

Монолог о театре

Оглавление

Монолог о театре	1
Аннотация.....	3
Предисловие	3
Об актерском искусстве, режиссуре и сценографии	4
"Громче!"	4
Драматизация драмы	4
Общение и приспособление.....	5
Сценическое действие	6
Незеласов (08.11.1957)	6
"Гамлет" (22.01.1971)	7
"Ревизор" (27.04.1978).....	7
"Платонов" (14.09.1982)	7
Призрак отца Гамлета (22.01.1971).....	9
"Yesterday"	9
"Отелло"	9
"Сон"	10
Лаура и Крижовец (19.03. 1965)	10
"Пигмалион"	11
Ричард III и леди Анна	11
Самоощущение.....	12
Грустные аплодисменты при поднятом занавесе	14
Подопытный кролик	15
Полифоничность	16
Бетонная плита	16
Шкафы, двери, деревья, вертикали, поляна, стулья	17
Сотворение мира.....	19
Неприкрытая тайна бытия.....	20
Логика статистики	21
Архитектура театрального здания.....	22
Величественное безумие природы	23
Фрунзе и золотая рыбка	24
"Парадокс Станиславского"	25
Актерская игра и режиссура	26
Свобода толкования.....	26
Уважение к тексту	27
"Что он Гекубе?"	28

О Шекспире и Достоевском	29
Лишний человек.....	29
Бренность бытия	30
Похвала театру	30
Наемник, феминистка и террорист	32
"Я мошенник, а не социалист..."	34
Иван-Царевич	36
Земной Рай Человечества.....	37
Эпилептический припадок.....	40
Шекспир и Достоевский.....	41
Об Антоне Павловиче Чехове	43
Сценическая речь	43
Порода.....	45
Как убить Станиславского	46
Писатель, переводчик, режиссер, сценограф	47
Общественная точка зрения.....	52
Новые формы	53
Аркадина.....	55
Тригорин	57
Сокрытие истины.....	59
Доктор Дорн	60
Музыка	62
Сокрытие любви.....	64
Нина Заречная	67

Аннотация

Известный сербский актер, режиссер, сценограф Стево Жигон делится своим опытом, взглядами, открытиями и тайнами в области театрального искусства. Воспитанный на системе Станиславского, он стал его продолжателем и увлеченно рассказывает о том, как это случилось в его жизни. Развивая теорию сценического искусства великого мастера, он вводит такое понятие, как "парадокс Станиславского", предлагает свои наблюдения за собой-актером и другими мастерами на сцене, а также сценическими разработками "Отелло" Шекспира, "Чайки" Чехова, "Бесов" Достоевского и других не менее известных произведений. Режиссер и сценограф, он ставил пьесы на сценах разных театров мира, в том числе и в Москве.

Написанная легко и эмоционально, книга будет интересна не только профессионалам, но и широкому кругу читателей.

В России книга публикуется впервые.

Предисловие

Не раз приходилось слышать, что Малый театр "съедает" режиссеров. Тем не менее, я должен сказать, что хорошие режиссеры всегда с удовольствием работают в Малом театре и даже, как ни удивительно, остаются после этого в живых. Другое дело, что не всякий режиссер умеет завоевать доверие актера, найти с ним общий язык - ведь Малый театр всегда славился сильной труппой и глубоко укоренившимися традициями. Но режиссер Стево Жигон, поставивший в Малом театре "Агонию" И. Крлежи, навсегда оставил в сердцах его артистов самую добрую память. Может быть, не в последнюю очередь это объясняется тем, что он и сам артист, ведущий артист Югославского драматического театра, сыгравший множество ролей западного и русского репертуара, и его творческий почерк близок русской театральной школе.

Очень советуем прочитать книгу, написанную Стево Жигоном, всем, кому небезразлична мировая театральная культура. Он создал на сцене образы Гамлета и Дон Кихота, Сальери и Робеспьера, но нас, россиян, особенно радует его приверженность русской классике, вдумчивое прочтение шедевров Чехова и Достоевского. Жигон - один из немногих деятелей мирового театра, у которых есть последователи в искусстве. И когда Белградский народный театр приезжает в Москву со спектаклями Стево Жигона, гастроли проходят с неизменным успехом. А мы, артисты Малого театра, всегда с любовью и благодарностью думаем об этом прекрасном актере и режиссере.

От коллектива Малого театра
Юрий Соломин

Об актерском искусстве, режиссуре и сценографии

"Громче!"

Почти в каждом интервью меня спрашивали: "Как Вы, актер, стали режиссером?" Или: "Что труднее, играть или ставить пьесу?" Или: "Что Вам больше нравится - быть актером или режиссером?"

Как правило, я отвечал достаточно поверхностно. Однако в последнее время, вероятно, ощущая, что главное дело своей жизни я уже завершил, я и сам себе стал задавать те же самые вопросы. Чаще всего они сводятся к размышлению о взаимном влиянии актерской игры и режиссуры или, точнее, как актер во мне влиял на режиссера, и наоборот.

На одной из репетиций Станиславский долго, в поисках наиболее соответствующего образа, объяснял знаменитой актрисе Еланской одну сцену. Уже заканчивая свое объяснение, он заметил, как она что-то записала в свою рабочую тетрадь. В перерыве он не удержался и незаметно заглянул в тетрадь - узнать, что же записала великая актриса. В тетради решительным почерком было написано одно слово - "Громче!". Очевидно, ее не очень-то интересовала специальная терминология, а точнее, то, что Станиславский пытался объяснить, указывая причины, она свела к результату.

В разных языках по-разному называют основу театрального творчества. У нас, сербов, главное слово нашей театральной терминологии - проба. И, по-моему, оно очень точное. Это слово означает попытку. То же самое у немцев. Между тем русские называют пробу репетицией, что означает повторение. Так же и у французов. А во многих языках это понимается как упражнение.

Таким образом, мы имеем попытку, повторение, упражнение. И трудно найти четвертое слово для обозначения этой основы театрального творчества.

