечества, то возникает одна, объявляя свое господство, то дру­гая. При переходе от *идеационалъной* к *чувственной* возникает третий, смешан­ный, тип — *идеалистическая* культура. Таковой и была культура эпохи Возрож­дения, в которую жил и творил Шекспир.

Это положение вполне сходится с тем пониманием Шекспира, который демонстрирует Васильев в своих разборах трагедий. Режиссер считает, что они рассказывают не столько о людях, сколько о божественном предопреде­лении в жизни людей. «Трагедия, — говорил он на одной из лабораторий, — в конце концов, изучает всегда один и тот же конфликт, между теми события­ми, которые случаются на небесах, и отражениями этих событий, аналогами этих событий, которые случаются на земле».

Исходя из концепции Питирима Сорокина, XX век «находится между дву­мя эпохами: умирающей *чувственной* культурой нашего лучезарного вчера и грядущей *идеационалъной* культурой создаваемого завтра. Мы живем, мыслим, действуем в конце сияющего чувственного дня, длившегося шесть веков». Воз­можно, это утверждение ученого, которое он сделал, кстати, шестьдесят лет тому назад, может пролить свет на те проблемы, которые мы сейчас обсужда­ем. Возможно, теория Васильева возникла как реакция на кризисные явления современной культуры. Не случайно и то, что он отрицает психологический реализм, который, несомненно, относится к типу *чувственной* культуры.

1 *Сорокин Питирим .* Человек, цивилизация, общество. М.: Изд. политической ли­тературы, 1992. С. 463-

# {Глава 22} ИГОРЬ ЯЦКО: «Я СВОБОДЕН, Я МОГУ ФИЛОСОФСКИ ПОСМОТРЕТЬ НА СЕБЯ САМОГО»

Игорь Яцко — один из ведущих актеров «Школы драматического искусст­ва». Сыграл такие значительные роли, как Дон Гуан («Дон Гуан или "Камен­ный гость" и другие стихи», «Дон Гуан мертв»), Моцарт («Моцарт и Сальери»). Принимал участие практически во всех лабораторных работах, начиная с «Государства» Платона и «Иосифа и его братьев» Томаса Манна. Его богатый практический опыт и основательные теоретические познания в области иг­ровых структур позволяют ему интересно и глубоко рассуждать о той профес­сиональной школе, которую он проходит в театре Анатолия Васильева и ко­торую пытается реализовать в своих самостоятельных опытах.

Встреча первая

- *Вы очень долго работаете с Васильевым, уже гблет, обучаясь всем тонкостям  
игрового театра, методологию которого Васильев разрабатывает. А что вам  
лично дал Васильев ? Что вы нашли у него ?*

*—* Васильев дал дорогу. Он дал театр не как конечный результат, а как путь. Как познание, как постижение, как прохождение.

* *Вы проходите этот путь для себя самого ? Как монах-буддист, который зани­мается бесконечным совершенствованием и достижением состояния нирваны ?*
* Я верю в то, что актер может играть только для себя самого. Вообще, верю

в то, что любой человек живет для себя самого. Где сокровища ваши, там и сердце ваше. А если делать для других, то нужно за это иметь ком­пенсацию. Компенсация — это искусство вознаграждения, пользуясь языком Платона. Но Платон сказал, что искусство и искусство вознаг­раждения — это разные вещи. Если я делаю для других, я должен за это получать дивиденды в виде славы, аплодисментов, финансирования. Если же я делаю работу для себя, я могу делать ее бескорыстно.

340

¶



Игорь Яцко

*Архив И. Яцко*

— То есть вы отказываетесь от дивидендов? Наверное, поэтому и говорят, что актеры Васильева живут в лаборатории как в монастыре? Работают бес­корыстно и не стремятся к публичности. Вы согласны с таким сравне­нием?

— Я могу привести такой пример о художнике. Этот сюжет описан у Гоголя в «Портрете». Талантливый художник Чертков, который неожи­данно понял, что искусством живописца можно легко зарабатывать деньги. Надо только создать на полотне впечатление жизни, которое всем нравится. И он идет по этому пути. В конце концов становится профессором, признанным деятелем искусства. И вдруг он видит кар­тину своего однокашника, который отказался от этого пути, сидел где-то в Италии в келье и работал. То есть занимался искусством для себя.

341

И жил как в монастыре. Потом выставил плод своих многолетних тру­дов — картину. И Чертков, будучи совершенно закосневшим человеком, тем не менее увидел настоящее произведение искусства. Побежал к себе в мастерскую и стал смотреть свои юношеские работы, на которых была печать таланта. Попытался сам написать настоящую картину, но она ему не удалась, потому что он полностью заштамповался. Для него это ста­ло трагедией. Он сделался безумцем. Вот история. Тут надо сказать, что тот художник, который сидел в Италии и писал картины, находился в монастыре. Вот, собственно, и весь ответ. Есть притча и у Бальзака. «Философический этюд». Великий, признанный всеми мастер решает написать картину, равной которой нет в целом свете. Запирается в ма­стерской, как в келье, и работает над этой картиной. Он в восторге от самого контакта с этим трудом, с этой работой. В конце концов он ре­шается показать ее людям. Открывает полотно. Но все разочарованы. Спрашивают: что это такое? Они ничего не понимают. А художник в замешательстве спрашивает: как? вы не видите божественной красоты? Разве вы не видите? Но все пожимают плечами. И художник восклица­ет: Боже, зачем я открыл миру все это? он не способен это видеть! он не готов!

- *Вы хотите сравнить этих художников, занимающихся подлинным искусст­вом, с Васильевым ?*

—Да. Его работы могут быть непонятны большинству, как и работы этого ху­дожника. «Но знает ли большинство истину? Конечно нет, Сократ», — как сказано у Платона в диалоге «Критон».

Трагическая сущность театра в том, что это труд коллективный. Если режиссер является художником, то он должен превратить свой театр в подобие монастыря, чтобы выдерживать краски, настаивать их, учить актеров. И в этом смысле он становится трагически обреченным. Он не может делать другого, то есть, того, что понравится публике, он же художник. Мне кажется, что тоталитарная советская система стала при­чиной чудовищных вещей. Ведь русский театральный бум был связан не только с именами Станиславского, Немировича-Данченко, но и их уче­ников — Вахтангова, Михаила Чехова, Таирова, Мейерхольда. Станис­лавский и Немирович-Данченко заложили основы психологической традиции. Ученики — традиции игрового театра. Но все эти четыре ветви были насильственно обрезаны. Судьбой. Туберкулезом. Эмиграци­ей. И выросло поколение людей, которые воспитаны только на одном стиле. Психологический реализм нам шурупом ввинчен в голову. И хотя мы говорим, что все свободны, что у нас закончилась тоталитарная власть, и все открылось, я все равно вижу, — большинству в голову вкру­чено именно это.

342

* *Мне бы хотелось услышать ваше мнение о разнице между игровым и психо­логическим театром.*
* По этому поводу я могу привести рассуждение Васильева, я его запомнил и

подумал: как это точно выражено. Драматической тканью психологи­ческого построения являются взаимоотношения между людьми. Драма­тической тканью игрового построения являются взаимоотношения между идеями. Вот драматическое построение. Основа. То, на чем все держится, куда направлено внимание. С этого надо начать. Из этого сразу вытекает многое другое. Отношения между людьми — взаимоот­ношения горизонтальные. Взаимоотношения между идеями — взаимо­отношения вертикальные. Дальше есть синтетические структуры, кото­рые соединяют в себе это и это. То есть мы можем взять одно, второе и создать синтез. Конечно, великие произведения искусства представ­ляют синтез. А что такое — синтез? Это не когда сплавляется все в одну массу, а когда чередуется. Васильев часто говорил. Вот вода в море, вся одинаковая. Но на самом деле она не одинаковая. Одни потоки воды движутся в одну сторону. Другие — в другую. Так же и произведение искусства.

— *А как можно сыграть идею ?*

*—* Здесь все дело в опыте. Актер делает некую вертикальную связку, то есть

проходит от сложного до самого простого, до простой эмоции. «Это мне нравится, а это мне не нравится, это я люблю, это меня обжигает и так далее». То есть до простых человеческих проявлений. Ибо актер — это человек, и он играет как человек. Это и есть процесс, процесс рож­дения. Можно сделать одну только поверхность — например, на курсе будут только режиссеры, и они будут актеров натаскивать с голоса: «ска­жи так, потом скажи так, а тут заплачь...» Этот путь вполне возможен. Путь натаскивания, то есть путь результата. Но это путь имитации. Путь создания видимости. Глубинного процесса участия актер не достигнет. Либо достигнет самостоятельно, потому что обладает способностью проходить от внешнего к внутреннему, проходить вглубь. Но все равно эта «глубь» должна быть.

