



*Я хочу, чтобы до моей смерти
вышла моя книга о тебе,
я хочу ее подержать в руках,
моя двадцатая книга,
«Годы странствий»...*

Содержание

Предисловие (к послесловию)	5
Вступление	11
Глава нулевая, предварительная. Онлайн-показ «Маскарада» Васильева, поставленного в «Комеди Франсез» тридцать лет назад	16
За стеклом: «Маскарад» тридцать лет спустя. Естествоиспытатель Васильев дает сеанс игры в «Комеди Франсез»	17
Глава 1. «Амфитрион» Васильева в «Комеди Франсез»	27
Битва в двух цветах. «Амфитрион» Анатолия Васильева в «Комеди Франсез»	29
Глава 2. Педагогическая работа в Европе (Лион, Венеция, Париж)	38
Работа Васильева-педагога за границей: главные вехи	38
Педагогическая работа с актером как пропедевтика бессмертной страсти	43
Антонен Арто: алхимическая возгонка	44
Гротовский, кашмирские шиваиты, возвращение к архаике	45
Дорогой Константин Сергеевич	47
Обратная перспектива	49
Продедевтика бессмертной страсти	52
Так вода превращается в вино	55
Глава 3. «Илиада» и «Моцарт и Сальери» на Авиньонском фестивале	61
«Илиада» и «Моцарт» в карьере. Праздник послушания и юбилейный дифирамб	63
Глава 4. «Тереза-философ» («Thérèse-philosophe») в парижском «Одеоне»	75
Механика любви — земной и небесной	76
Глава 5. «Медея» Еврипида в Греции	87
Царевна Медея: рана чужого	90
Глава 6. Маргерит Дюрас в Венгрии	104
Венгерское чудо Анатолия Васильева	105

Глава 7. Чеховские вечера в театре «Агаланта»	116
Ученики и Чехов в Париже	117
Маленькая репетиция вечности (французские сценические опыты Анатолия Васильева и его учеников)	119
Глава 8. Постановка двух пьес Маргерит Дюрас в «Комеди Франсез»	139
Подняться по этой лестнице: уроки сольфеджио любви (с некоторыми индийскими параллелями)	140
Глава 9. «МедеяМатериал» в Национальном театре Страсбурга (TNS)	159
На ловца и зверь бежит (отражения голоса в метафизике и плоти: путешествия в пещерах богини Эхо)	160
Глава 10. «Рассказ неизвестного человека» в Национальном театре Страсбурга (TNS)	170
Разметка страсти: любовный треугольник как знак судьбы	172
Глава 11. «Осёл» — итальянский фильм Анатолия Васильева	191
Любопытный осёл	193
Глава 12. Васильев — Parautopia — Абдуллаева	200
Отпечаток невозможной земли в материи воздушного голоса	201
Глава 14. «Старик и море». Спектакль Васильева к столетнему юбилею Юрия Любимова	212
Большая рыба	213
Глава 15. Приключения «Дау» в Лондоне и Париже. Илья Хржановский, Анатолий Васильев. «Империя». Роман	219
Разноцветный бордель в каталажке и дао монаха-воина	224
Паноптикум, или Театральность насилия: «Дау» как круговая порука соблазна	236
Ровное пастбище психологии и укол буддийского мгновения: послесловие к парижскому приключению «Дау»	242
Эпилог. Памяти Хайнера Мюллера	252
Хайнер Мюллер. Х. Война вирусов	252
Хайнер Мюллер / Александр Пушкин. Сцена из войны вирусов	254
Послесловие (к предисловию)	257

Предисловие (к послесловию)

16 декабря. Утро. Два года тому назад (в 19-ом году) меня разбила болезнь, которая поменяла мою жизнь, знак моей жизни. Означает — во мне прожитая, настоящая и следующая после настоящей жизнь, теперь есть что-то иное. Из меня высypалась моя уверенность, или вера в себя самого, или вера в судьбу, которая меня вела, — это! Будто тот, кто меня вел, отпал, потерялся, скончался, я остался один без судьбы моей, или же — проводник поменялся: тот был с верою, а этот пришел с унынием. Не оставляй ты меня, судьба моя первая, болезного, в унынии и печали пребывающего!..

Вечер *4-го июля.* Мне сегодня 78 лет и два месяца. С 13 апреля я в больницах и до понедельника 29-го числа. Семьдесят семь дней. Пару раз возвращался в дом на Пятницкой или в Воротниковский переулок. Я схватил острый панкреатит с некрозом — поджелудочная железа! — заразился ковидом в 1-й Градской им. Пирогова, хвала ему, основателю отечественной хирургии, лечил две заразы в Европейском центре на проспекте Мира, заканчивал в Центре реабилитации, что в Отрадном, там открылась еще одна зараза — желчный пузырь, закончилась «одиссея» резким падением лейкоцитов от перенасыщения антибиотиками. Сделали пункцию, нет, не онкология, и выписали. Выписанным красавцем вернулся в человеческий город...

Число 13-е. Апрель. Страстной понедельник. На завтрак яичница из двух яиц на сале с зеленью и зеленым острым перцем для бодрости. Страшнее этой «страстной диеты» за грехи не выписывают даже в аду! Через ю, может быть, 15 минут приступ резкой боли. На Пасху — в 1-ой Градской...

Утро, день и вечер *16 декабря* в Лондоне. Гражданская панихида по Алексею Блинову. Бар. Двор. Капсула. Скрипка. Мороз. Скорбь. Камилль Чалаев из Парижа со скрипкой. Рюмка водки, не больше. Такси. Лекция. На улице в Сохо с полчаса стою под дверью, меня трясет. Как войти в закрытую дверь! Последняя пятая лекция окончена. Домой на Хилл-стрит. Температура 38. Я слег на четыре дня и четыре ночи. На пятое утро вышел. Антибиотиком не долечился. Бар на набережной Темзы. Прощание с Лондоном. Я возвращаю пачку антибиотиков Георгию Держановскому, спасибо и прощай, дособирую в студии материал «Империи», там вторая, третья и четвертая книги романа, и — возвращаюсь в Москву в число *27-е декабря*, года 19-го...

Два удара — холод, сырой, речной, с мелким снегом, и «смерть в капсуле» от рака поджелудочной железы. Лекция о теории игровых правил для учителей актерских школ и безбожный ритуал прощания во дворе бара с уже нечеловеком по имени Алексей, банда рок-музыкантов, верные друзья и сумасшедшие подруги, прощальные речи к тому, кого уже нет и кто запаян в стеклянную пулю размером с ракету для выстрела в никуда. Накануне, именно 15-го, мое позднее возвращение в квартиру на Хилл-стрит под крепким ледяным дождем, истерики смущенной души, страхи по незавершенному фильму, я устал вспоминать... Три человека на студии, которая навсегда закрывается, «Дау» — закончен, Берлин и Париж позади, Лондона не будет, три человека во всем, теперь ненужном, здании на Пикадилли 100, тихо, пусто. Романова, Слюсарчук и я (еще два верных проекту звукаря, иногда Катя Эртель) — в одиночестве и неизвестности. Так в меня входило отчаяние...