Результат этой работы никогда не является чем-то завершенным, то есть это попытка - и режиссер, и актер постоянно пробуют, надеясь рано или поздно найти то, что их удовлетворит. И эти пробы можно осуществить только постоянным повторением одной и той же сцены. А повторение одной и той же сцены очень близко понятию упражнение. Только повторением в нашем деле можно чему-то научиться. Эти три понятия в известном смысле градуируют саму природу театрального творчества: искать, находить и найденное заучивать.

Терминология, которой мы пользуемся, все еще достаточно условна. Театральное искусство еще не выработало и, пожалуй, никогда не выработает общепринятой универсальной терминологии, как это имеет место в большинстве других искусств. Во всем мире мы в основном пользуемся терминологией, которую оставил нам в наследство К. С. Станиславский. При этом его отдельные формулировки и определения в различных кругах, и даже в одних и тех же коллективах, не говоря уже о переводах, интерпретируются по-разному.

Драматизация драмы

Деятели искусства в своем творчестве имеют дело с разными материалами (язык, речь, звук, ритм, тон, голос, цвет, штрих, глина, камень, металл, дерево). А каким материалом пользуется театральный режиссер?

Сидя в партере, режиссер видит перед собой неосвещенную сцену, "черную дыру". Так же точно писатель видит перед собой белый лист бумаги, художник - чистый холст, композитор - пустую нотную тетрадь. Таким образом, все они начинают из "ничего", что в каком-то смысле ничем не ограничено. Думаю, что театральная режиссура создает свои творения из пустоты. Из пустоты сценического пространства. Она заселяет пустоту. А так как эта пустота находится в темноте - она бесконечна, ничем не ограничена. Эта бесконечность усилена еще и тишиной, владеющей этой "черной дырой".

Можно сказать, что ни одно из искусств не располагает таким несуществующим материалом, как режиссура. Кто-то может сказать: "А текст драмы?" Думаю, что текст, в моем представлении об основном материале режиссуры, это следующая ступень. Вначале для режиссера все-таки существуют только темнота и тишина. Значит, нужно "ранить" и то, и другое: темноту - светом, тишину - звуком.

Определения и формулы мало помогают в художественном творчестве. И все-таки я бы осмелился сказать, что режиссура - это освещение темноты и нарушение тишины. Этим освещением и этим нарушением из "черной дыры" создается сценическое пространство. И только когда это сделано, режиссер может приступить к заселению этого пространства актерами, так сказать, человеческими судьбами, описанными в репликах драматического текста. А поскольку режиссер очень часто по-своему толкует эти судьбы и столкновения, можно сказать также, что режиссура - это своего рода "драматизация драмы".

Режиссура между тем является и педагогией актерского мастерства, это и сочетание красок, создание декораций, подбор музыки, их соединение, дирижирование, выдумка "трюков"... Режиссура - это отыскивание и толкование в драматических репликах скрытого смысла и значения человеческих судеб и характеров и их взаимозависимости, и приведение всего этого в визуальное, эстетическое, историческое, стилевое, жанровое, чувственное, идейное и прочее единое целое.

Смысл и значение реплик персонажей драматического литературного произведения режиссура переносит из литературы в звук, в речь, в пространство, в движение, в цвет. Таким образом, режиссура имеет возможность не только толковать и обогащать, но и зачастую полностью превзойти литературное содержание драматического текста.

Общение и приспособление

Будучи до известного времени лишь актером, я начал заниматься режиссурой, может быть, лишь благодаря решающему влиянию Бояна Ступицы. Он дал мне роль Хиггинса в "Пигмалионе" Шоу, а когда первый режиссер отказался от этой работы, Ступица назначил меня режиссером. На мое сопротивление он ответил: "Если умеешь играть, сумеешь быть и режиссером". Мое занятие режиссурой, стало быть, не было следствием сознательного выбора, а лишь волей случая. Отказ "настоящего" режиссера был причиной моего согласия выполнить его работу, будучи актером.

Сначала я, действительно, был режиссером самому себе как актеру, играющему Хиггинса. То же самое повторилось, и когда я ставил "Гамлета" и играл Гамлета, и когда ставил "Варваров" и играл Черкуна, хотя здесь я уже почувствовал, что мне нужна помощь (в роли Черкуна меня заменял Иван Ягодич).

Вначале это было хорошей школой актерского общения с партнерами: как режиссер я имел привилегию непосредственно влиять на отношение своей роли к остальным.

Таким образом, я имел возможность попробовать по своему желанию потренироваться в том, что в актерской профессии зовется "общением". Если режиссер кто-то другой, то он часто требует установления таких отношений между твоим и остальными образами в пьесе, которые не соответствуют твоему представлению о роли, которую ты играешь.

Доходит до непонимания, и ты должен или менять свой замысел роли, или принять отношения, с которыми ты не согласен. Действительно, двойная роль и актера и режиссера открыла мне, насколько игра - не только толкование какого-то образа, а прежде всего его "приспосабливание" к остальным образам в пьесе.

Благодаря этой роли режиссера и актера, я все больше понимал, что игра - в той же мере приспособление к влиянию других личностей, как и влияние на те же личности, и что образы создаются в большей мере общением на репетициях, чем заранее продуманной концепцией. Может быть, в этом и был смысл сказанного Ступицей: "Если умеешь играть, сумеешь быть и режиссером". У Станиславского "общение" и "приспособление" - это те понятия, которые чаще всего употребляются в его работе с актерами и в исследовании закономерностей актерского искусства. Можно было бы даже назвать их основными в его понимании актерского мастерства.

Общение подразумевает живого партнера, а приспособление - отношение ко всему, что окружает актера на сцене. Отношение ко времени действия, к жанру, к прошлому образа, которое в драме указывается прямо или косвенно, к сценографии, к звукам и музыке, короче, ко всему, что режиссер создает как данные обстоятельства, а актер воспринимает органами чувств. Это приспособление никогда не относится к сфере размышления. Оно всегда "действие", "поступок". Оно всегда осязаемо.