- *Что дает актеру деление на «персону» и «персонажа» ?*

*—* Это деление на «персону» и «персонажа» предлагает актеру иметь авторс-

кую позицию. Актер не перевоплощается в персонажа, он остается са­мим собой. Но он вступает в контакт с текстом, который написал автор. Поэтому текст надо брать хороший. Тут можно поговорить только о подобии перевоплощения. В кого перевоплощается актер, играющий Пушкина? В Пушкина. Или вернее, в какие-то мысли, какую-то судьбу Пушкина, творческую судьбу. Актер это творчески переживает. Это ста-

343

новится эмоциональным материалом, из которого он складывает свою роль. Естественно, он не складывает ее из представления: а какой это персонаж? Так поступает обычная режиссура: актер представляет, какой это персонаж, а потом говорит, а какой я? Как я это делаю? И опирает­ся на эти переживания. На собственную фантазию. Представления. На сознание себя как человека. И он складывает роль этого персонажа. В психологическом построении это возможно. В игровом построении это невозможно.

* *Я помню, когда в «Каменном госте» играла Алла Демидова. В ее игре была задушевность, которой не было у всех остальных актеров.*
* Вы не видели лучшие спектакли Демидовой. Потому что лучшие ее спектак-

ли — это последние спектакли, которые мы играли на гастролях во Вроцлаве. Сами правила, конечно, были для нее непривычны. Но она находила свои адаптации для того, чтобы их понимать. Во Вроцлаве Демидова совершенно не берегла силы, отказалась от всякой душевно­сти и шла концептуально. И Васильев об этом сказал, и зрители это явно почувствовали. А в Москве, действительно, чувствовался конфликт школ.

- *Как можно определить этот конфликт ?*

*—* Игровой театр опирается на энергию духа, а не души. Есть разные стихии. Огонь и вода. Игровой театр пользуется стихией огня. Стихи­ей духа. Поднимается именно туда. В идеале. Это, правда, не то, что всегда получается. Это, к сожалению, получается редко. Душа — водная стихия. Водная стихия более соответствует психологическому театру. Он строится на паузе, на тонких вибрациях, на атмосфере. Для меня самый идеальный театр, который владеет этой стихией, — это театр Фоменко. Очень тонкий театр, построенный на студийной любви. Ак­теры этого театра, конечно, восхитительно действуют там, где существу­ет атмосфера. Они умеют это так, как не умеем мы. Но они беспомощ­ны и практически испытывают кризис, когда автор, которого они ставят, касается вопросов духовных. Когда сам текст входит в те зоны, где находится то, что чуть выше, чем душа. Или рассматриваются взаи­моотношения духа и души. Это мое личное впечатление. Поэтому для меня спектакль «Египетские ночи» Пушкина — одна из самых серьезных их неудач, фиаско. А вот Толстой «Война и мир», «Семейное счастье» — это хорошо, это у них прекрасно получается. Вообще Толстой, я счи­таю, их автор. И Чехов. Я смотрел «Три сестры», и на меня очень хо­рошее впечатление произвело первое действие (у Чехова это первое и второе), все, что связано с вещами косвенными, косвенно открывающи­мися. А то, что касалось второго действия, когда случался пожар, то я видел, что это никуда не движется, ничем не разрешается. Пожар не

344

становился чем-то большим, чем просто бытовой пожар. И все это ни­чем не заканчивалось. В «Войне и мире» у них — самая проблематичная, на мой взгляд, сцена — это сцена высшего света, в салоне Анны Павлов­ны Шерер. Там, где требуется аристократизм, сухость, острота диало­га, острословие, они шли через характеры. А здесь нужна персона.

- *«Моцарт и Сальери» в решении Васильева отличается от традиционного.  
Обычно Сальери играют завистником Моцарта. У вас нет этого мотива. Про  
что вы играете"?*

*—* Про взаимоотношения двух дорог, двух способов жизни.

- *А как можно сыграть способ жизни ?*

*—* Это запросто можно сыграть. Достаточно об этом задуматься, и это сыгра-

ется само собой.

Сам Моцарт как человек не знает, что он по благодати получил та­кой дар. Моцарт-персонаж не знает. Я, играющий Моцарта, все это знаю. В этом разница. В этом дистанция. Что такое игра? Это дистан­ция. Разделение на персону и персонажа. А персонаж, он ограничен конечным своим знанием во времени и прочее. Но персонаж в какой-то момент предвидит свою судьбу. В какой-то момент он ее чувствует, а в какой-то не чувствует.

- *Можно сказать, что в какие-то моменты вы перевоплощаетесь в Моцарта  
и от него играете?*

*—* Это происходит к самому концу. Потому что игровая структура предпола-

гает психологическую ситуацию в финале. Что такое игра? Это игра от цели. Я нахожусь в начале, но у меня есть цель. Обычно она помещает­ся в основном событии. И эту цель я предчувствую. Но я ее не достаю. Под впечатлением этого чувства цели, этой энергии я начинаю двигать­ся. Она впереди, и я начинаю двигаться к ней. И если я хорошо играл и хорошо это сделал, то я, в конце концов, в эту цель попадаю. Этот момент связан для меня с катарсисом. В этот момент я переживаю встречу с истиной, к которой я стремился. Я думаю, что в этот момент и происходит перевоплощение. В этот момент зритель, наблюдающий меня, видит меня и еще что-то, что через меня просвечивает. В этот момент можно говорить о соединении персоны и персонажа. Только в этот момент. В финале. Текст, данный Моцарту Пушкиным, — не интел­лектуальный текст, он даже не красивый текст. Моцарт все время про­являет себя как безумец. И только в самом конце появляется необыкно­венно прекрасный текст. «Нас мало избранных, счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов». Только по этому финальному эпизоду можно судить о том, как я сыграл

345

всю роль. Я не всегда «попадал». Мне надо было сильно концентриро­ваться и не пропускать ничего, чтоб получить вот этот вот дивиденд встречи. Потому что иногда я не встречался с истиной, и тогда мне приходилось имитировать это самым банальным образом. Но было несколько спектаклей, когда у меня получалось.

- *Вы говорите, что актер движется к цели с самого начала. Уточните эту цель.* — Явить противоречие. В воздухе, в природе, в атмосфере. Во всем. В фи­лософии, в мысли, в эмоции, в чувстве, в коже, в движении волосков, в тре­петании ногтей. Явить. То есть воплотить в отношениях, в фигурах. В состо­янии. Идея должна воплотиться. Вот какая цель. В этом смысле я и говорю — идти к цели. Объяснить это можно очень просто. Вы едете к морю. Вы же под воздействием этой цели едете. Под воздействием этой цели вы покупаете билет, выбираете маршрут, место. И по дороге встречаетесь с попутчиками. Вы движетесь под воздействием этой цели. Ситуации ваши меняются. Но цель остается. Вы приезжаете и выходите у моря. Вы приехали. В этот момент вы оказываетесь в ситуации встречи с морем. И как бы вы ни предполагали в начале, как это будет, это всегда происходит неожиданно.

Встреча вторая

- *В разработке своей методики Васильев опирается на систему Станиславс­  
кого ?*

*—* Станиславский создал законы театрального искусства. Они существовали и

до него, но не были познаны. Актеры к ним приближались чисто инту­итивно. Именно Станиславский на рубеже веков открыл вопрос о теат­ральной школе, театральном методе. Он не исчерпал этот вопрос, он просто открыл. И ученики Станиславского — Михаил Чехов, Мейер­хольд, Вахтангов продолжили это направление. Все они исходили из того, что театр — это не случайное, не интуитивное действие. В нем есть законы. Это явление человеческой цивилизации и природы, и оно опи­рается на свои высшие образцы и высшие законы. Эти законы надо открыть, им надо следовать. Вот и все.

Но со времен Станиславского и его учеников театр накопил новые знания, и надо было их опять систематизировать. И дальше некоторые пошли по дороге новых открытий. Я был на лекции Гротовского, на которой он говорил о своем театре как о продолжении опытов Станис­лавского. Продолжении в определенном направлении и без всяких ро­мантических устремлений. Он называл все, как есть, и разоблачал себя

346

в своих поисках, он говорил «это не так», «это тоже не так, неправда, тут обман». То есть он искал правду в театре. И Васильев тоже шел, конечно опираясь на Станиславского.