Два удара — холод отчаяния и рак поджелудочной железы. Специалист высшей квалификации Алексей Блинов, отдавший «Дау» часть лучшей жизни, а еще память Василия Скорика, ушедшего из бытия слишком рано и не по таланту его, внезапная болезнь, та же самая, схватившая Кострова Геннадия, готовая отправить на тот свет, та же самая, и эта мертвая, темная душа, колышущаяся в ампуле вместо покойника, сквозящая по ветру, этот дьявольский сквозняк входит с холодом в мои отчаявшиеся нервы... Если из молитвы вытащить слова: «не дай лукавому демону обладать мною посредством смертного этого тела» — вот что произошло в то утро. Я раскручивался!.. Лекция для педагогов ведущих театральных вузов города Лондона в здании бывшей баптистской церкви (теперь под реконструкцией и управлением Инны Ковалевой), и ветер ледяной силы... две жизни — до и после... И такая тоска от непрожитой первой! Да что же тебя так тревожит, душу раздрает? Внезапная болезнь!.. Зачем я накануне подался на ночь, до после двенадцати, в китайский квартал поужинать, а не вернулся в квартиру,

не знаю!.. Вот я дрожу на морозе, Блинов лежит, блин, в капсуле стеклянной, сам оловянный, да его и не видно в гробу, ящик в боевой ракете, а сам ящик-гроб накрыт черным куском ткани. Две силы, две черные силы вошли в меня в то утро панихиды во дворе бара на краю Лондона, а может быть, и не на краю, только от центра в кебе минут сорок или пятьдесят ползти. Две силы черных: холод и смерть!..

6 июля. День моего ангела. Читаю записи от 73-го года, какая личная литература! Хочу опубликовать, нет, хотел — только факты, факты о том, как делался спектакль «Соло для курантов», но фактов так мало, хотя для статьи об игровом методе достаточно. Есть три версии одной и той же пьесы, во второй полицейский Митч — старик из богадельни, по моему (режиссерскому) предложению, не бравый полицейский, но старик по «пятницам», так неожиданно будет и убедительно сыграть — кто же режиссер этого «Соло»! Для часов с боем! Есть запись про Леонида Аристарховича Пчелкина, известная фигура, ему моя благодарность, сорок лет прошло, больше, выкинул имя мое из титров фильма навсегда (из экономических расчетов). Вот и второй акт, и пан Авель, Михаил Михайлович Яншин — этот тюлень малиновый с малиновыми губами, царство ему небесное! — портреты и других стариков Художественного, этих великих «гопников» Академического Художественного начала семидесятых годов. Это не пьеса для МХАТа!.. Пьеса не будет понятна публике!.. Фактов хватит, зачем слишком много, достаточно. Есть и Анатолий Смелянский с его критикой «лестницы Васильева» через 27 лет (после премьеры «Соло» 13 декабря), критикой мистерии «Моцарт и Сальери» на сцене «Школы драматического искусства», нет Олега Николаевича Ефремова, можно вспомнить, мы были дружны, я очень любил этого человека, он мне трубку мира подарил и письмо моей матери написал, удивительное... Итак, о теории, методе и практике злосчастных репетиций «Соло для часов с боем» от распределения ролей до премьеры на сцене филиала театра (бывш. Корша), есть материал. И еще — самое неожиданное — новый театральный роман от лица чужого человека — это я «чужой» (чуждый) — бесконечный монолог души молодой, иной, «униженной и оскорбленной»..

Декабрь 2021 года. Я рожден Художественным театром в декабре семьдесят третьего года как профессиональный режиссер, нельзя не помнить!.. На май 23-го года намечена премьера «Западной пристани» Кольтеса на основной сцене МХТ. Начинаящий художественный руководитель, как он сам себя называет, Константин Юрьевич Хабенский пригласил меня в дом. Чайка медленно поползет за кулисы, занавес распахнется и на планшете сцены предстанет, но — что? Что ожидает меня на священной сцене Художественного через пятьдесят лет помолвки, брака

и развода? В мае–июне 73-го Ефремов принял меня в стажерскую группу, ровно пятьдесят лет от этой даты до премьеры, вся жизнь, какая она будет, премьера, по какому тексту, автор кто? Не русский, нет! В Париже, в 92 году на сцене «Комеди Франсез» представлена была русская трагедия М.Ю. Лермонтова «Маскарад», так почему бы на сцене московского театра не представить французского классика авангарда, автора «Западной пристани», ушедшего из жизни от СПИДа в сорок один год, Бернар-Мари Кольтеса!.. Вот что скажу — вот оно! Западная пристань — ангар мира, реальность, которой нет. Место условное, эпическое, мета-место, о чем свидетельствуют авторские ремарки, описывающие состояние погоды и времени, нет такого реального места с такой космической погодой. Будто Кольтес не пьесу писал, а поэму в монологах, диалогах и сценах. Жанр этой вещи — поэма в драме. Поэма в форме драмы. Поставить — невозможно! Невозможное — трудно!..

Я вернулся из Европы в Россию и застрял в Москве из-за эпидемии и панкреатита на два года. В студии на «Белорусской» у Геннадия Кострова я продолжил работу над фильмом «Дау. Империя», блистательно снятым режиссером Ильей Хржановским. Теперь фильм, а для меня роман, окончен, восемь с половиной часов из жизни «утопии зла». Но не о том я беспокоюсь, кино — моя любовь, о которой никогда не забываю, от детских лет я охвачен этой волшебной страстью к образам сна в темном зале под треск кинопроектора, я о театре — в котором мой труд, мое терпение, мое рабское послушание выдуманному мной божеству, идолу, кумиру, господину. Я часто теперь из зрительного зала рассматриваю актеров, я всякий день встречаюсь с молодыми актерами последнего поколения на уроках мастерства. И я в тихом отчаянии от «плодов просвещения» последней четверти века. Что же сделалось со школой, которая мне была передана по наследству! Громко будет сказано, но простит меня всякий, кто прочтет небрежно эту случайную эмоцию, — я рукоположен моим учителем, Кнебель Марией Иосифовной, прямой наследницей патриархов отечественного театра, может быть, я самый неудачный наследник, но что поделаешь, если так случилось. Наследников не выбирают. И мне не стыдно заметить — что плоды театрального просвещения не настоящие, но пластмассовые, нет, не гнилые, они свежие, отличной формы, цвета, вида презентабельного, дорогого, но иллюзорные, правдоподобные, — постучишь пальцем по яблоку, а оно голосом змея тупо отвечает стучащему — не стучись, приятель, не откусишь, я пластмассовый фрукт.. Что же делать, Адам?!