Сценическое действие

Вернувшись в гримуборную после спектакля "Дядя Ваня", в котором Станиславский играл Астрова, он начал вспоминать то место в спектакле, до которого он чувствовал себя плохо на сцене и после которого он стал себя чувствовать "органически", то есть природно. Он установил, что это произошло, когда у него из рук совершенно случайно выпал спичечный коробок. Он нагнулся, поднял коробок и закурил. Таким образом, он произвел вынужденное подсознательное действие. В тот же миг он понял, что действие является тем, что может помочь актеру чувствовать себя на сцене естественно. Тогда же он, конечно, понял и то, что его действие было подсознательным, механическим, а вот "сценическое действие" будет тем, чему его актеры должны будут научиться. И что оно будет, как и создание отношений, как и приспособление, одной из составляющих профессионального актерского мастерства. И более того, он понял, что именно сценическое действие является тем элементом поведения актера на сцене, которое сделает возможным создание отношений и приспособление к данным обстоятельствам.

Незеласов (08.11.1957)

Вспоминаю, как на репетиции роли Незеласова в "Бронепоезде" Всеволода Иванова режиссура предполагала, что в одной из сцен я, сидя в кресле, достаю из чемодана книги, без интереса перелистываю их и потом ставлю на полку. Я возразил, сказав, что Незеласов, наоборот, берет книги с полки, без интереса их перелистывает и бросает на пол. На вопрос, почему он делает именно так, я ответил, что первый вариант означает порядок, а второй - беспорядок. Последний означает, что наступило время распада, и что никакого порядка больше не будет. А это и есть то, что предчувствует Незеласов и о чем он в этот момент размышляет.

"Гамлет" (22.01.1971)

Многие были шокированы, называя моего Гамлета преднамеренным убийцей, потому что я не заколол Полония рапирой сквозь зашевелившуюся портьеру, думая, что мой разговор с Офелией подслушивает король, как описывал Шекспир. Я его вытащил из-за портьеры, увидел, что это не король, а Полоний, который накинулся на меня. Мы стали бороться и в борьбе, валяясь по полу, оказались скрытыми за кроватью королевы. Публика слышала звуки борьбы, и тогда из-за кровати поднялся Гамлет, который просто задушил Полония.

Как режиссер, я считал, что на самом деле убийство, как его замыслил Шекспир, убийство "вслепую", и является убийством преднамеренным. Нельзя убить, не зная, кого убиваешь. Тем более это не может сделать тот Гамлет, которого я себе представлял. Подобное действие слишком бы его обесценило, показало бы его как личность, которая не умеет владеть собой. А я играл Гамлета настолько страстным, что мне не хотелось, чтобы такой его поступок, как убийство неизвестно кого, едва не превратил его страстность в истеричное, раздраженное, необузданное желание как можно скорее отомстить. Таким образом, в нем стало немного меньше дерзости, но зато прибавилась еще одна черта к его обостренному чувству справедливости.

Действие, вероятно, является самым сильным актерским и режиссерским средством выражения. Поэтому нужно быть особенно осмотрительным: неверно выбранное действие может полностью изменить смысл текста, и, наоборот, верная находка может придать тексту такой богатый смысл, о котором ни писатель, ни читатель даже и не задумывались.

"Ревизор" (27.04.1978)

В "Ревизоре" Гоголя, которого я ставил в 1978-м в г. Зренянине, все сцены, где местное начальство дает Хлестакову взятки, я решил связать одним так называемым сквозным действием, то есть действием, которое проходит через одну или все сцены. Я сообразил, что Хлестаков после вчерашней вакханалии проснулся с похмелья, испытывая ужасную жажду от выпитой водки. Не найдя ничего лучше, он выкинул из вазы увядшие цветы и залпом выпил мутную воду. Сделав это, он рванул ночной горшок из-под кровати, на которую его, мертвецки пьяного, как некоего фараона, положило в предыдущей сцене местное начальство, чтобы, сидя на ней спиной к публике, облегчить свой мочевого пузырь. Между тем как раз в этот момент появляется первый испуганный взяткодатель. Как только он вышел, Хлестаков снова хватается ночной горшок, но тут появляется другой, за ним - третий и т. д. Обстановка накаляется, но кто же откажется от таких денег. А физиологическая потребность все сильнее и сильнее. И наконец, после четвертого взяткодателя, не в силах терпеть, он начинает громко наполнять ночной горшок (за сценой с высоты льют из бутылки воду в таз), и это происходит как раз в тот момент, когда появляются Добчинский и Бобчинский, которые, лишь разогнувшись после низкого поклона, видят, что кланялись его величеству господину "наших телесных вод".

Подобное оснащение действиями лаконичного текста этой блистательной сатиры не только дало актерам возможность сыграть совершенно банальные сцены дачи взяток в весьма занимательных обстоятельствах, но и пробуждало многие ассоциации: и деньги ничтожны, когда необходимо освободить мочевого пузырь, и ворованные деньги часто нелегко достаются, и обожание денег настолько банально, как и основные физиологические потребности, и т. д. и т. п.

"Платонов" (14.09.1982)

Когда осенью 1945-го я поступил в люблянскую Академию актерского мастерства, то уже на одном из первых занятий мой профессор, великий словенский актер Иван Левар, сказал мне, чтобы я, когда стану актером, никогда не позволял какому-нибудь самоуверенному

"режиссеришке" заставлять меня, особенно если я играю главную роль, выйти на сцену сбоку, из кулисы. Обязательно из глубины сцены прямо на публику. Это я хорошо запомнил и всегда заботился о том, как мне ставят мой выход и уход со сцены, а когда сам стал режиссером, я всегда заботился о том, чтобы обеспечить главному актеру или актрисе впечатляющий и красноречивый первый выход на сцену.