Для меня ценность школы Васильева заключается в том, что он пред­лагает идти путем ученичества, то есть изучения и познания.

- *Почему Васильев так долго работает и почему результаты проявляются так  
медленно ? Это специфика его школы ?*

*—* Это специфика авторской позиции. Авторской позиции актера. Актеру в

игровом театре дают авторскую позицию. Он не играет кого-то, не изоб­ражает кого-то, он играет от себя. Это очень важный момент. Мне при­ходится составлять партнерство с актером, с которым я репетирую. И как режиссер я хорошо знаю пьесу. Я все знаю. Но когда я беру на себя функции актера и включаюсь, то все эти слова для меня самого откры­ваются словно бы заново. Совсем иначе, чем я мог себе представить. Это возникает непосредственно в момент произнесения. Непосред­ственно. За несколько мгновений вдруг открывается смысл. Этот смысл я не мог предвидеть. В момент исполнения в тебе открывается такое проникновение, которое ты не мог представить. И это дано актеру. Поэтому актер должен постоянно совершенствовать себя, ибо это его высказывание. Он не чужой текст произносит, он должен высказаться от себя. Насколько глубоко он может высказаться, настолько глубоко все и прозвучит.

В нашей работе с актерами мы, в конце концов, доходим до вещей, которые находятся за пределами физических способностей. До вещей, касающихся сверхспособностей человека. Духовное выражает себя на физическом уровне. Мы видим физическое проявление того, как чело­век оторвался от поверхности и полетел или как сверхсильный человек двинул пароход собой, своей физической силой. И мы думаем, что это физически сильный человек. А я смотрел передачу, и там говорилось о том, что это вовсе не физическая сила. Это действует электрическое поле. Так и мы выходим на уровень физического объяснения сверхъ­естественных явлений. И тогда они открываются. Актер, который ра­ботает в игровых структурах, должен работать в этой области хотя бы воображением.

- *А что это за сверхъестественные способности ? Что нужно, чтобы их развить ?*

*—* Чтобы их развить, нужна вера, это первое. Потом нужно умение концент-

рироваться. Нужно уметь намагничивать пространство, контактировать с пространством. А для всего этого нужно понимать, что все в мире со­общается. Нужно уметь построить вертикальную ось. Верх-низ — до бесконечности. Это, конечно, делается мыслью, но надо верить, что

347

мысль станет проводником, то есть устремит какую-то рождающую силу по этим невидимым каналам.

- *И актеры Васильева владеют всем этим ?*

*—* Мы не владеем, а только стремимся к этому. Все это, прежде всего, заклю-

чено в мировоззрении, которое, конечно, не материалистично и не ре­алистично. Но, с другой стороны, здесь требуются точные знания. Нельзя быть просто мечтателем. Невозможно. Невозможно просто жить воображением, нужно понимать, как действовать через определен­ные каналы, устремлять, направлять энергию. Не просто иметь ее, но ее направлять. И владеть ею, фиксировать ее. Направлять узким лучом на какие-то точки. Вот это все требуется от актера.

- *Этим всем, конечно, нельзя овладеть за один день ?*

*—* Да, и именно поэтому так медленно проявляются результаты. Сначала че-

ловек посвящается в это, и ему что-то открывается. И дальше, как хо­рошо говорил Васильев на репетициях «Моцарта»: всякий посвящен­ный должен сам себя посвятить. Но не всякий посвятит себя этому. То есть человеку предлагается какое-то поле деятельности, а дальше уже его выбор, идти в эту сторону или не идти. И если человек делает вы­бор в этом направлении, он идет дальше и дальше. Потом появляются тренинги. Но тренинг для одного полезен, для другого бесполезен. За­крыт. По-разному бывает. Как в любой школе, люди делятся на отлич­ников и двоечников. Когда идут в обычную школу, не все понимают, чему они должны учиться. И кто-то потом говорит: «Мне не надо это­го, мне это ни к чему. Я хочу грузчиком работать, мне это нормально». То есть я опять возвращаюсь к этой мысли, что театр — это путь. Ва­сильев предлагает путь. Но на этот путь встают только те, кто уже за­ранее знает, что театр — это путь. И все равно в любой момент чело­век может испытать кризис и сойти с этого пути. Но это уже судьба, у одного она сложилась так, у другого иначе. Конечно, театр Василье­ва испытывает человека именно на судьбу. Я думаю, что и сам Василь­ев всегда решает один вопрос: надо ему это или нет? Конечно, он от­ветил на этот вопрос раньше. Он говорил нам: «Я ответил на этот вопрос, мне легко». Но я знаю, что это тоже мгновения. Потому что в какие-то мгновения отвечаешь на этот вопрос: «Да, я делаю этот вы­бор», а в следующее уже можешь испытывать сомнение. Потому что есть дар, а есть человек. Но я проверил на опыте, что для тех, кто хочет заниматься таким театром, он очень привлекателен. Он привле­кателен не в смысле дивидендов, а в смысле самого предмета. Это очень объединяет людей. Поэтому это театр ансамблевый. Мне ска­жут, что любой театр ансамблевый. Нет, не любой.

348

В Театре киноактера, где у меня идет спектакль «Мера за меру», ис­полнители постепенно обучаются игровым законам. Совсем недавно они добились просто исключительных результатов, почти как в театре Васильева. На одной из репетиций текст вдруг неожиданно прозвучал так сильно, что даже стали открываться двери и входить люди. Такого еще не было, хотя спектакль идет на зрителе уже несколько месяцев. Это означает, что постановку можно прорабатывать в смысле исполни­тельства, в смысле работы с актером. То есть вглубь. Вот прошел год с тех пор, как мы начали репетировать, и сейчас, на второй год, проис­ходит более глубокое осознание. Я чувствую, что спектакль породил какое-то магнетическое поле, то есть его можно продолжать, его мож­но длить. А ведь в нем заняты люди не из театра Васильева, просто ак­теры, живущие обычной жизнью, снимающиеся в рекламах. И вдруг такое. Для меня это означает жизненность этой системы. Актеры нуж­даются в чем-то подобном. Я совершенно уверен, что, если рассказать об игровом театре другим актерам, они поймут и включатся.

- *Вы сказали, что эта методика не может быть так просто освоена. Ее труд­  
но взять ?*

*—* Очень трудно. Поэтому я доволен своим педагогическим опытом в Театре

киноактера, я доволен не самой постановкой, к ней я достаточно рав­нодушен, равнодушен к тому, сколько пришло зрителей, что написали критики, я не лукавлю. Но я не равнодушен к росту актера, к самому восприятию этой методики. И когда я вижу, что это дает свои плоды, я радуюсь. Для актеров это серьезное испытание. Я им говорю: «Вы не должны идти в протест». Хотя я понимаю, как им нелегко. Ведь они продолжают работать и в традиционном театре. Как теперь быть? И я им говорю: «Вы должны понять и того режиссера, который вам пред­лагает что-то традиционное, вы должны уяснить для себя, пользуясь системой, на каком уровне он просит, что просит, как просит. И вы сориентируетесь и сможете работать и там и там».

- *Работа в театре Васильева, очевидно, особым образом формирует мировоз­  
зрение человека ?*

*—* У меня есть однокурсник, кинорежиссер, Михаил Широков. Мы с ним были

очень дружны во время обучения. И как-то однажды после какой-то репетиции шли, и он сказал, что он ясно на себе и на своих товарищах чувствует, как под воздействием работы в татре Васильева происходит изменение мировоззрения. Мне запомнился этот разговор, и я сказал: «Да, я тоже это чувствую». Первые два года обучения у Васильева, ког­да я жил в Саратове и сюда приезжал только на сессии, были очень счастливыми в моей жизни. Потому что я не был еще плотно занят в

349

театре, но в то же время испытывал некий подъем. Наши сессии про­ходили очень насыщенно и напряженно и давали много пищи для во­ображения, для обдумывания. Самым блаженным временем было вре­мя между сессиями. Я упорно готовился к ним, и не из-под палки, а потому что самому хотелось этого. Во время отпуска я в течение меся­ца ходил в библиотеку и прочитал всего Платона, и это был какой-то колоссальный удар по сознанию. Другое дело, что я не мог еще предпо­лагать, как это сделать в театре. Я еще ничего этого не понимал. Но зна­комство с текстами Платона, о котором я только слышал, но никогда не читал, и потом уже реальные практические опыты — все это было не­забываемым впечатлением. Потом точно такое же по силе впечатление я пережил, когда Васильев объявил: Оскар Уайльд, «Диалоги об искус­стве», издание Маркса igio года. Я за полгода прочел всего Оскара Уайльда. Тоже получил колоссальное впечатление. И все это пригоди­лось не только для того, чтобы это поставить, а для чего-то большего. Это был целый мир, в котором начинало жить воображение. Так через театр формировалось особое мировоззрение. И поэтому сам театр по­лучался чем-то большим, чем то, что ограничено простым результатом. Была открыта дорога.