Но разве я сам не часть целой культуры и разве я чем-то и кем-то убережен и спасен от мертвых плодов из мертвого сада, если и сам могу быть таковым? Вот мое беспокойство, вся моя паника от будущего,

или мои страхи по будущему: кто есть я сам, как незначительная часть всего, что называлось славным именем русского — и не злись на меня случайной молодости случайный почитатель — русского психологического театра. Я, разгромивший эту школу, выращенную на псевдорусской и совково-советской поляне, сам, вчера еще рубящий деревья под корень в саду патриархов, с отчаянием наблюдаю перемены. Невозвратимое, необратимое, бегущее в культурную «пробку» время спрашивает меня — зачем и про что я прожил пятьдесят лет в театре и не обманывался ли я!.. Хватит ли у меня бодрости, энтузиазма воскликнуть: Здравствуй, племя молодое, незаконное!.. Хватит ли у меня недюжинной силы, чтобы возродить традицию, которую вновь — другие обворованные поколения разрушат во славу прошлого!..

Из «Апокалипсиса»

И Ангелу Сардисской церкви напиши: «Я знаю о ваших деяниях и о том, что вы считаетесь живыми, хотя на самом деле вы мертвы. Будьте бдительны и укрепляйте то, что осталось, пока оно окончательно не умрет».

21 сентября 2021 года

Прохоровой Ирине Дмитриевне
(*письмо в объяснение моих намерений*)

Ирина Дмитриевна, добрый вечер, у нас в Париже теперь вечер. Наталья Исаева показала мне Ваше к ней письмо, хочу Вам ответить.

Первое и самое важное. Прошу Вас пока взять текст без моего Предисловия и познакомиться с ним.

Эти эссе Натальи Исаевой — особый, редкий случай. Они содержат в себе четыре составляющие: впечатления от увиденного произведения, пересказ видимых форм и действий, а также содержания произведений, и третья — толкования философские и метафизические — вместе с четвертой составляющей, которая и дает нам собственно теоретическую часть. Третья и четвертая составляющие прошли через мою проверку и редактуру (третья для меня была подлинным открытием, в четвертой же я профессионально компетентен) — и так, вместе с моими письмами и комментариями, был закончен этот текст. В других частях потребовались мои незначительные фактографические и всякие иные уточнения.

Что я могу как автор произведений (спектаклей) сказать, что мне говорить о превосходной компетентности материала этих эссе Натальи Исаевой! Мне нравится название, предложенное Натальей, «Годы странствий», нет, не об этом хочу сказать... Кто не мечтает прочесть убедительный

Предисловие (к послесловию)

текст о себе и своей работе, на которую положил лучшую часть прожитой жизни, и кто не мечтает оказаться внутри контекста единой мировой культуры, кому во снах не нашептывали великие имена: ты не ошибся в выборе друзей и наставников, кто не выращивал в себе амбиции первенства среди равных, если скажет кто-нибудь — только не я, мне все равно — не поверю! Наталья поверила в меня и с этой верой и верностью была рядом долгие годы и участвовала в творческом дискурсе, она соединила в цельную монографию воспоминания, заметки и тексты за двадцать лет и эту книгу эссе назвала «Годы странствий».

Теперь мне необходимо внимательно прочесть весь текст книги, чтобы составить Предисловие. О чем оно — оно для читателя с задачами определить его чтение не только как интересное и познавательное, но также и как научное, методологическое и теоретическое. Мне нужно время, но, может быть, мое Предисловие станет совсем иным, не таким, как планируется, время покажет, всякие события могут случиться! Да и Вам, дорогая Ирина Дмитриевна, нужно время на то, чтобы выстроить логистику издания. Пока Вы начнете и продолжите Вашу работу, я поспею с Предисловием. Этот вариант продуктивнее, чем ждать моего текста с целью избежать ошибок, я часто подвожу партнеров — и не по вредности характера, но по суете обстоятельств, в которых оказываюсь, а теперь еще и по болезни и нервному негативу, который меня преследует, я, как непроявленная черно-белая фотка, прячусь в письменном ящике московской квартиры.

Прошу Вас прислушаться к моему совету, впрочем, Вам виднее, как быть. Мне же нужно время! Не полгода, разумеется, но минимум месяц, постараюсь в два уложиться. Мне не резон расхваливать книгу о самом себе, но скажу Вам «тет-а-тет», что был бы счастлив, если бы русский читатель, любитель или профессионал, открыл для себя вдруг жизнь мою, ему незнакомую, длиною в двадцать лет на чужой территории. Этим изданием я лично хочу положить предел самодеятельному и незаконному высказыванию многих квазиспециалистов о театре и режиссуре. Простите за подробное и потому долгое письмо.

Ваш Анатолий Васильев.

31 декабря 2021 года

Вступление

Вот такая складывается книжка... Скитания Анатолия Васильева за границей... Все-таки и сейчас для меня это немного — как пересечь Стикс, как выплыть на другой стороне. Это будут прежде всего васильевские годы изгнания, которые официально начались в 2006-м (с моментами кратких возвращений, например, на постановку «Старика и море» как «оммажа» Юрию Петровичу Любимову — стена не была столь уж непреодолимой, или на более длительный период обманной, фальшивой операции по возвращению статуса художественного директора на Поварской). И еще немного — про временные рамки. Я начинаю свой рассказ с постановки «Амфитриона» в «Комеди Франсез» и довожу его до работы над «Дау». Потом что-то будет существовать еще, в этом нет сомнения, но «Дау» был прекрасным поводом подвести вот эту предварительную черту, он был примером общей работы, в которую Васильев так прекрасно вписался и где — все равно, на свой лад, по своей вечной привычке — остался стоять особняком. Да и само это мое решение все-таки обрезать историю нынешним, 2021-м годом — оно сложилось почти случайно, просто потому, что в проекте «Дау», где Васильев принял самое деятельное участие как актер и как соавтор со своими четырьмя (а может, и с шестью?) фильмами, — в «Дау» Ильи Хржановского проявились и некоторые общие закономерности самого подхода к перформативным искусствам, к принципам физического действия, к визуальному образу, а также к работе с актером.

Книга выросла на основе моих статей и записей, которые я вела все это время, поскольку почти всегда была рядом — как сотрудник

(сообщник), переводчик, отчасти — литературный консультант и критик, как ассистент. Трудные, мучительные, счастливые дни... Я рада сейчас, что какие-то мои тексты от тех времен остались в записях или публикациях, — сейчас вряд ли мне удалось бы вспомнить все эти подробности так ярко, непосредственно... Вряд ли нашлась бы заново та легкая, отчасти непочтительная интонация, которую дает лишь непосредственное общение. И вряд ли без этих текстов я вообще взяла бы на себя смелость рассуждать о режиссере Васильеве — хотя находилась в особенно ловкой, удобной позиции, чтобы видеть все одновременно изнутри и снаружи.