В "Платонове", первенце А. П. Чехова, с самого начала с правой стороны портала на лужайке я поместил шахматную доску, за которой, сидя на траве, графиня и доктор играли в шахматы. Они не завершили партию, и поэтому впоследствии многие действующие лица пьесы, а чаще всего сам Платонов, в ходе спектакля задерживались у этой шахматной доски в поисках, вероятно, какого-то хода, который бы черным или белым спас ситуацию. Случилось даже, что именно Платонов в одной из сцен, где он изумленно пятится, наступил на шахматную доску, повалил фигуры и после этого под общее негодование снова реконструировал позицию.

Когда графиня и доктор прерывают партию, на сцене много действующих лиц. Стоит душный летний день, все ждут Платонова, чтобы идти наверх в дом обедать, а точнее - ужинать. Кто-то лениво качается на качелях, граф пишет портрет своей соседки, короче, каждый потихоньку утопает в приятном оцепенении теплого солнечного полудня. В этой их летаргии только один слуга пытается научиться кататься на велосипеде, при этом он то исчезает со сцены, то возвращается, то падает... В этой сонной тишине на садовой веранде двухметровой высоты тихо появляется Платонов со своей хорошенькой женой, затыкает ей рукой рот, когда она хочет громко поприветствовать дремлющих гостей, и, облокотившись о барочную каменную балюстраду, наблюдает эту картину напрасной траты времени. Ему приходит в голову вырвать их из сонного царства известным Пушкинским: "Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит..." Эти стихи, которых у Чехова нет, будят всех присутствующих, они в конце аплодируют, начинают здороваться друг с другом, и таким образом я ввожу Платонова и его жену в действие. Когда я задумывал вложить ему в уста эти грустные стихи, которые напоминают размышления человека, склонного к самоубийству, я не знал еще, что действительно закончу пьесу попыткой самоубийства Платонова.

У Чехова, еще весьма неопытного драматурга, когда он писал "Платонова", в конце пьесы одна из жертв его любовной ненасытности стреляет в него из револьвера и убивает его. Мне показалось, что сцена, в которой девушка гоняется за мужчиной по огромной сцене с револьвером, будет выглядеть смешной, и я решил, что Платонов сам покончит с собой.

Он подносит садовую скамейку к ближайшему дереву, закрепляет на ветке петлю, становится на скамейку и, накидывая на шею петлю, замечает недоигранную партию. Можно предположить, что он, наконец, нашел решение, которое так долго искал. Платонов освобождается от петли, слезает со скамейки, становится у шахматной доски на колени, совершенно забыв о самоубийстве, делает спасительный ход - и в тот самый момент слышится выстрел. Он, падая замертво, взмахом руки разбрасывает фигуры во все стороны. После выстрела с разных сторон появляются все участники, становятся кто ближе, кто дальше. Жена с отчаянным криком кладет его голову себе на колени, и тут звучит русский мужской хор, сильный, как смерть, и грустный, как жизнь. Пока хор поет, жена плачет, гости графини неподвижно наблюдают случившееся, а на заднем плане слуга весело пересекает сцену на велосипеде. Кто-то убит, а кто-то научился кататься на велосипеде.

У меня этот выстрел был оправданным: по ходу действия Платонов так или иначе оскорбил или ранил, или даже унизил, чуть ли не всех действующих лиц драмы. Можно было представить, что любой, кроме жены и графини, которая влюблена в него, имел основание его убить. Хотя и оправдание всегда необходимо для любого сценического действия, желательнее, чтобы, кроме оправдания, действие получало смысл метафоры богатством ассоциаций и эмоций, вызванных им.

Сценическое действие, таким образом, является не только средством превращения написанного в события, но и одним из самых сильных способов обогащения текста актерской игрой и режиссурой, чтобы в нем открылся тайный смысл. Короче, превращения того, что осталось в сознании читателя после чтения, в новое, неожиданное, привлекательное действие. В хорошем тексте такие возможности обогащения неисчерпаемы. И их выбор определяет главным образом режиссерскую и актерскую способность художественного видения. Богатый выбор действия также всегда подтверждает высокую ценность текста: чем текст незначительнее, тем беднее выбор.

Призрак отца Гамлета (22.01.1971)

В своей постановке "Гамлета" я решил, что призрак отца мне явится не как у Шекспира - в доспехах и со шлемом на голове. Размышляя, как избежать истертых клише, я вспомнил, что однажды ночью увидел во сне своего покойного отца голым, хотя голым я его никогда в жизни не видел. Я решил, что видением моего Гамлета будет голый старик, и нашел такого старичка, который зарабатывал на хлеб, позируя студентам Академии художеств. Он, не говоря ни слова, двигался по верхнему краю моей круто скошенной плиты, исчезал в левой кулисе и снова появлялся с той же стороны, но уже ниже, у рампы, поднимаясь по диагонали по откосу к месту своего появления. Все это время в динамиках слышался его голос, который слегка отдавался эхом. У моего Гамлета была накидка из овчины. Так как призрак где-то в середине плиты останавливался, я взял накидку с намерением накинуть ее на голого старика. В то же самое время рабочий сцены открывал отверстие, специально для этой сцены проделанное в плите, старик прыгал в него, скрытый накидкой, и, как только я покрывал ему плечи, накидка падала на пол. Эту сцену мы сыграли так, к сожалению, лишь десяток раз, так как вскоре старик подвернул ногу, и я вынужден был отказаться от такого решения. Сцену впоследствии играли просто без всякого привидения, слышался лишь голос отца.

"Yesterday"

В "Утиной охоте" Вампилова, которую я ставил в Сербском народном театре в Нови-Саде (08.02.1980), главный герой Зилов после развода с красавицей женой приводит в свою новую, недавно полученную пустую квартиру девушку, встреченную им на улице, неопытную - она недавно приехала в город из провинции. Ему не понадобилось много времени, чтобы ее обворожить, и они скрылись в темноте спальни. Так как Зилов не может жить без своего транзистора, постоянно слушая разных "Битлз" и "Стоунс", мы вскоре видим, как он уже в неглиже на четвереньках появляется из темноты спальни и движется к транзистору, забытому в гостиной. Возвращается так же, на четвереньках, в темноту открытой двери, откуда вскоре слышится чудесная песня Битлов "Yesterday". Сцена остается совсем пустой. Полутемная, новая, стандартная квартира в новостройке вместе с нами слушала известную песню с начала до конца. Это длилось более двух минут. Публика поняла, что в это время происходит в спальне. Она молчала, затаившись.