- *Васильев по своим взглядам на мир - идеалист. Как проявляется это в его  
театре ?*

*—* Это проявляется прежде всего в его разборах текстов, они всегда опираются

на то, что не материально. И потом, конечно, возникает еще вопрос религиозности. Васильев никогда не скрывал, что он привержен хрис­тианству и православию. К вопросам религиозным в своей жизни я пришел через его театр. Потом крестился и пошел в храм. Для меня все это оказалось единой дорогой. На каком-то этапе, при более углублен­ном проникновении возникали сложности, противоречия. Все оказы­валось не таким простым. Я ведь был советским мальчиком, выросшим в атеистической среде, получившим атеистическое образование

- *В самой методологии, которую разрабатывает Васильев, есть попытки про­  
никнуть в некие тонкие миры, тренировать особую энергетику актера ?*

*—* Энергия или энергетика лежат в основе актерской способности произво-

дить движение. Любое движение — в слове, в пластике или в паузе. Любой актер производит энергию. Но у каждого есть свой способ дос­тижения этого, только один будет его скрывать, другой открывать. Кто-то основывается на вдохновении, кто-то просто на даре, искре Божьей. У кого-то это может быть просто натренировано, наработано со време­нем и с возрастом. Путей очень много. Конечно, для укрепления этого необходима практика. Нельзя иметь энергетику, не имея практики.

350

Правда, практика может быть открывающей пути энергии, а может быть блокирующей. И все это индивидуально. У нас в театре всегда были разные тренинги. На последнем этапе, с 1994 г°Да> в театре суще­ствует тренинг, основанный на технике восточных единоборств. Сна­чала он имел прикладной характер, надо было сделать «Илиаду», а по­том стал постоянным, — ежедневной гимнастикой, зарядкой, которая позволяет сделать тело и психику рабочими.

- *Васильев неоднократно говорил, что особенность его репетиционного мето­  
да в том, что он меняет понятия у актеров. Он говорил об этом еще на эта­  
пе «Серсо» и «Взрослой дочери».*

— Упрямая вещь сознание. То, что невидимо, более упрямо, чем то, что види-

мо. Убеждения, например, менять очень трудно. Одно сознание может позволять с ним работать. А другое нет, оно консервативно, не пускает к себе. А в актерской работе требуется пластичное сознание. То есть открытость и способность к переменчивости. Нужен мягкий материал.

- *Сколько времени вы обычно репетируете спектакль ?*

— Театр называется «Школа драматического искусства». Значит, мы практи-

чески ничего не репетируем. Ничего вообще не репетируем как поста­новку. Изначально это так. Студенты, а потом актеры собираются для экспериментальной работы. И делают опыт, который закрыт. У него нет цели, нет никакого ограничения. Опыты могут идти в разных на­правлениях и с разными текстами. Очень часто бывает, что опыты, например, с Платоном в какой-то группе заходили в тупик. Человечес­кий ресурс был исчерпан, люди больше не могли заниматься Платоном. От этих текстов тошнило. Надо было менять направление. И тогда этот текст бросали, брали другой, противоположный. Опыты — это всегда разведка. Иногда нападаешь на золотоносную жилу. Что-то получается, созревает замысел и может выйти спектакль. Процесс завершения со­всем недолгий. Конечно, его определяет Васильев. Но это бывает очень быстро, просто мгновенно. Раз, раз, и все.

- *Вы говорите, что опыты не имеют цели. Но какие-то задачи ставятся ?*

*—* Ну, конечно — промежуточные задачи. Например, когда мы были студента-

ми, перед нами ставилась задача сделать открытый показ кафедре. Потом, когда мы стали уже актерами, ставилась задача сделать откры­тую репетицию на зрителе. Объявлялись какие-то специальные вечера, дни. Из промежуточных целей строилось движение. В этом отношении очень помогали фестивали. В 1994 году мы работали над Платоном и Мольером, и Васильев дал задание сделать «Амфитрион» как самосто­ятельную работу и показать его на фестивале. У нас были конспекты с

351

разбором, по ним мы и работали. Все сделали, поехали и показали. Потом позвонили Васильеву и сказали: «Мы не провалились, все хоро­шо, все довольны». Он испытывал нас. Мы выдержали испытание. Тог­да он сказал: «Покажите мне». Потом посмотрел и опять сказал: «Да, это хороший опыт. Теперь начнем работать».

- *Часто получается так, что, работая над одним произведением какого-то  
автора, вы переходите на другие. Вы рассказывали, что, занимаясь «Дон Гуа-  
ном», обратились к стихам Пушкина. Значит ли это, что Васильев ставит  
перед собой задачу познать какого-то автора целиком ?*

*—* С Пушкиным действительно так было. А вот почему Васильев начал зани-

маться именно Пушкиным, это надо спросить у него самого. Однажды он сказал, что взял пьесу Мольера, потому что книжка стояла у него на полке. Так что откуда что берется, это неведомо. Как говорил мой друг, Илья Пономарев, на Востоке есть мудрость, которая заключается в том, что ученики не должны знать, откуда у учителя что-то берется, откуда он это знает. Тут необходима тайна.

- *Со своими актерами в спектакле «Мера за меру» вы работали год. Почему  
нельзя было сделать все за месяц, за два ? Почему так сложно ? Это связано с  
пониманием каких-то вещей ?*

*—* Да, это связано с пониманием. Тем более что год, который я работал, это

реально очень мало. Я уже говорил, что работал не так, как Васильев. Он предоставляет много свободы актерам, это хорошо, но это для них тяжело. Он ведет с ними разговоры, которые направляют, но само на­правление он не показывает. Как это делать, он не показывает. Знания должны пробиться сами, должны найти дорогу самостоятельно. И это очень трудный путь. Недавно мы с Васильевым говорили о том, что в совместной работе актеров очень важна фигура лидера. Того, кто пони­мает первым, как это сделать. Он не просто понимает, что говорит ма­стер, он понимает, как сделать то, о чем говорит мастер. И к этому ли­деру пристегиваются остальные. Тогда сразу появляется результат. Очень важно, чтобы было даже несколько лидеров, которые бы пове­ли за собой группу. Дело не в том, что лидер лучше, чем не лидер. Ведь часто не лидер может показать результат лучше, чем лидер. Но важно, чтобы было это продвижение. Я же, когда работал с актерами в спек­такле «Мера за меру», я рассказывал им про методику, про тренинги, про разборы. Но я выступал в двух функциях. Одна — это режиссер-пе­дагог и постановщик, который разбирает и показывает путь. И второе, я выступал в роли актера-лидера, мне ждать было некогда. Я показывал направление. Я показывал, каким образом этот разбор, через какие средства он может быть воплощен. Как это может быть, через что это

352

происходит. Сам по себе, когда я учился у Васильева, я в этой функции уже выступал, у нас было несколько человек, которые осознали себя в этом качестве, и в этом смысле многие однокурсники пристегивались к нам, и мы работали вместе. И тогда что-то получалось из этого про­цесса. А что касается короткого пути, то Васильев же ставит быстро, не здесь, а на Западе. Он выступает там как постановщик.

- *Он формулирует так, что там он напрямую идет к результату. Он там не  
занимается с актерами перестройкой сознания. Он не обращает их в свою веру,  
он их не воспитывает. Наверное, в этом дело ?*

*—* Он идет к результату, но при помощи чего? Я, может, тоже хотел бы пойти

к результату, но у меня нет такого опыта. У меня было несколько пред­ложений сделать спектакль за два месяца. Но я, во-первых, не знаю, интересно ли мне это. А во-вторых, я вообще сомневаюсь, могу ли я это сделать. Что значит «к результату»?

- *Очень важным в жизни Васильева моментом было его знакомство с Гротов-  
ским. Гротовский был для него настоящим художественным авторитетом. Вы  
видели акции Гротовского ? Что вы можете об этом сказать ?*

*—* Несколько раз я смотрел последнюю акцию, которую делал Томас Ричарде.