Ну и, наконец, это книга не обо мне, хотя глаза свидетеля здесь — мои, глаза поневоле пристрастные, — и голос тоже — мой. Я должна с полной честностью признать, что отношусь к каждому проекту, свидетелем которого была и в котором участвовала, как к своего рода детективной головоломке, пытаюсь в первую очередь разгадать тайну, пытаюсь понять смысл, метафизический смысл увиденного. И поверьте, все тут вовсе не так очевидно! Анатолий Васильев никогда не разъясняет последние смыслы ни актерам, ни помощникам: он считает, что если что-то назвать и объяснить — оно попросту исчезнет! На самом деле я стремилась в какой-то мере к моему собственному (очень субъективному) анализу и даже деконструкции, разбору его работы на элементы... Ну и, в конце концов, как учил и проповедовал датский теолог Сёрен Кьеркегор (а он то уж был поистине великим философом!), в метафизике все должно основываться на субъективности и страсти (Lidenskab).

Книжка эта не столько даже об итогах, сколько о корябающем, обжигающем присутствии, о свидетельстве истинного творчества. Не столько о спектаклях или фильмах, сколько о том ошеломляющем удивлении, которое на тебя обрушивается, пока смотришь, как это делается, смотришь на уже сделанное, — и пока одновременно можешь реально обсуждать, спорить, восхищаться живой работой... В общем — мне повезло. Надеюсь, что отпечаток, тень этого везения видна и тут, продолжая прорисовываться сквозь все эти тексты.

Сама я начала работать с Васильевым с весны 2001 года, на Международной театральной олимпиаде, многие театральные события которой проходили в новом здании театра «Школа драматического искусства» на Сретенке. В той работе — еще достаточно технической, в основном переводческой — не было ничего примечательного. Я вообще плохо тогда понимала, куда попала и чем занимаюсь. Позвал меня на Сретенку Василий Скорик, соратник мастера по «Шести персонажам», ну а со стороны Васильева решение пригласить меня было актом чистой филантропии (или сострадания), когда он по мере сил вытаскивал

меня из той ямы, куда я рухнула после гибели мужа, Сережи Исаева, ректора ГИТИСа, расстрелянного летом 2000-го года заказными убийцами... (В этот год в июле месяце убили актера театра Владимира Лаврова.) Я очень смутно помню и конец 2000-го, и начало 2001-го. Помню яснее, как среди прочих мероприятий, пусть даже значительно более ярких и уникальных, Коко, наша несравненная Мишель Кокосовски (Michelle Kokosowski), сподвижница Кантора и Гротовского, французская подруга Васильева и директриса Экспериментальной академии театров (L'Académie Expérimentale des Théâtres), организовывала серию показов молодых французских режиссеров и выставку «Оружие поэзии» («Les Armes de la Poésie»). Там были представлены четыре западных имени: Пьер-Паоло Пазолини, Бернар-Мари Кольтес, Жан Жене, Хайнер Мюллер. К импровизированной выставке на Поварской были спешно добавлены фотографии и материалы о Сергее (у него в серии «Классики авангарда. Открытое пространство» вышли к тому времени наши с ним переводы и небольшие исследования Кольтеса, Жене и Беккета). Я клеила фотки и картинки на планшеты, переводила тексты и надписи, была уже им всем бесконечно благодарна за эту память, — но никогда не забуду мастера, ползающего на коленях среди рулонов бумаги и приколачивающего гвоздями рамы к выбеленным стенам класса физических тренингов... Никогда не забуду этого первого настоящего знакомства...

После всех пышных и невероятных событий Олимпиады я уехала в Англию, где друзья нашли мне постоянную работу в Лондоне и Оксфорде (к тому времени у меня за плечами уже были две индологические книжки на английском и постдокторантура в Оксфорде, «Wolfson College»). Я продолжала и какие-то проекты в Лионе: важнейшем городе для Сергея, куда переехала из Парижа знаменитая театральная школа ЭНСАТТ с улицы Бланш (ENSATT — École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre / Национальная высшая школа театральных искусств и техник). Там Сергей поставил два дипломных спектакля со студентами-выпускниками. Директор этой театральной школы, Патрик Буржуа (Patrick Bourgeois), по собственной инициативе и собственному сердечному желанию организовал вечер памяти Исаева... Я приехала в Лион из Лондона вместе с полудюжиной других приглашенных; тогда-то и возникла неожиданная идея по поводу создания в ЭНСАТТе режиссерского отделения... (Я еще расскажу об этом подробнее в главе о театральной теории и педагогике Васильева.) Патрик Буржуа тогда впервые задумался о приглашении мастера художественным руководителем всего факультета. Буквально же было произнесено следующее: «Если ты приведешь мне Васильева, я дам ему карт-бланш. На учебную

программу, структуру курса, на число студентов в группе; я выбью ему приличный трех-четырёхлетний бюджет...»

Но пока что я занималась своей индологией в Лондоне и Оксфорде, откуда меня по соглашению отпускали всякий раз на полтора месяца в году на устные переводы в ЭНСАТТе (там над дипломными спектаклями студентов-актеров работал теперь не Сергей Исаев, а Сергей Голомазов, педагог из ГИТИСа)... Между тем еще летом 2001 года Васильев начал в «Комеди Франсез» переговоры о постановке мольеровского «Амфитриона». Я приезжала тогда к нему из Лондона в Париж на один день, с утренним и вечерним билетом «Евростара» в кулачке, без багажа, с каким-то глупым елочным шариком, прицепленным к дамской сумочке, мы говорили о возможном спектакле — а я о первых предложениях лионской школы... Это было летнее, солнечное воскресенье, мы вошли возле Северного вокзала в ресторан «Терминюс» с этими всякими их гадами морскими, Васильев заказал огромное двухэтажное блюдо немислимых устриц, крабов и ракушек, при этом отрывавшаяся подметка его ботинка была прикручена к ноге шнурком. Вышколенные официанты в длинных фартуках до земли и бровью не повели: солидный клиент, сразу видно, ça se voit! А я уже знала, что начиная от французского Рождества буду так или иначе работать в Лионе на актерском факультете, в общей сложности почти два месяца подряд, так что — на скоростном ТЖВ — я могла легко удирать в Париж в какие-то дни репетиций — и, конечно же, могла договориться и приехать на премьеру в начале февраля... Такая была удача, такое было везение! Я просто боялась поверить этому раскладу.

С него-то все и началось!

И несколько слов о названии книги. Оно украдено у Гете: первые мысли о написании романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» («*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*») возникли у Гете, еще когда он заканчивал свои «Годы учения Вильгельма Мейстера» («*Wilhelm Meisters Lehrjahre*»)... «Главный вопрос, о котором предстоит говорить по поводу романа, — писал Гете Шиллеру в июле 1796 года, — это где оканчиваются „Годы учения“, которые, собственно, и должны быть даны, а затем — насколько нужно в дальнейшем еще раз выводить на сцену все тех же действующих лиц... Что необходимо по отношению к предшествующему, должно быть сделано, так же как нужно предуказать последующее, но для читателя должны остаться зацепки, которые, как и сам план, указывают на возможное продолжение...» Однако к работе над романом Гете приступил только одиннадцать лет спустя, о чем есть запись в его дневнике: «Утром в половине седьмого начал диктовать первую главу „Годов странствий Вильгельма Мейстера“»

(17 мая 1807 г.)». Сюжетно это сочинение открывается письмами к Натали (Natalie)... Таким образом, с самого начала «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (мастера Вильгельма) были задуманы как собрание новелл, скрепленных обрамлением — повествованием о путешествиях, предпринятых по велению тайного «Общества башни» (в новом романе его члены называются — «Отрекающиеся»).