Вскоре после того, как песня заканчивается, в дверях появляется девушка, тоже в неглиже, испуганная, босая, неверным шагом пересекает гостиную, входит в ванную, и мы слышим, а часть зала и видит, как девушка моется под душем, смывая со своего тела следы греха, которому она так безответственно предавалась.

"Отелло"

Отелло в моей постановке этой трагедии Шекспира в Югославском драмтеатре (25.12.1977) в конце встречи с посланцами Венеции зовет их на ужин. Этим приглашением и заканчивается первая часть спектакля. Вторая часть начинается ужином, который у Шекспира не предусмотрен

и который в моем спектакле в момент поднятия занавеса уже завершен. Люди молча сидят за столом, прекрасная, как Отелло, черная рабыня обходит гостей, разливая вино в бокалы. Гости, не зная, что делать, потому что Отелло угрюмо молчит, постепенно и нерешительно один за другим уходят, кроме музыканта, целый вечер развлекающего гостей игрой на мандолине. Отелло и Дездемона остаются за столом одни. Начинается известная сцена ревности, полная прекрасных стихов, инспирированных любовной мукой. ("Ты для того ль бела, как белый лист, чтоб вывести чернилами блудница?") Отелло все более распаляется, испуганная Дездемона безуспешно пытается защищаться, в приступе отчаянной ревности он хватается за нее, бросает под стол и тут под столом несчастный в бешенстве насилует ее, шепча ей в ухо слова Шекспира: "Скажи, что ты шлюха, скажи, что ты шлюха..." Завершив свое черное дело, Отелло ногой отталкивает Дездемону, которая скатывается вниз с песчаного откоса. После этого зовет Эмилию, чтобы она увела заплаканную женщину, а человек с мандолиной начинает сначала тихо, а потом все громче отстукивать по ее корпусу какие-то африканские ритмы. Затуманенный отчаянием, видя перед собой прекрасную черную рабыню и, вероятно, думая: "Почему я на такой не женился?", Отелло начинает раскачиваться в ритме ударов и впадает в болезненный экстаз безумия.

"Сон"

В спектакле "Сон в летнюю ночь" в Сербском народном театре в Нови-Саде (14.05.1983) публику, как всегда, более всего веселила заключительная сцена, в которой ремесленники показывают знатной публике свой любительский спектакль. Действие происходит на телеге, которую они сами притащили и оборудовали занавесом и кулисами. У Шекспира все это превращается в общее веселье, в эдакое идиллическое единение их величеств с простым народом. Я же попытался сделать по-другому. Дворцовая знать, лежа на нагроможденных покрывалах, наблюдает за игрой хитроумных сплетений Шекспира, пьянеет от вина и постепенно засыпает. Ремесленники продолжают игру, а двор спит. Поняв это, они постепенно теряют интерес и один за другим прекращают играть и сами засыпают. Таким образом, мой "Сон в летнюю ночь", действительно, завершался общим сном, в котором то там, то здесь кто-то храпел, но этот храп смягчало обольстительное пение фей на музыку нашей талантливой группы Вранешевич. А в это время всю сцену, постепенно спускаясь сверху, покрывала прозрачная пелена.

Лаура и Крижовец (19.03. 1965)

На одном из представлений "Агонии" Мирослова Крлежи, в сцене, когда Лаура после "убийства" ночной бабочки впадает в депрессию и требует, чтобы Крижовец укутал ее пледом, я, в то время игравший Крижовца довольно односложно, принес плед и накинул на колени Лауре, которую играла Мария Црнобори. Укутывая ее шотландским пледом, я случайно заметил на нем белую нитку и совершенно безо всякого умысла лизнул средний и большой пальцы и аккуратно снял с него эту ниточку.

То есть в момент, когда Лаура переживает ад своей вины, при этом, инстинктивно чувствуя притворность сочувствия своим страданиям со стороны Крижовца, этот самый Крижовец, каким я его тогда играл, выдает себя банальным отсутствующим жестом, убирая прилипшую нитку.

Публика, естественно, разразилась хохотом. А Мария Црнобори, уткнувшись в плед, прошептала мне: "Если еще раз так сделаешь, убью тебя!" С ее точки зрения, она была полностью права. Я этим банальным жестом уничтожил трагизм момента, одним механическим действием сделал смешным ее страстное эмоциональное напряжение. И, конечно, я никогда больше не посмел, да и не хотел это повторить. Между тем мне сегодня ясно, что на самом деле этот мой ненамеренный жест был очень важен для характеристики отношений между Лаурой и мной, и надо было бы утвердить его режиссерски, а актерам сыграть эту сцену как можно точнее. Казалось бы, такая мелочь, но именно она указывает, какая пропасть существует между истинным несчастьем Лауры

и поверхностным отсутствующим сочувствием Крижовца. Этот жест в действительности лучше других прочтений текста и решений мизансцен смог истолковать всю безнадежность Лауриной любви к этому опустошенному войной человеку.

"Пигмалион"

Была в моем "Пигмалионе" (13.11.1969) в 4-м действии одна сцена, которая мне особенно дорога. После моей "победы" и Лизиного триумфа, когда мы остаемся одни, из нее прорывается сдерживаемая в течение шести месяцев обида на оскорбления со стороны Хиггинса, которые она была вынуждена терпеть, и она, разъяренная еще и бесчувственностью Хиггинса, желает разобраться с ним во всех отношениях. Хиггинс из последних сил умоляет ее, уже на коленях, разрешить ему отдохнуть и тут же, изнуренный шестимесячными муками творца-Пигмалиона, роняет голову ей на колени и моментально засыпает. Она также измучена, ей некуда деться, и она тоже засыпает, наклонясь над ним. Таким образом, Лиза Дулиттл и я долго "спали" на полу в объятиях друг друга перед переполненным зрительным залом, понимающим, что этот сон - естественное следствие и своего рода продолжение нечеловеческих усилий.