Раз от разу я понимал это все больше и больше. И это мне нравилось. Это не театр, здесь нет сюжета, нет зрителей. Есть только свидетели. И вот, наблюдая эту акцию уже в который раз, я вдруг обнаружил, что там жесткая структура, точное построение и сюжет, история. Но она не вынесена для зрителей. Это и называется акция. Это созерцание. Созер­цание самого источника прекрасного. Энергетического источника. А мы, наблюдающие, не видим этого источника, и нам о нем ничего не рассказывается. Мы видим это только по отражению. То есть видим людей, которые связаны этим созерцанием. Они нас не хотят в это вовлечь. Мы даже не понимаем тайну этого процесса. Не можем этого постичь. Зато мы постигаем ту пропасть, которая находится между мирами. Мне кажется, это очень ценно.

- *На сценах идет много пьес, которые невозможно вскрыть психологическим  
методом. Тем не менее именно этот метод применяется ко многим легким  
игровым комедиям, Мольеру, Шекспиру. Поэтому овладение игровыми структу­  
рами мне кажется актуальной задачей для всего нашего театра. Как вы ду­  
маете?*

*—* Таких текстов, которые невозможно взять психологическим реализмом,

очень много. И у Станиславского были опыты неудачные, когда что-то заведомо игровое репетировал по пять лет, и это так и не выходило на результат. Вообще любой текст можно ставить как игровой, если мы

353

понимаем, что слово — это только футляр для смысла. Если мы остав­ляем форму и насыщаем ее тем содержанием, которое нам нужно. Но это уже более сложные вещи, связанные не просто с изучением и позна­нием, а связанные с сочинением. На этапе обучения Васильев всегда запрещал делать купюры, что-то кромсать. Потому что этот этап связан с познанием. И ты не можешь познать, если то, что тебе непонятно, ты просто вырезал. Перекроил текст и подогнал его под себя, — это неве­жество. Если ты уже прошел этот этап и разбираешься в этих законах, тогда ты можешь взять ножницы. И что-то передать. Но тогда ты дол­жен отдавать себе отчет в том, что ты делаешь, как ты это выстраива­ешь.

- *Многие даже театральные люди все-таки не понимают, кто такой Василь­  
ев. Понимают только то, что он очень талантливый режиссер. А то, что он  
создал новую систему, основанную на оригинальной методике и глубоком содер­  
жании, не знают. Эта система закрыта. И, наверное, сам Васильев в этом  
тоже виноват. Может быть, настал момент все это открыть ?*

*—* Я так и понимаю свою функцию — открывать методику, знакомить с ней

разных актеров. Все актеры сегодня нуждаются в глотке воздуха. Нуж­даются в такой энергии. К чему-то они приходят сами, интуитивно. Но, конечно, им нужны законы, на которые они могли бы опереться в сво­ей работе. И я тоже думаю, а почему это хранить в тайне? Почему? Конечно, есть страх, что не примут, отторгнут, скажут «нет». Но тем, кто скажет «нет», надо тоже сказать: «Нет, оставайтесь при своем мне­нии. Зачем с вами разговаривать?» Но я знаю, что огромное количество творческих людей и в столице и в провинции нуждаются в этом слове. Нуждаются. Я общаюсь со многими, я стараюсь широко общаться и вижу, как люди тянутся к этому. Таких, которые занимают консерватив­ную позицию, единицы. В основном люди, особенно молодые, откры­ты для нового. Система Васильева действительно закрыта самим Васильевым, он оберегает ее. Но, с одной стороны, он оберегает, а с другой, все-таки открывает. И кто-то должен помогать. И не надо боять­ся, потому что, даже будучи открытой, она не может быть освоена, она может только поманить. Я вспоминаю себя в Саратовском ТЮЗе. Ког­да Петр Маслов рассказал о Васильеве, меня словно что-то поманило, я ничего об этом не знал, но меня поманило.

- *Вы сказали, что хотели бы сделать систему Васильева открытой. Вам ка­  
жется это возможным ?*

*—* Я всегда был убежден, что если ясно истолковать, то многие захотят дви-

гаться в этом направлении. В жизни я встречал два типа людей. Одни закрыты к познанию, к развитию. Но есть и такие, которым недостаточ-

354

но того, что они имеют. Они готовы развивать свое профессиональное умение. И они открыты к познанию.

- *Насколько широко можно распространить такой метод ?*

*—* Мне трудно сказать, потому что я прежде всего актер и могу заблуждаться.

Конечно, само направление театра, как его Васильев предлагает, арис­тократично. И нельзя представить, что все будут аристократами. А с другой стороны, это всегда выбор человека. Вот я даю интервью по телевидению, и мне говорят: «Скажите что-нибудь нашим зрителям». И тут понятно, что цель у меня должна быть очень простая. Надо сказать: «Придите к нам и посмотрите». А меня спрашивают: «А правда, что ваш театр не для всех?» Что тут сказать? «Да. Не для всех. Не приходите на этот спектакль. Он не для всех»? Мне кажется, что в таком ответе ап­риори будет некая агрессивность. Все-таки человек сам обрекает себя на какой-то выбор. Поэтому я считаю, что если люди интересуются куль­турой, хотят приобщиться к ней, то этот спектакль для них и, значит, для всех.

# {Глава 23} ТЕРРИТОРИЯ Некоторые обобщения

Итак, Анатолий Васильев существует на своей, особой территории. Он и сам любит повторять это слово «территория» и вкладывает в него серьезный смысл.

Так на какой территории он находится сегодня?

О, совсем не на той, где озабочены скороспелым успехом и карьерой. Где воюют и самоутверждаются, создают быстропроходящую моду. Блефуют, го­нятся за мнимыми и ускользающими победами. Врут себе и другим, входят в раж, словно принимают допинги, чтобы обрушить шквал энергии и трюков на публику и повергнуть ее в шок.

Васильев находится на той территории, где отказываются от публичнос­ти и всех связанных с ней обретений и потерь.

Где существуют уединенно, как в монастыре, в окружении только ближай­ших учеников и сподвижников-актеров: последние, правда, нередко возвра­щаются в жизнь, таящую так много соблазнов.

Где подчиняются тем внутренним законам и логике, которые почти неуло­вимы для непосвященных.

Васильев по-прежнему существует на территории исследования, опытов, не приносящих быстрых результатов.

При этом он уже многого добился.

Создал особую методику работы с актерами.

Распахнул двери в широкое пространство игровых, или, как он их назы­вает, универсальных структур.

Поднялся до таких жанров, как мистерия и притча.

Проник туда, где обитают идеи и высокие смыслы. В разряженное про­странство метафизики, где не ощущаешь вздохов и лепета обыденных чело­веческих стремлений и страстей.

При этом он посягнул на то, что в нашем успокоенном и мирном сознании утвердилось как норма и безусловность. На ту, как нам кажется, исконно рус­скую традицию театра души, которую сегодня проповедуют очень и очень

356

многие, и в их числе такие известные и признанные мастера, как Додин, Фоменко и Женовач.

Васильев преодолел психологический барьер. Ему претят обыденные пе­реживания и драмы, расхожие чувства.

Он вообще отрицает театр, как он говорит, светский. То есть, по существу, весь современный театр, плохой и хороший, отсталый и передовой.

Он видит относительность всех предпринимаемых усилий и смотрит да­леко вперед, туда, где произойдет эпохальная смена в культуре и родится что-то принципиально и неожиданно новое.

**\* \* \***

Но, посягая на столь серьезные вещи, Васильев встал на дорогу, которая ведет в неизвестность. Что там, на финише?

Признание многолетних заслуг, опубликованные открытия, которые под­твердят, что все то, что существует помимо Васильева, — рутина, вчерашний день?

Или забвение, полуправдивые слухи о его закрытых опытах, которые при­ведут к общему заключению о том, что путь поисков был напрасным?

Надо обладать большой смелостью, чтобы закрыться в стенах своего теат­ра, отказаться от публичности, от успеха. И остаться в одиночестве.

Потому что сегодня одиночество и есть удел Анатолия Васильева.

Вряд ли его в ближайшее время канонизируют и преподнесут в качестве примера для подражания, как в свое время канонизировали Станиславского, распространив его систему так широко, что по ней стали работать даже в тех отдаленных уголках восточных земель, где до этого просто-напросто не зна­ли драматического театра.

Но одиночество Васильева и непонимание того, чем он занимается, отча­сти в силу закрытости самих этих занятий, отчасти в силу сложности и свое­образия исследуемых им явлений и в значительной степени в силу нашей специфической российской ментальности и наплевательского отношения к таланту — закономерно.