Еще один текст, к которому отсылает название книги, — это пьеса Алексея Арбузова, которого Васильев знал со времен своей режиссерской юности. Арбузов видел и очень ценил «Сказки старого Арбата», поставленные студентом Васильевым в Учебном театре ГИТИСа...

Из пьесы «Годы странствий»: «...Уходят дни. Когда я был мальчишкой, я думал, что дни не исчезают бесследно, а уходят куда-то и там живут своей постоянной, неизменной жизнью. — Куда уходят дни, сержант? — А куда им уходить? Они тут, при нас. Хорошо прожитый день и после нашей смерти жив остается...»

Глава нулевая, предварительная. Онлайновый показ «Маскарада» Васильева, поставленного в «Комеди Франсез» тридцать лет назад

Премьера спектакля состоялась 23 мая 1992 года

Постановка Анатолия Васильева

Текст Михаила Лермонтова

Производство «Комеди Франсез» («Comédie-Française»)

Хореография: Сесиль Бон (Cécile Bon)

Сценография: Игорь Попов (Igor Popov)

Костюмы: Борис Заборов (Boris Zaborov)

Свет: Анатолий Васильев и Игорь Попов (Anatoli Vassiliev, Igor Popov)

Музыка: Александр Глазунов и Камиль Чалаев (Alexandre Glazounov, Kamil Tchalaev)

Играют: Jean-Luc Boutté, Richard Fontana (номом Christian Blanc), Valérie Dréville, Eric Frey, Jean Dautremay, Céline Samie, Catherine Salviat, Nathalie Nerval, Didier Bienaimé, Sophie Caffarel, Caroline Appér

Беатрис Пикон-Валлен (Béatrice Picon-Vallin): «Маскарад» Михаила Лермонтова, поставленный Анатолием Васильевым в Доме Мольера в мае 1992 года (это была новая пьеса, вошедшая в репертуар «Комеди Франсез», а вместе с тем спектакль первого российского режиссера, приглашенного в эту труппу), несомненно, стал

приключением, — со всей храбростью и рисками, которые это повлекло за собой. Прежде всего риск существовал для Жака Лассалья, вставшего во главе учреждения, члены которого (также и в связи с постановкой «Маскарада») с удовольствием начали отстаивать чисто французскую идею творчества, — он возглавил энергичную программу, начатую еще Антуаном Витезом и открывающую дорогу зарубежным авторам и режиссерам с других континентов, будь то континенты географические или художественные (скажем, кинематографические)...

Французские критики почти единодушно отвергают спектакль. Тут нужно сделать два замечания: с одной стороны, трудно, если не невозможно, составить себе представление о премьере, то есть, в общем, о первой встрече с публикой спектакля, который пока еще не существует и будет действительно существовать только тогда, когда сцена и зал сформируют его вместе, общими усилиями; с другой стороны, это ведь те же самые критики, которые были крайне раздражены показом «Серсо» в Бобиньи, — а ведь это спектакль, который вызвал безоговорочный энтузиазм их европейских коллег. Итак, создает ли театр, который практикует Васильев, особые проблемы для французской публики?

«Un combat sans merci» («Безжалостная битва»).

Revue «Théâtre / public», 1992 год

За стеклом: «Маскарад» тридцать лет спустя. Естествоиспытатель Васильев дает сеанс игры в «Комеди Франсез»

Вот прекрасный пример, чистый пример опыта на выживание предмета искусства: первый спектакль, поставленный Анатолием Васильевым за границей, а теперь, в ковидные времена, представленный онлайн. Прошло почти тридцать лет. Я, скажем, вообще увидела его впервые — живу не привелось, а на экране Васильев всегда показывал две-три сцены своим ученикам: в Москве, во Флоренции, в Афинах, записи на видео не попадались, да и не могли (фильм-спектакль был снят и смонтирован французским Институтом кинематографии и охранялся правами театра сроком в 20 лет)... Поставленный в роковом 17-м году «Маскарад» Мейерхольда стал (в не менее тяжком 38-м!) последней постановкой Мастера в Ленинграде... Знаменитые картинки северной Венеции Головина с его пятью расписными занавесами и роскошными, причудливыми маскарадными платьями, своеобразная «комедия дель арте» в сталинском трагедийном Петербурге... В конце столетия, в 92-м, — тот же Лермонтов, та же пьеса в стихах — первая постановка русского режиссера перестроечных времен в космополитичном Париже, первая постановка Лермонтова на французской сцене и первая — русского режиссера в «Комеди Франсез»...

Неожиданный подарок судьбы, или роковой случай: молодой еще (не по возрасту — ему 47 лет) московский режиссер после ошеломительно-го успеха «Шести персонажей» вдруг получает в 89-м году приглашение в Пикколо театр (на постановку) от самого Стрелера и не соглашается, а в 91-м году приглашение от Жака Лассалья (Jacques Lassalle) поставить спектакль в главном театре Франции, в легендарном «Комеди Франсез», — и соглашается... Сам Лассаль вспоминает в одном из интервью о том, как ему хотелось раскрыть свой театр новым веяниям и новому репертуару, он без запинки перечисляет множество русских авторов: от Грибоедова и Гоголя до Булгакова...

Васильев уже принял предложение Лассалья, но ему хотелось «размять пальцы» перед игрой. В феврале 92-го года он проводит стаж в Брюсселе, куда на две недели приезжает и совсем молоденькая Валери Древилль (Valérie Dréville), только недавно потерявшая своего наставника по русской душе и русской тематике — Антуана Витеза (Antoine Vitez). Там же, на стаже, сидит и переводчик — новый французский перевод пьесы был заказан Андре Маркóвичу (André Markowicz). Работа идет в привычной для режиссера технике психологического этюда (для жанровых сцен, которых много), но очевидно, что диалоги будут разобраны в концептуальных, игровых структурах, — Васильев пробует эту технику для новичков стажа. Валери не участвует в общей актерской практике, она тихо сидит в уголке, недоумевает, любопытствует, восхищается... Она уже прошла конкурс на роль Нины, за плечами у нее несколько серьезных ролей в театре, но вот перед глазами начинает складываться что-то совсем новое... Рассказывая через несколько лет об этом начальном этапе работы, Васильев говорит, что благодаря бельгийскому стажу Валери пришла в спектакль на две недели раньше прочих, а Жан-Люк Бутте (Jean-Luc Boutté), сыгравший роль Арбенина, присоединился к команде на две недели позже, к его огромному сожалению, — поскольку был занят в другой постановке как режиссер.