Было наслаждением ощущать, что ты вместе с партнершей, будучи неподвижен, все-таки интересен зрителю, и я просто поддразнивал публику, выжидая, как долго мы сможем ее держать в напряжении, в действительности ничего не делая, "играя сцену сна". А затем началась доработка сцены. Она в ходе спектакля превратилась в сцену, в которой Хиггинс, проснувшийся первым, пытается предательски высвободиться, оставляя бедную Лизу с обнаженными плечами спать на полу. Несмотря на нетрезвую голову, у него еще осталось совести, чтобы вернуться и укрыть Лизу своей черной пелериной с белой шелковой подкладкой. Он снова хочет уйти, но останавливается перед чудесной картиной: на полу в длинном белом кружевном платье, прикрытая черной накидкой лежит Лиза, как принцесса из сказки. И он снова и снова возвращается, чтобы довершить эту чудесную черно-белую картину, поправляет воланы, укладывает волнами свою накидку - короче, совершенно забывает об усталости и о выигранном пари, забывает даже о своих грубо вытесняемых подсознательных чувствах к этой девушке, чудоребенку, принцессе, которую он сотворил. Сейчас его интересует только прекрасная картина, он ее создает, как произведение искусства, он снова творец, творит, так сказать, в полусне и, погруженный в творчество, едва замечает, что это его новое творение постепенно пробуждается и его творческой идиллии приходит конец.

Таким образом, сцена, начинавшаяся с обычной просьбы: "Позвольте мне спать", разрастается от спектакля к спектаклю, превращаясь в новый творческий порыв Пигмалиона. Ведь Хиггинс, прежде всего художник-творец и только потом ученый-профессор.

Я попытался описать несколько сцен из моих постановок, содержащих сценические действия, не предусмотренные их авторами. Попытался передать читателям, как хороший текст вдохновляет режиссера и актера придумывать сценические действия, обогащающие и без того богатый текст. Попытался обратить внимание читателей, что Станиславский, открывший сценическое действие как основной элемент актерской игры, открыл тем самым неисчерпаемый источник актерского и режиссерского вдохновения.

Ричард III и леди Анна

Все мы в жизни общаемся между собой. Между тем сценическое общение не есть общение житейское. Сценическое общение есть нечто, чему учатся, что достигается упражнениями, для чего актеру необходимы определенные профессиональные знания. На сцене общение между партнерами не бывает спонтанным, как в жизни. На сцене общение сознательное, отрепетированное, с намерением выглядеть по возможности еще спонтаннее и содержательнее,

чем в жизни. Сценическое общение с партнером в действительности является одним из основных актерских средств выражения. Это творческое искусство общения необходимо актеру, потому что (особенно когда идет речь о великих писателях) он часто должен сделать возможным и то, что в жизни выглядело бы невозможным. Вспомните, например, сцену Ричарда III и леди Анны. Любимая жена, леди Анна, хоронит своего любимого мужа, плачет над его могилой. Между тем, уступив искусным ухаживаниям Ричарда III, она соглашается отдаться ему. Отдаться человеку, который убил ее любимого мужа, и отдаться тотчас, чуть ли не на свежей могиле. Для такой сцены недостаточно лишь одного божественного Шекспира, чтобы сделать ее вероятной. Необходимо еще и актерское умение, "актерская вера", необходимо, чтобы актеры, играющие Ричарда и Анну, помогали друг другу, другими словами, создавать такие оттенки чувств и такую интенсивность сценического общения, каких не существует в реальной жизни. Не случайно читаем мы у Шекспира: "...И слух, и зрение придут в ужас".

Эта сцена - поэтическая метафора. И эту метафору, эту сжатую, непостижимую уму и далекую от нормального рассудка, я бы даже сказал вневременную сцену, театр должен сделать вероятной. Этого могут достичь только актеры, профессионально обученные высшему уровню общения, не являющемуся обычным актом установления отношений, но превращающемуся в нечто неестественное, нечто сверхъестественное.

Ни леди Анна, ни Ричард, каждый сам по себе, без взаимного сотрудничества, не могут сыграть эту сцену. Эту сцену можно сыграть и сделать ее реальной, убедительной, только если оба участника сообща сделают ее приемлемой и понятной. Каким бы великим ни был актер - сам по себе ни актер, ни актриса не могут ничего сделать. Без сценического общения все это были бы только слова, пусть даже и слова Шекспира. Текст этой сцены превращается в поэзию только в результате совместного действия.

Самоощущение

Нас, актеров, часто спрашивают, как мы запоминаем такие длинные тексты. Когда-то репетиций было очень мало: в понедельник первая репетиция нового спектакля, а в субботу уже премьера. И так из недели в неделю. Суфлер в то время был в спектакле самым важным человеком в труппе.

В Югославском драматическом театре репетиций было много. Боян Ступица в только что основанном им театре с большой любовью обеспечил своим актерам исключительные условия труда (у каждого была личная гримуборная с диваном, по две сорочки и по костюму для работы и даже массажистка в ванной), но и продлил время репетиций, действительно предоставив актерам самое исключительное из условий труда: возможность длительных исследований, усовершенствования, поиска...

В Югославском драматическом суфлер был нужен не столько на спектаклях, сколько на репетициях, помогая нам под его шепот овладеть всеми другими действиями, которые вместе с текстом представляют актерское искусство. Так незаметно в нас входил текст, и мы его, так сказать, никогда не учили наизусть, запоминая его как составную часть актерского поведения на сцене.

Однажды я сам это испытал на своей шкуре, причем очень драматично. На Правовом факультете в Белграде был хороший обычай каждый год для будущих судей, прокуроров и адвокатов устраивать конкурс на звание лучшего оратора. И всегда приглашали актера, который бы первым показал свое искусство красноречия. В тот год позвали меня с моим Робеспьером.