**\* \* \***

Только первые свои спектакли на профессиональной сцене — «Соло для часов с боем» и «Первый вариант "Вассы Железновой"» Васильев сделал в канонах школы психологического театра. Начиная со спектакля «Взрослая дочь молодого человека» он начал задумываться о другом стиле актерской игры.

357

Он продолжил эти размышления в нескольких спектаклях и учебных ра­ботах между «Взрослой дочерью» и «Серсо». И на этом этапе ему уже стало ясно, что он идет в сторону другой, более древней и более обширной дра­матургической и театральной традиции, которая получила название игро­вой. Васильев нащупывал ее в «Короле Лире», который он репетировал во МХАТе, в «Борисе Годунове» на Таганке, в пьесе Беккета «О, счастливые дни» с Марией Бабановой, в «Виндзорских насмешницах» в «Ленкоме» (все эти спектакли по разным причинам не вышли, но благодаря репетициям режис­сер сумел накопить определенный теоретический багаж).

Особенно глубоко Васильев погрузился в опыты игрового театра в пери­од работы над «Шестью персонажами в поисках автора» Пиранделло и в по­следующих спектаклях и проектах, которые он уже не показывал в России. В ГИТИСе со своими студентами занимался Дюма, Достоевским, Платоном, Эразмом Роттердамским, Оскаром Уайльдом, Томасом Манном, Пушкиным.

Потом, прекратив работу в ГИТИСе, стал работать в лаборатории с моло­дыми актерами.

Таких лабораторных ансамблей у него было несколько.

С одним из последних он выпустил «Из путешествия Онегина».

Его идея игрового театра начиналась с понимания тупиковости психоло­гической традиции. Васильев думал о том, чтобы найти выход для человека, лишенного света и надежды, социально, морально и духовно подавленного, и дать ему возможность иного, более высокого существования.

В связи с этим и возникла идея игры как идея духовной высоты и свободы.

Ему нужен другой актер, творец, вдохновенный поэт.

Но был ли у него хотя бы один такой на протяжении долгих лет его лабо­раторных опытов? А он работал с очень разными исполнителями.

Были среди них и достаточно крупные художнические личности. Не все выдерживали эту скрытую от глаз посторонних работу, которая требовала самоотречения. Многие из актеров уходили от Васильева. Он обвинял их в предательстве. Но во многом был виноват и сам.

И опять оставался в своем одиночестве

Еще в конце go-х годов он пришел к убеждению, что со звездами работать нельзя. Они не способны укротить свое эго. Со звездами он работает только в Европе, но там другая творческая психология.

В труппе театра «Школа драматического искусства» в Москве с Василье­вым уже много лет репетируют, играют спектакли, занимаются тренингами воспитанные в методике игрового театра актеры — Игорь Яцко, Людмила Дребнева, Гузель Ширяева, Мария Зайкова, Александр Огарев, Кирилл Гре­бенщиков и др.

И еще в самое последнее время Васильев ведет занятия в лаборатории с со­всем молодыми исполнителями, только-только окончившими театральные вузы.

358

**\* \* \***

Преодолевая психологический театр, Васильев стремится преодолеть и тот стиль игры современного актера, к которому мы привыкли. Так называе­мый личностный стиль игры, когда актер черпает содержание роли не толь­ко изнутри своего персонажа, но и изнутри самого себя. Не только окраши­вая, но во многом и формируя характер изображаемого лица собственной индивидуальностью.

Это и соответствует знаменитой формуле Станиславского «я в предлагае­мых обстоятельствах».

Но и современная актерская практика строится на предельном сближении персонажа и актера. Именно поэтому некоторые характеры, которые сыграл актер, навсегда срослись с его человеческой индивидуальностью. Как сросся образ князя Мышкина в исполнении Иннокентия Смоктуновского с самим Смоктуновским.

Этот личностный стиль игры давал поразительно яркие и богатые резуль­таты в 6о — 8о-е годы. Тогда искусство было окрашено современным, обще­ственным пафосом. Тогда актер становился больше, чем просто актер. А те­атр больше, чем просто театр.

Но этот личностный стиль был в почете далеко не всегда.

Вот что говорил по этому поводу Михаил Чехов: «Играя себя, то есть со­здавая вереницу автопортретов, мы выходим на публику без маски, голыми. В тот миг, когда вы отвергаете необходимость носить сценическую маску или пренебрежете ею, вы тотчас же утратите связь с искусством»1.

Сегодня на смену личностного стиля пришел тот, что связан с понятием имидж. Имидж — это уже не социально-психологический, а скорее социоло­гический феномен. Имидж не обнажает личность, а скрывает ее, трансфор­мирует в некий удобный, соответствующий массовым представлениям о соци­альной успешности образ. Связано это со многими художественными и внехудожественными причинами, главная из которых — все более широкое распространение массовой коммерческой культуры.

Театр Анатолия Васильева не имеет к этому ни малейшего отношения. От личностного стиля, который полнее всего проявился в его спектакле «Пер­вый вариант "Вассы Железновой"», Васильев стал уходить еще в 8о-е годы, когда стремился преобразить личность актера, приподнять ее над унылой социально-бытовой средой, научить легкости, свободе, игре. Это было еще в период работы Васильева над «Серсо».

А сегодня, когда режиссер очень далеко ушел по дороге игрового театра, он к самому актеру предъявляет еще более жесткий подход и требования.

1 *Чехов Михаил.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. С. 335-

359

¶



Анатолий Васильев на гастролях в Дю Солее

*Фото С. Ричардсона Архив театра*

¶360

Я часто слышала на его лабораторных занятиях рассуждения о том, что актер не должен черпать содержание роли изнутри себя самого, опираться на свою индивидуальность. Васильев не верит в эту индивидуальность и не счи­тает, что внутреннее содержание личности обычного человека столь богато и глубоко, что может стать материалом для искусства.

Поэтому Васильев разрабатывает внеличностный стиль, связанный тем не менее с определенным запасом у актера некоего художественного чувства, художественного отношения к миру.

В своей теории игрового театра Васильев обнаруживает точки соприкос­новения со многими режиссерами XX века. Мне показалось, что его разделе­ние на персону и персонажа чем-то напоминает эстетику игры в Театре Бер-тольда Брехта, у которого актер отчуждается от изображаемого героя. Я задала Васильеву этот вопрос. Он ответил: «Да, но разница заключается в том, что у Брехта актер создает некую социальную, политическую среду, а у меня актер должен погружаться в художественную среду».

**\* \* \***

Материал действия в театре Васильева — не психика, а слово.

Путь Васильева все эти годы шел в русле поисков особой манеры сцени­ческой речи.

Он уходил от того, что называл нарративной, повествовательной, жизнен­ной интонацией. И предлагал иные варианты.

В «Илиаде» он занимался гекзаметром.

В спектакле «МедеяМатериал» с французской актрисой Валери Древиль сознательно уничтожал привычную мелодику французской речи и ударения.

В пушкинских постановках — «Дон Гуане» и «Моцарте и Сальери» — отка­зывался от принятой в русской традиции «душевной» интонации и предлагал другую, более искусственную.

«Пушкинский стих, — рассказывал Васильев, — стал распеваться на манер французского классицизма. Написанный по-русски, он имел французскую интонацию. И таким образом в театре мы получили не то, что было нам дано в письменности. Французская интонация вошла даже в речевую традицию Малого театра, хотя считалось, что Малый театр пропагандирует исконно русскую речь. До сих пор французская интонация чтения стиха является об­разцом. Русский стих другой. В XX веке модернистская поэзия пыталась унич­тожить эту французскую интонацию. По крайней мере, она с ней боролась. Но все это потом уничтожилось. В советский период в чтении стиха снова стала возобладать французская интонация».

В эстетике Васильева очень большую, если не решающую, роль играет слово (в противовес чувству). Ведь психологический подтекст некогда поста-

361

вил слово под сомнение, ища скрытое за ним переживание. Васильев возвра­щает слову его безусловность.

Еще на спектакле «Каменный гость» я обратила внимание на то, что спек­такль требует очень чуткого вслушивания в слова.

В психологическом театре зритель чувствует себя более расслабленно и даже может на минуту-другую отключиться от действия. Психологическая эмоция развивается долго, и если вы пропустили середину монолога, вы все равно поймете, в чем дело, по его окончании.