Так или иначе, работа пошла. Валери сама теперь часто бралась за этюд, хотя пробовала эту незнакомую технику с более молодыми партнерами, с Дидье Бьенеме (Didier Bienaimé), например, игравшим роль Князя. Бутте, по ее словам, две недели довольно замкнуто и мрачно просидел на стуле в репетиционном зале, слушая длинные тирады Васильева, а по большей части просто уткнувшись колючим носом в текст. Пока, наконец, в один прекрасный день не сказал режиссеру: «Успокойся, не нервничай, не волнуйся. Я все понял».

Над сценографией с Васильевым работал его постоянный художник, верный рыцарь до самой своей смерти — Игорь Попов. Филипп Лягрю (Philippe Lagrue), который был завпостом и отвечал за «Зал Ришелье»

(«Salle Richelieu») (а потом, позже, работал при Васильеве и техническим директором и даже художником-декоратором), вспоминает сейчас, что Васильев максимально обнажил и раздвинул пространство, содрал со сцены боковые кулисы, всю лишнюю обшивку, но зато перегородил пространство поперек, от арьера до «красной линии», прозрачной стеклянной стенкой с прорезанными арками (стекло должно было выходить в зал и упираться в первые ряды, но такую «смелость» пожарники запретили)... В деревянном настиле планшета сцены были предусмотрены дыры, продольные щели: в них должен был помещаться небольшой оркестрик музыкантов — торчать там на всем протяжении маскарадного действия. В конце концов композитор и музыкант Камиль Чалаев, его команда и хор оказались за кулисами, в арьере и в ложе бенуара со стороны «сада» («côté jardin»). Попов таким образом зеркально продлил по левой стороне архитектуру «Зала Ришелье»... А по самому краю авансцены, шурша юбками, проходила Баронесса Штраль (Catherine Salviat)...

Про костюмы надо сказать особо — их делал недавно ушедший от нас выдающийся художник и сценограф Борис Заборов (совместно с Васильевым и при участии Попова). Они вместе шли, конечно, от маскарадных прикидов для вполне искусственной, барочной игры, но Борис довел идею праздничных перевертышей (в эскизах, а потом и в самом изделии) до предела. С одной стороны, костюмы зачастую подчеркнута элегантно: что-то вроде изысканных вневременных нарядов, бальных, белых платьев на корсетах с затянутой талией для дам, мундиров или черных фраков, сюртуков и узких длинных пальто для аристократичных господ... Но вот маскарадные юбки на неведомых, скрывающих лица фривольницах и субретках оказываются оформлены полукружием спереди, так что видны животы, ножки и «треугольники» на белых колготках (актрисы наотрез отказались показывать свои обнаженные «треугольники», о чем они дружно заявили Васильеву!). Сами же маски (никакого намека на длинные клювы, на «венецианскую бауту») — это либо круглые черные очки, какие обычно носят слепые, либо закрывающие всю голову, зашнурованные чехлы, похожие на личины женщин-доминатрикс в садомазохистских забавах. Кажущееся — нереально: зеркала и многослойные стеклянные перегородки, многократные отражения, двойники и неузнанные маски, наперсницы и любовницы с закрытыми лицами — настоящее марево сна, натуральное продолжение игорных салонов и музыкальных гостиных... Для меня же, с экрана монитора видно не столько светское общество в его бездушной механике этикета, сколько струящийся маревом, двоящийся, пугающий и насмешливый мир автоматов из «Песочного человека» Гофмана.

Да что там говорить — навсегда запоминаются и попарно танцующие барышни, похожие на заведенных механических кукол, и железный павлин, кружащийся на своем пяточке в углу залы, вскрикивающий по-человечьи и поминутно распускающий фиолетово-зеленый хвост. И болезненно чувственный, андрогинный контртенор в прилегающей к черепу шапочке с прицепленными снизу перьями, с крашеными губами и обведенными синевой веками. Его ария (романс Нины композитора Глазунова) повторяется и в сцене бала, и в сцене гибели Нины, но вся вычурная глазуновская музыка, написанная специально для постановки Мейерхольда, адаптирована и перестроена Камилем Чалаевым, дотянута до диссонансной крайности, до высокой, срывающейся струнки извращенной страсти... А обраткой всегда служит преувеличенная, подчеркнутая невинность и детское простодушие: вот Валери поет, сидя у пианино, этот романс срывающимся, нестройным детским голоском — но как же он одновременно отражает и дублирует вокальное «кукольное» исполнение! Вообще, роскошь и декадентская нега всего головинского стиля здесь либо существенно упрощена, избавлена от нагромождения деталей, либо наоборот — утончена, вытянута в тонкую проволоку, острую, обвивающую глядящего, осторожно колющую своим острием... Совсем как проволочные каркасы, которые полагается прятать в юбках, здесь играют не только роль кринолина, но и бесстыдно вытаскиваются наружу, куклы носят их на голове как странные абажуры, Валери в финальной сцене раздета до трогательной льняной блузочки с падающими ляжками — и до нижней каркасной юбки, так похожей на прозрачный жесткий кринолин любимой куклы Казановы у Феллини (как говорил Васильев). Может, только баронесса Штраль осталась по стилю истинным «оммажем» предшественнице в своем пестром тяжелом платье, словно напрямую пришедшим к нам из петербургской Венеции Головина... Мне виден тут очень четкий расклад, явственно проступающий уже в костюмах: Баронесса и Князь (почти «старый театр»), а напротив — другая пара (Нина и Арбенин), для которой все смыслы и силовые линии проходят совсем иначе. Облик Князя меняется внешне гораздо позже, ближе к концу — когда тот начинает понимать, под какие колеса попал...

Смерть. Разнообразные, разномасочные лики смерти, от которых некуда деться. Не стоит забывать о том, что она заглядывала на эту постановку и реально, по человеческой судьбе — совсем еще молодой Ришар Фонтана (Richard Fontana) умер через два дня после премьеры от СПИДА, сам Бутте, уже тяжело болевший к первым репетициям, скончался через полтора года (рак), исполнитель роли Князя (Дидье Бьенеме) скоропостижно умирает на съемках через несколько лет (сердце). Сам режиссер

заболевает на многие годы депрессией... Но эта же стихия глубоко встроена, внедрена в самые ключевые, забойные образы спектакля: это лицо механической смерти, смерти-игрушки, — или же смерти-игрока. Сухая нога, костяная, мертвая нога Арбенина, заключенная в кожаную лангету, как в ботфорт. Его черное инвалидное кресло — словно небольшой катафалк, победно въезжающий в скопище гостей (это кресло замечил Васильев в Брюсселе еще во время стажки)... Светлый ангелок-ребенок в прозрачных одеяниях, в юбочке и коротких штанишках: ему так хочется уберечь Нину, он все крутится-вертится вокруг бокала с отравленным мороженым, рассыпает вокруг сухие смолотые травы, тайный порошок — защитным оберегом?.. опасным зельем?..