А так как в эти дни у меня гостила мама, я привел ее с собой. Когда мы появились на входе в большой амфитеатр Правового факультета, который уже был переполнен, раздались

аплодисменты в мою честь, почти овации, так что я почувствовал себя боксером, выходящим на ринг. Я ощутил, что значит таять от самодовольства и чувства собственной значимости. Я настолько отдался наслаждению собой и тем, что мама - свидетельница моего успеха, что напрочь забыл текст монолога, который произносил уже множество раз. Пока мы с мамой ждали, когда меня вызовут на кафедру, я напрасно старался вспомнить текст, хотя бы некоторые фразы из середины монолога. Все вылетело из головы! Напрочь! Меня охватила паника. И тут меня позвали. Я медленно направляюсь к кафедре, пытаюсь оттянуть время. Аплодисменты, сопровождавшие снова мой выход, стали смолкать, как только я оказался на кафедре, и постепенно наступила та особая тишина в зале, которую так любят актеры. На сей раз, она привела меня лишь в еще большее отчаяние. Конечно, я мог просто сказать студентам: "Простите, не знаю, что со мной, мне нужно сесть, а когда вспомню, сообщу..." Это, наверное, было бы даже симпатично... Но тут на скамейке амфитеатра сидела моя мама. Я чувствовал, что подобная близость с таким множеством публики не соответствовала ее представлениям о поведении актера, и поэтому отказался от этого привлекательного решения. А тишина была все плотнее. Ее уже можно было резать, как хлеб.

Тогда мне пришла в голову мысль, что, возможно, текст "всплывет", если я приму позу, которую принимал в театре, в гриме и костюме, с белым париком на голове... Работая над ролью Робеспьера, я собрал много данных об этой исторической личности (у него был писклявый голос, кружилась голова во время выступлений перед большим скоплением народа, руки у него потели, он страдал близорукостью, сухостью во рту, тренировал жестикуляцию перед зеркалом, учил свои выступления наизусть) и, таким образом, создал себе определенное представление об этом таинственном и одиноком революционере, организаторе кровавого Термидора, на первый взгляд, совсем не симпатичного, но пользующегося большой любовью бедноты, которая его, как известно, любовно звала "неподкупным".

Итак, я рассуждал: если мне удастся войти в тот образ, который я создал в своем воображении на основе всех этих данных, возможно, текст, как составная часть этого образа, "всплывет" из глубин моего сознания. На самом деле мне хотелось применить и опробовать утверждение Станиславского, по которому актеру необходимо стараться выразить образ, который он создает, всем своим существом, а не только при помощи авторского текста, объединив все это в единое целое.

Так я, играя Робеспьера, например, незаметно вытирал "потные" ладони о фалды фрака, жмурился, чтобы лучше видеть, театрально заученно, отрепетированно жестикулировал, как бы придавал пластику мысли, говорил дрожащим, ломающимся голосом, неуверенно держался на ногах, и все это подтверждалось прочитанным мной о нем в книгах. Пожалуй, только один, несколько саркастический вопрос режиссера ко мне остался без ответа: "Почему ты так запрокидываешь голову? Ты что, прочитал, что у него была вывихнута шея?" Действительно, я не мог ответить, почему мне так подходит эта закинутая голова.

Таким образом, когда я перед тысячей студентов и перед мамой, ухватившись за кафедру, как утопающий за соломинку, попытался вызвать текст, заняв характерную позу, естественно, думая одновременно и о том, что позор будет еще большим, если я перед таким количеством народа начну "кривляться" и делать движения, настолько несоответствующие моей обычной одежде, и после всего этого - ничего... Между тем у меня не было выбора. Тишина длилась слишком долго. В отчаянии я "вхожу в образ", и, к великому счастью, текст всплывает из глубин моего общего самоощущения.

В чем была суть? Когда я "занял позу" и откинул голову, я в этот миг над собой увидел головы студентов, напряженно ожидающих начала моего выступления. И якобинский клуб, где Робеспьер держал эту речь, тоже имел форму амфитеатра. Вероятно, я, листая исторические

книги, подсознательно занял позу трибунов-революционеров (как на иллюстрациях) в Конvente и в якобинском клубе, что обращались к публике в тех амфитеатрах, закинув голову, вероятно, потому, что обращались главным образом к тем, кто сидел далеко и высоко. Может быть, потому, что там обычно сидела оппозиция...

Когда я увидел над собой головы студентов, вдруг сразу же стала оправданной и эта моя запрокинутая голова, и сразу же мое поведение стало созвучным данным обстоятельствам. Как будто из моего сознания ушла какая-то фальшь, которая мне мешала. Всем своим существом я ощутил какую-то великую гармонию. Из этой-то гармонии и "всплыл" текст: "Мы лишь ждали крика гневного негодования..." Какое облегчение! Эту гармонию всего организма Станиславский называл органикой (органическим поведением).

Когда мы с мамой после огромного успеха у публики оказались на улице, она через некоторое время спросила: "Что ты так важничал вначале?" Она была права. Входя в амфитеатр, я настолько наслаждался своей значительностью, купаясь самолюбиво в приятных волнах своей "популярности", то есть настолько был занят собой, что не заметил, когда я потерял своего Робеспьера.

Грустные аплодисменты при поднятом занавесе

19 ноября 1963 года в постановке Боря Драшковича в Югославском драмтеатре состоялась премьера пьесы Ж. П. Сартра "Грязные руки". Насколько я помню, это был один из лучших спектаклей на современный актуальный текст. В отличной команде лучшим, конечно, был Михайло Янкетич, для которого, если я не ошибаюсь, это была его первая большая и многоплановая роль.