В концептуальном театре Васильева не то. Не услышать слово или фразу — это пропустить идею, логику ее развития и движения и не понять дальнейшее.

Поэтому этот театр требует более внимательного и подготовленного зри­теля, более расположенного к восприятию сложных понятий.

Поиск в области создания особой сценической речи, преодолевающей по-вествовательность и душевность жизненной интонации, ведется в театре «Школа драматического искусства» с сю-х годов. Это наиболее спорная и спе­цифическая часть опытов Васильева. Трудно сказать, есть ли у режиссера ощу­щение того, что он пришел к неким окончательным результатам в речевой теории и практике. Или мы увидим какие-то другие подходы Васильева к эс­тетике слова в будущем?

**\* \* \***

Нельзя говорить, что Анатолия Васильева не интересует человек как тако­вой, что в его спектаклях нет живых людей. Такую точку зрения я слышала даже от его учеников. Васильева человек интересует, но в очень определен­ном смысле. Не как производное социально-бытовой среды, со всеми выте­кающими отсюда особенностями, начиная от манеры одеваться, разговари­вать и заканчивая манерой размышлять.

Васильева интересует человек в онтологическом смысле, в его взаимоот­ношениях с бытием. Что мы можем сказать о персонаже пьесы Беккета «В ожидании Годо»? О том, как он одевается, каковы его житейские привычки, на каком он ездит автомобиле? Ничего. Но мы можем многое сказать о его трагическом положении в мире, о его космическом одиночестве или о его взаимоотношениях с Богом.

Новейшая европейская литература XX века (Ж.-П. Сартр, Г. Гессе, Т. Манн, С. Беккет, М. Пруст, Х.Л. Борхес и др.) не занимается человеком как произ­водным социально-бытовой среды. Она занимается именно онтологическим человеком, поставленным в сложный интеллектуальный, часто метафоричес­кий контекст культуры и цивилизации.

Поэтому поиски Анатолия Васильева — это поиски художника, желающе­го соответствовать ведущим тенденциям литературы, драматургии, искусст­ва XX и теперь уже XXI столетия в целом.

362

Известный испанский философ X. Ортега-и-Гассет, обратив внимание на те изменения, которые произошли в искусстве XX века по сравнению с XIX, веком реализма, писал: «На протяжении XIX века художники работали слиш­ком нечисто. Они сводили к минимуму чисто эстетические элементы и стре­мились почти целиком основывать свои произведения на изображении че­ловеческого быти. ... Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаж­даться ими, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Доста­точно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тре­вогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе раз­бавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни»1.

Ортега-и-Гассет пишет, что искусство XX века пошло против реальности, поставило своей «целью дерзко деформировать реальность, разбить ее чело­веческий аспект, дегуманизировать ее»2. И далее: «Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изобра­жаемого лица. ... А что, если бы, вместо того чтобы пытаться нарисовать че­ловека, художник решился нарисовать свою идею, схему этого человека? Тогда картина была бы самой правдой и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность»:1.

Процессы, которые происходили в европейском искусстве XX века еще до Второй мировой войны, и описывает испанский философ. Поскольку в Рос­сии, а точнее, в Советском Союзе традиции народившегося авангарда были уничтожены, постольку ликвидировать эти пробелы, ускорять исторический процесс художником пришлось уже после войны, в период «оттепели» и по­зднее. Именно в этот процесс и был включен Анатолий Васильев, когда он впервые усомнился в безграничности возможностей сценического реализма, особенно в том сугубо материалистическом варианте, который возник в со­ветской театральной эстетике (тут позволю себе напомнить спор Васильева с основополагающими, базовыми идеями теоретического труда А.Д. Попова). Васильев тоже шел по линии «дегуманизации» искусства, если пользоваться выражением Ортегиа-и-Гассета. Здесь необходимо уточнить только одно: само слова «дегуманизация» при переводе на русский язык невольно приобретает отрицательный оттенок. Но речь не о бесчеловечности, а о том, что от изоб-

' *Ортега-и-Гассет X.* Дегуманизация искусства // Восстание масс. М.: ACT: Ермак,

2005- С. 224-

2 Там же. С. 235-2 Там же. С. 253-

363

ражения человека искусство закономерно переходит к изображению идеи, о чем и писал в своем труде испанский философ.

Развиваясь логически, Васильев подошел к своему спектаклю «Шесть пер­сонажей в поисках автора», который стал для него переломным. Тут еще раз процитируем Ортегу-и-Гассета, который писал об этой пьесе следующее: «...пьеса Пиранделло "Шесть персонажей в поисках автора" была, должно быть, единственной за последнее время вещью, которая заставила задумать­ся каждого поклонника эстетики драматургии. Эта пьеса служит блестящим примером той инверсии эстетического чувства, которую я здесь стараюсь описать. Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах лич­ности, а в их гримасах — выражение "человеческой" драмы. Пиранделло, на­против, удается заинтересовать нас персонажами как таковыми — как идеями или чистыми схемами. Можно даже утверждать, что это первая "драма идей" в строгом смысле слова»'.

Последнее размышление философа вполне согласуется с тем смыслом, который вкладывал Васильев в свою постановку «Шести персонажей». В ней, как мы помним, побеждала идея воображения, сотворенного художественного мира как мира истинного, подлинного, из которого и творится бытие. То есть, по существу, ирреальность побеждала реальность.

Поразительно то, что и другие рассуждения философа в этой широко из­вестной, ставшей уже классической, работе почти буквально соответствуют той эволюции, той логике развития, которую прошел Васильев, преодолевая реализм, уходя от человечески конкретных образов к образам идей.

Размышления испанского философа, выступающего ярым противником реалистического, житейски понятного искусства и массовой культуры, зако­номерно приводят его к следующему утверждению: «новое искусство разделя­ет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искус­ство — это чисто художественное искусство»2.

Театр Анатолия Васильева сегодня является красноречивым примером этого элитарного искусства, непонятного обычной публике, заполняющей сегодня другие зрительные залы.

**\* \* \***

Васильев на протяжении многих лет в своих спектаклях и теоретической деятельности выражает рефлексию по поводу искусства и художника. В сво-

1 *Ортега-и-Гассет X.* Дегуманизация искусства // Восстание масс. М.: ACT: Ермак, 2005- С. 253-*\** Там же. С. 254-

364

их последних работах он апеллирует только к внутренним законам самого искусства, уходя не только от социальной, жизненно-актуальной проблемати­ки, но и вообще от идеи какой-либо прикладной пользы театра.

Театр Васильева не служит никому и ничему, кроме таких высоких и для самого режиссера основных идей, как идея творения — Божественного и ху­дожественного.

Идея творения увела Васильева очень далеко — в область философии и метафизики и сделала служителем театра, понимаемого им как своеобразный религиозный культ. И это очень напоминает старые идеи романтиков об ис­кусстве как теургии, как религиозном действе.

Так Васильев пытается преодолеть «кризис разума», который характери­зует наше время, о чем он заявил после премьеры «Амфитриона» в Париже. «Конец XX века переживает серьезнейший кризис... кризис разума, То, как организован человек и человечество и в чем человек был всегда уверен, в силе собственного разума. ...Эта идея теперь подвержена сильнейшему испытанию: так ли это? Так ли? Этот ли человеческий разум является самым высшим ра­зумом на земле или есть какой-нибудь Высший разум, какой-нибудь высший смысл и высшая идея, и человек является лишь посредником в этом мире? ...Тогда я стал менять систему исследований, методику, эстетику театральную. Я стал обучать артиста совершенно другой системе игры. Я стал отучать его от привычки, что он первый человек на сцене. Я стал отучать его, что наши чувства представляют существенный, полный интерес. Естественно, всякими философскими разговорами и каждодневной театральной практикой я стал приучать артиста передавать другие сущности, те, которые находятся вне нас. Исследовать то, что находится вне нас. Это был и мой человеческий путь, по­тому что как человек в искусстве я пришел к пределу. Это был мой философс­кий путь, это был мой религиозный путь, и это был мой путь театральный»'.

**\* \* \***

То, что происходит в искусстве сегодня, когда такой художник, как Анато­лий Васильев, открывает широкое пространство метафизики, является реак­цией не только на реализм и психологизм в театре. Это реакция гораздо бо­лее глобальных размеров. Это реакция на реалистически понятый XIX век во всей советской культуре. На реалистически понятых Пушкина и Достоевско­го, которых Васильев к реалистам отнюдь не относит. (И даже об Островском говорит, что «он сложнее», потому что в нем «много от Мольера».) На основ­ные завоевания той культурной эпохи, которая провозгласила истину о том, что человек живет в истории и времени (и мы до сих пор так думаем).