Но и само представление — это игра со смертью, забава по ее правилам. Анатолий Васильев любит пугающие аттракционы. Карточная, азартная игра в банк, с ее ожиданием (в настоящем, не сценическом времени), когда же выйдет нужная «девятка», и с этим духом последней интриги, а вместе и шулерского фокуса — а ведь на эту самую «даму пик» поставлена и человеческая жизнь! Арбенин, игрок (до мозга костей), демон игры, — он в родной стихии только за карточным столом — там он и царь и бог, жаль, достойного соперника не видно (ну да, это партнерша смерть так удачно спряталась снова под распечатанной колодой карт!)..

А вот слова Васильева, когда он вспоминает о действии сейчас, двадцать восемь лет спустя (в это время он находился в стационаре больницы, в которую вдруг загремел с двумя болезнями сразу):

Спектакль не работался на ситуативных структурах, ты ошибаешься, если так думаешь, — это диалоги, концептуальные диалоги. Параллельно на Поварской во время репетиций «Маскарада» был сыгран вечер диалогов на пятилетие театра, 24 февраля, я не прилетел из-за стажки. Именно в тот вечер были сыграны: Платон, «Государство» с Владимиром Лавровым, ты видела, и Томас Манн с Ларисой Толмачевой, а также Достоевский, которого я никогда не показывал, с Чиндйякиным... Вся работа над «Маскарадом» вышла из диалогов с Казариным, но из-за того, что актер изо дня в день кончался (проклятый спид!), я не сделал до конца эти диалоги и затем их купировал. Нет, ты можешь очень круто ошибиться, не зная предыстории и самого предмета. В чем же он? В антиномии: паразитизм — метафизика. Поскольку русская метафизическая драма всегда «перемешана» и в ней всегда присутствует крутая жизнь фигур, то психика просачивается неизбежно сквозь концепт и заявляет о ситуативности... Ну а сами эти диалоги двух игроков, которыми прошита вся ткань пьесы, звучат, к примеру, так: «Арбенин: Вам надо испытать, ощупать беспристрастно / Свои способности и душу: по частям / Их разобрать... Казарин: Что ни толкуй Волтер или Декарт — / Мир

для меня — колода карт, / Жизнь — банк; рок мечет, я играю, / И правила игры я к людям применяю... В итоговом сценическом варианте «Маскарада» обе эти фигуры по существу скатились вместе ртутными шариками, слившись в образе Арбенина, чтобы в эпилоге снова раскатиться по разные стороны (в пугающее и гротескное двойничество теряющего рассудок Арбенина и фантома-преследователя Неизвестного)... «Имя это впервые появляется на французской сцене в 1992-м году, а в последний раз в 2018-м, с этим именем я и ухожу со сцены» (Васильев. Из «Записок неизвестного режиссера»).

Но какой же красоты и убедительности получился спектакль! И как — по прошествии времени — все видится иначе... Потому что был потом у Васильева и чеховский «Рассказ неизвестного человека», ну и, конечно, «Дау»... Вспоминается еще одна игра с куклами и автоматами — это его «Тереза-философ» в «Одеоне», где для Валери ироничная роль была выстроена на вербальных структурах. Однако же все автоматы и игрушки в «Терезе» — автоматы веселые (потому что порнография довольно холодна внутри — но сама-то функция игрушек более радостная, «плезирная»). Внутренний же вектор «Терезы» для меня прямо противоположен — в игре выигрывает женщина — и она уходит на сторону жизни. Через женщину все меряется и вознаграждается... Там-то любовь вполне нашлась — и всё прикрыла краешком своего платья. А вот в Лермонтове и Чехове (как их прочитал режиссер Анатолий Васильев) центральный персонаж — игрок, и он играет со смертью (как в «Седьмой печати» у Бергмана), разве что — за неимением достойного соперника — еще и за саму Смерть, от ее лица...

Здесь, в «Маскараде», внутри лабиринта действия постепенно обнажаются непреодолимые, демонические силы. Ведущие свою родословную буквально от лермонтовского «Демона». Тут просматриваются все измерения: и тонкая, вывязанная бисерным плетением психология, и невероятная визуальная красота, и чистая метафизика диалогов... Но еще, в дополнение к этому — как ни странно (хотя чего уж странного, если искать переклички с последним спектаклем Мейерхольда) — соединение с нашей историей, русской историей, этой страшной судьбой, которая ведет свой, отдельный счет в этой игре. Рок, но не просто трагедия запутавшихся людей — одновременно и трагедия народа, нации... Признаться, я не ожидала, что проступит именно эта сторона. А она очень видна под лупой времени, как раз на поверхности телеэкрана... Вот это понимание суда Божьего, вплетенного в кровавую раму страны...

И я не имею в виду противостояние Арбенина как романтического героя обезличенному, конформистскому обществу. Скорее видна безнадега, вот эта погребенность под слоями земли, что чуть прикрыты досками, под слоями разбитого стекла, под разводами крови — как в «Дау»

(в Институте внутри его «Империи»), — из которых нет выхода. Потому что под таким углом — меняется и сама рама, в которую вписано действие. Не просто тонкое понимание человек (стоящих пред оком Бога), но понимание еще и судьбы страны (пред тем же оком Божьим). Вся наша история в ее лермонтовском изводе — то есть взятая под знаком Рока и свободы... А вот метод постижения тут чисто васильевский — это свобода, о которой скажет в недавнем своем интервью Валери Древилль... (отсюда — насущная необходимость школы этюда, спонтанности, почти болезненного внимания к индивидуальности, к внутренней натуре актера). Того, кто играет? Нет, не так. К персоне! Того, кто участвует в действии. В своей жизни и в чем-то большем... В своей жизни, в искусстве, в общей судьбе.

Сейчас становится очевидным, насколько сложно задуман Арбенин. Он идет для Анатолия Васильева внутри какой-то очень важной линии его представлений о вселенной — и об истории: это лермонтовский Демон — Арбенин — Неизвестный (из новеллы Чехова) — Директор Института Крупица (пожалуй, и Медея Хайнера Мюллера, которая по самой сути своей — «ни женщина, ни мужчина»)... «Обсидиановый нож», как сказал недавно мой приятель по иному поводу. Не железный, нет, из другого материала, более древний. Рассекает так же отлично, как сталь. Ломкий и острый камень. Этот нож не против другого, не против любимого человека (хотя только любовь разрешит подойти на расстояние достаточно близкое для ножа), даже не против конкретного общества. Этот нож направлен против мироздания в целом!..