1 *Васильев Анатолий.* В защиту «Амфитриона» // Театральная жизнь. 2003. № 7- С. 31.

365

Театр Васильева снимает эту парадигму и возвращает человека в сферы надысторические и вневременные, в область некоего вечного мифа, где свет сражается с тьмой или Бог с дьяволом.

**\* \* \***

Настоятельной и наиболее актуальной задачей для театра «Школа драма­тического искусства» является опубликование, предание гласности тех теоре­тических и методологических идей, которые накоплены сегодня. Беседы с актерами этого театра убедили меня в том, что теоретические и практичес­кие знания, которыми они обладают, могли бы быть интересны и полезны актерам и режиссерам других театров. И вообще широкому кругу деятелей сценического искусства в России и на Западе.

Методология, которую разрабатывал Анатолий Васильев на протяжении нескольких десятилетий, наследует основные базовые положения системы Станиславского, сторонника театра процесса, создания жизни человеческо­го духа (школы переживания). Именно эти аспекты системы Станиславского и являются самой сердцевиной тех опытов, которые проводит Васильев в игровых структурах, будучи верным последователем русской актерской и ре­жиссерской традиции.

Материалистическое обоснование системы Станиславского, предпринятое в советское время, когда она стала основной методикой для работы всех теат­ров, не является абсолютно адекватным методу самого Станиславского. Его метод сложнее, разнообразнее и глубже. И об этом, как никто другой, знает Анатолий Васильев. Он продолжает быть пропагандистом системы и недавно выпустил в Европе книгу своего педагога Марии Кнебель. Книгу, отредактиро­ванную им самим, очищенную от «советизмов», материалистических акцентов, без которых в советские времена путь к публикациям был закрыт.

Но, очевидно, пришло время, когда психологическую школу Станиславс­кого нужно было «реконструировать», как выражается Васильев. Обогатить методикой подхода к драматургии не психологической, сохранив в неприкос­новенности сам метод действенного анализа, репетиционную методику этю­да. На все это Васильев и опирался в своей режиссерской и педагогической деятельности.

Когда Станиславский начал создавать свою систему, вокруг него и его те­атра стала образовываться сеть студий и учеников, которые развивали его идеи дальше. Некоторые из них, например Евгений Вахтангов, Михаил Че­хов, предложили свою интерпретацию психологической школы, обогатили ее новыми положениями и методологическими идеями.

Ученики есть и у Анатолия Васильева. Теперь уже от них можно ждать продолжения опытов, внедрения их в педагогическую практику. Правда, се-

366

годня не такое время, когда можно ждать всеобъемлющего, тотального рас­пространения каких-либо методик. Это, однако, не означает, что у Василье­ва не могут появиться последователи.

Теория игровых структур совсем не обязательно должна иметь примене­ние только в высоких мистериальных жанрах. Это может быть прерогативой самого Васильева, выражать его эстетические и художественные поиски.

Но теория Васильева способна найти применение и в освоении современ­ной игровой драматургии. Потому что сегодня пишут пьесы не только эпиго­ны реализма нового толка (их опыт закономерно приобретает все больший и больший налет натурализма и маргинальности), но и авторы нереалистичес­ких пьес. Однако нереалистические пьесы остаются практически не освоен­ными театрами. Режиссеры не знают, как их ставить. Не знают, как ставить и европейскую драматургию абсурда, и интеллектуальную драму, о чем я упо­минала. Уже не говоря о том, что российские режиссеры не всегда адекват­но понимают Шекспира и Мольера.

Игровая теория, которую Васильев всесторонне разрабатывал в своей лаборатории и продолжает разрабатывать сегодня, — огромное, невспаханное поле. В ней заложен большой потенциал для театра будущего.

# Summary

*The Logic of Changes. Anatoly Vasiliev: Between the Past & the Future* by Polina Bogdanova explores the creative path of one of the leading Russian theatre directors. The author analyses the logic of the origin and evolution of his artistic ideas, of his theoretical and practical experience.

The book opens with a foreword which describes the main stages of the director's life and portrays the remarkable artistic personality of Anatoly Vasiliev who has kept surprising his contemporaries and colleagues in the course of his creative work for nearly forty years.

Chapter One is devoted to the staging of: *Vassa Zheleznova: the First Version,* by Maxim Gorky which Vasiliev directed in 1978 for the Stanislavsky Drama Theatre (he joined the company together with Boris Morozov and Josif Raikhelgauz, his former fellow-students, and their teacher Andrey Popov, a well-known actor, who became Artistic Director of the company). It was this production that marked the real start of Vasiliev's career: he established himself as a brilliant and original director of the new generation.

The author points out that at the beginning of his career Vasiliev was a faithful disciple of the Russian psychological school and worked within the bounds of the realist aesthetic. He had a taste for the «texture of life» and the in-depth study of human nature. Chapter One also examines a very important circumstance: in this Gorky production Vasiliev displayed some different features — a marked subjectivity in the perception and depiction of the reality shown in the play, a complex metaphorical way of thinking and the autobiographical approach to creative work.

The author maintains that the first half of Vasiliev's life was marked by adherence to realism which was manifest, not only in *Vassa Zheleznova,* but also in his productions of two contemporary plays, both written by Victor Slavkin. The performances *The Adult Daughter of the Young Man* and *Le Cerceau,* directed by Vasiliev, established an epoch in the Soviet theatre of the 1970's and 1980's, which is the subject of the next two chapters. The author points out that Vasiliev, who from the very beginning showed an inclination towards theoretical assessment of his work for the theatre, started examining the structure of the «new wave» plays, which he called «disconnected», and changing accordingly the methods and style of rehearsing. That was why both *The Adult Daughter* and, to a greater extent, *Le Cerceau* astonished the audience by their unusual form, the «vagueness» of the action and a new system of relations between the characters who were examined in conflict not with one another but with life.

Next the book tells the readers that at the stage of *The Adult Daughter* and *Le Cerceau* Anatoly Vasiliev began thinking on the imperfections of the Russian psychological school which he called «the theatre of fight» and felt that he needed to excel its bounds by turning to the tradition of the theatre *of play.*

368

The book discusses Vasiliev's in-depth research into *play* culture which lasted many years and occupied the second half of his career. At that time he founded his own theatre, the School of Dramatic Art and worked as master of the Acting and Directing Department at the State Institute of Theatre Arts (GITIS, now the Russian Academy of Theatre Arts — RATI). He therefore carried out his experiments with his students.

The second part of the book is devoted to the twenty-year period of Vasiliev's work at the School of Dramatic Art and at the Lyon Higher Drama School. The author discusses experimental dramatizations of works by Plato, Dostoevsky and Thomas Mann, the production of Lamentations of Jeremiah (a mystery play, according to Vasiliev) and several Pushkin productions *(Don Juan, or The Stone Guest, Mozart and Salieri* and *Excerpts from Onegin's Voyage).*

The book as a whole examines the changes in Anatoly Vasiliev's artistic ideas and the logic of their evolution and details the extensive practical and theoretical experience the director has accumulated. The innovative significance of his experience is invaluable.

The author points out that in the course of his career Vasiliev has been moving towards working out an original theatrical methodology of creating *play structures,* a distinct style of acting and a distinct approach to the analysis of a dramatic text. The book concludes that the extensive practical and theoretical experience of Vasiliev and his actors can lay the foundations of a theatre school, while developing the Russian theatre traditions going back to Stanislavsky, would lead the theatre to the philosophy and aesthetic of the turn of the XX — XXI centuries.

The book includes interviews with Anatoly Vasiliev and his theoretical works written in collaboration with Polina Bogdanova, the author of this book. There are also interviews with actors of Vasiliev's theatre, the living repositories of the theory and practice of *play structures.*

Полина Богданова

**Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим**

Редактор

*Е. Войнолович*

Дизайнер

*Д. Черногаев*

Корректоры

*Э. Корчагина, И. Аветисова*

Компьютерная верстка

*С. Петров*

Налоговая льгота — общероссийский

классификатор продукции ОК-оо5"93> том *2<*

953°°° — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-6г6, а/я 55

Тел.: (495) 97б-47"88

факс: 977"°8"28

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 70x100/16

Бумага офсетная № i

Печ. л. 23,5. Тираж 2 ооо. Заказ № 0626810

¶2000023828016

**349,00 Чакона**

Богдан.Логика лервш. йнатог КН//18Л/?

¶