Да, речь идет именно о концепте, о том, что это вовсе не история психологических отношений, хотя Нина вполне чувственна, вполне ранима. Валери прекрасно развернула, раскрыла свою героиню (с ее «девчачьим» кокетством перед Князем — и до трагического умирания, до размазанной синей туши, которой она плачет, до этой души, которая отрывается от тела, встает и как бы медленно выходит в дверной проем ложи бенуара). Через Нину (как через женский персонаж) можно увидеть прежде всего чувственную стихию — и только в последнем диалоге с Арбениным она входит наконец в концептуальные построения. (Еще от древних греков, от пифагорейцев: женское/влажное — мужское/сухое; женское скорее как душа ($\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$), а мужское как дух ($\tau\nu\epsilon\acute{\upsilon}\mu\alpha$), хотя они и переплетены, и соединены...) В эпилоге Нина, как эта вечная мировая душа, так и останется неммым свидетелем сидеть и смотреть на происходящее — совсем как мертвая Зинаида Федоровна выслушивает последние признания героев в Чехове... Арбенин воплощает иную сущность, он и находится в ином, подлунном мире, это там он наматывает круги диалога вокруг своей жертвы и любимой, едва успевая пригнуться в арках, яростно

проезжая сквозь них в своем инвалидном кресле... Как черный коршун, — да нет, как Мефистофель, любящий и ученых схоластов, и алхимические опыты, и игру... И все-таки это не чистое Зло как противоположный Добру математический знак. Это скорее любопытствующий, недоумевающий, испытующий дух, который всегда жесток. Как жесток революционер или художник. Он ведь всегда останется террористом по отношению к наличной действительности... И сам спектакль, хоть и отталкивался от психологических структур и мотивов, укоренялся в них, в последнем диалоге явственно выходит за их пределы. Та сценография, которую придумал и вытребовал себе постановщик, и те костюмы и маски, и те дыры в полу, и тот «карточный» характер Игрока — это все нужно было для чего-то большего.

Арбенину хочется «проверить», «испытать» мироздание — а вовсе не только Нину, как бы попробовав на зуб чистоту ее любви и свет ее смерти... Внутри своей физической лаборатории, как алхимику, ему хочется посмотреть: а нельзя ли переменить все устройство вселенной, саму человеческую природу, если уж она явно недоделана? Или же сделана недостаточно хорошо? Я вспомнила, как Неизвестный в постановке по Чехову собирает в сетку-авоську стекло (пустые, распитые бутылки), чтобы потом превратить его в символическую фигуру Генерала, тайного советника — да потом и взорвать его к чертовой матери...

Естествоиспытатель! Испытатель естества: как из него получить, силой выжать дух? Как получить его возгонкой не из жалости или сострадания, а внутри вот такого пристального наблюдения художника?.. Где жалость и любовь заранее сублимированы — или же употребляются как инструменты: как щипцы, которыми тягают расплавленный металл, как мASONский молоток, как алхимический тигель. Чтобы вначале посмотреть — а потом выжечь лишнее... И еще одна вещь: в том, что Арто звал «жестокостью», а я зову страстью, иногда заложен очень мощный импульс — любви, страстного, мучительного милосердия... Болезненного сострадания? Короче — преобразованной чувственности. Трансформированной... Она более верна, что ли... куда более точна, чем то, что просто подарено природой...

Я помню, как всегда удивлялась, что Васильева называют неоклассиком (видимо, из-за его перфекционизма, а также любви к Античности, к белому цвету, к чистым линиям). Он-то, конечно, неоромантик! Ему с Пушкиным легче, но сердечное влечение, иррациональное — пожалуй, подтягивает его как раз к Лермонтову...

Но как бы то ни было, эта постановка во многом осталась для самого режиссера Анатолия Васильева воспоминанием о тяжелой травме: на премьере французская критика разнесла «Маскарад» полностью

и единодушно, французская публика поодиночке вставала и выходила из зала со словами — «стыд!», дружно орала с галерей — «merde!»... Притом что это один из самых цельных и ясных, самых прозрачных его спектаклей, как я это увидела сейчас... Но французы очень тяжело отлипают от театра не-рутинного, не-риторического... Вот понадобилось почти тридцать лет, чтобы «Маскарад» был причислен к лучшим, магистральным постановкам «Комеди Франсез». Ну что же! Тут напрямую прочитывается и печальная миссия французской критики, которая в большинстве своем исключительно консервативна и эстетически развита, да и в целом — недалёка: особенно те рецензенты, что предпочитают по приглашениям ходить в эту самую «Комеди Франсез» на премьеры и фуршеты (как, впрочем, и русская критическая команда нынешнего поколения, по мнению Васильева, уже безнадежно прикормленная двумя МХАТа — на Тверском и в Камергерском)...

«В Москве два МХАТа — старый и новый! И оба каменные!» (Васильев. Капитан Лебядкин из «Параутопии»).

Правда, тут сказывается и разница тишины (паузы), разница языка, разница культур: интонации, которых добивался режиссер, — это интонации вполне русские, вовсе не просторечные, даже аристократические, но и другие, очень отличные от французской банализованной светскости... Ну а переводчик Андре Маркович совсем недавно, уже спустя чуть ли не тридцать лет так высказался в своих публичных фейсбучных записях: «„Чужие, или Иностранцы в доме Мольера“. Так Мишель Курно (Michel Cournot) назвал свою газетную статью в „Монде“, чтобы уж наверняка уничтожить нас, иностранцев, то есть Васильева и Марковича. Я никогда так и не простил ему этих слов, я никогда в жизни даже не заговаривал с ним снова, но, как я признал потом в своей заметке 2015 года, Курно по сути был прав. Мы чужие здесь... и даже то, как я перевожу, так и осталось здесь чужим».

И в заключение — слова о Жан-Люке Бутте из письма Валери — письма, полученного опять же совсем недавно, уже после онлайн-показа:

Затем однажды вспыхнула какая-то искра, и он явил вдруг сияющий, огненный образ Арбенина.

Мы были очень близки.

Друзья? — да нет, не особо. Он произвел на меня глубокое впечатление, оставаясь при этом очень скромным.

Но работа этюдом уже... как бы это сказать? Заставила нас встретиться, заставила сблизиться.

А что там было между нами? — была любовь, конечно, но не любовь по жизни, а любовь артистическая...

В последний день представления «Маскарада» он выставил всем выпивку и произнес речь в мою честь.

Это был его способ остаться рядом со мной и явным образом показать мне это — я ведь уже сообщила всем, что ухожу из «Комеди Франсез»... Чувствовалось, что мои товарищи почти сразу же стали со мной заметно холоднее.

И в тот вечер, после последнего представления, после прощального стаканчика вместе со всей нашей командой, я забрала вещи из своей гримерки и покинула этот театр.

Я никогда больше не видела Жан-Люка, он умер полтора года спустя.
(Из письма Валери Древилль автору книги.)

Ну а Валери... она уехала в Россию, в театр «Школа драматического искусства», для нее открылась совершенно новая творческая жизнь... В Москве, куда она так и продолжала приезжать к мастеру, в конце концов началась ее работа над спектаклем-мистерией «МедяМатериал» Хайнера Мюллера.