В этом спектакле я играл роль Принца: всего одна сцена, в которой главными были Люба Тадич (Одерер) и я, мы договариваемся, как встретить в Румынии наступающую Красную Армию. Присутствовали еще трое актеров. Помню, на первой же репетиции я заметил, что режиссер не уверен в постановке мизансцен, и я сел на диван, повернутый спинкой к публике и стоящий слева, у самой рампы, и так и остался сидеть до окончания сцены. Время от времени, оставаясь спиной к публике, я шевелил правой рукой, которая свешивалась с дивана, и поворачивал голову влево к Одереру, так что публика видела лишь мой профиль. После диалога, длившегося минут десять, я встал и вышел из помещения в сопровождении охраны, не удостоив, так сказать, публику лицезреть мой анфас. Еще и двери не успели за нами закрыться, а из зрительного зала раздались оглушительные аплодисменты, каких, пожалуй, я не припомню при поднятом занавесе. Уже на репетициях я знал, что неплохо играю этот эпизод, и все-таки эти аплодисменты меня удивили и очень обрадовали. И в то же время заставили задуматься.

Некоторые коллеги, известные своей беспристрастной осведомленностью, сразу же после премьеры пустили в оборот фразу "Я всегда говорил, что он, действительно, гений эпизода".

Но не из-за этого я пишу о своем Принце. Еще когда раздавали роли, я был уверен, что мне достанется роль Иго, молодого революционера, так сказать, новичка в революционной борьбе. Сейчас мне просто трудно себе представить, как я мог быть настолько субъективен, как мало знал о себе, чтобы так искренне в свои сорок лет поверить, что эту роль по-настоящему мог сыграть только я. Речь не идет о нарциссизме. Речь идет о довольно грустной ситуации, в которую попадает рано или поздно каждый актер, имевший счастье сыграть множество людей храбрых, одаренных, мечтательных, гениальных, чувственных, короче - исключительных молодых людей. О ситуации, когда ты проспал тот день, ту ночь, когда эти юноши покидают тебя, и ты превращаешься в зрелого мужчину, который не только не может больше играть всех этих юношей, а просто не имеет больше права их играть. С1950до1966 года, то есть с 22 до 40 лет я

играл Мелузова и Гемона, Ипполита, Тятиня и Мерчбанка, Дон Ера, Фокланда, Робеспьера, который был молодым человеком, Доранта и Франца фон Герлаха, Яго на Ловриенце, не говоря уже о ролях молодых людей на телевидении и в кино...

Вероятно, я уверовал, что никогда не изменюсь, что останусь вечно молодым, буйным, меланхоличным, поэтически ранимым, фанатичным, наивным, с кровоточащей совестью и бунтовщиком без причины. Поэтому решение передать роль Яго другому актеру застало меня врасплох.

Я при этом и не заметил, что в последние несколько лет уже сыграл и Незеласова, и Лионелло в "Лукреции", Бекингема, Звонцова, Тоанта, Ричарда Роуэна, Дон Кихота, Чембелейна в "Коктейле", да и Иванова - людей зрелых, сформировавшихся, самостоятельных, усталых и покорившихся судьбе. Я играл их, но сам себя чувствовал Мерчбанком или Францем фон Герлахом. Во мне говорил не болезненно амбициозный человек, но избалованный и убежденный в своих правах актер, сыгравший слишком много прекрасных ролей, главным отличием которых была озаренная чудесными снами молодость. Может быть, именно упомянутые аплодисменты после выхода Принца меня в некотором смысле разбудили. И хотя подобное пробуждение необходимо каждому человеку, а актеру тем более, оно бывает болезненным и не доставляет удовольствия, оно как раз так болезненно, что вы можете с успехом его использовать, когда будете работать над ролями, которые вас ждут. Престарелый Эдвард Чембелейн из "Коктейля" или самоубийца Иванов, например.

Подопытный кролик

В известной степени я продолжал играть двойную роль режиссера и актера даже тогда, когда перестал играть в своих постановках. Речь идет о так называемом "форшпиле" (показ актеру, как играть ту или иную сцену). Чаще всего это делается, чтобы сократить время на объяснение. Большинство актеров этого не любит. Но если актер почувствует, что ему показывают не "как", а "что" он должен сыграть, он иногда соглашается с таким способом взаимопонимания. (Никита Подгорный, игравший Крижовца в моей постановке "Агонии" Крлежи в московском Малом театре, даже поощрял меня: "Ты только покажи, а уж я сыграю по-своему". Московской Лауре, Руфине Нифонтовой, после длительного объяснения сцены убийства бабочки я должен был по ее требованию сыграть всю эту сцену, чтобы она в итоге сказала: "Теперь я понимаю".) Чаще всего я делал это не только для того, чтобы сократить время на объяснения и понимание или чтобы актеру предложить смысл сцены или актерское средство. Скорее всего, так я искал лучший способ или глубину содержания поведения актера в определенной сцене. Или же проверял на самом себе, почему у актера не получается то, что я ему предложил. Значит, я, как актер, проверял свои режиссерские предложения. Так я часто находил решения, которые никогда бы не нашел, сидя за режиссерским пультом в партере.

Таким образом, я, режиссер, использовал себя, актера, как подопытного кролика. И так же, как кролик, обычно расплачивается жизнью за служение науке, так и во мне постепенно умирал актер. Я вспоминаю, как Гойко Шантич, Отелло в моей режиссуре в Югославском драмтеатре, сказал мне, как это чудесно, что монолог Яго я в каждом спектакле толкую по-разному. Я ответил ему, что это дурной знак. Актерская игра, как и все остальные искусства, прежде всего исповедь. То есть Яго является таковым, каким его придумал актер вместе с режиссером, и никаким другим. И такого Яго актер должен утверждать своим художественным убеждением. Актер же, который одну и ту же роль играет по-разному, больше не актер, исповедующий свою художественную истину, а актер, лишь демонстрирующий искусство своего ремесла. Так, показывая актерам, как нужно играть, я постепенно уничтожал в себе исповедальный характер и смысл своей игры и даже не заметил, как со временем все мое актерское мастерство превратилось в хорошо испеченное ремесло.

Полифоничность

Хотя я знал и раньше, что, пожалуй, самой важной составной частью актерского мастерства является воплощение на сцене отношений между героями драматического произведения, эта двойная роль режиссера и актера помогла мне понять, насколько оно решающее. Решающим для актера становится построение образа, но не менее решающим для режиссера становится построение осмысленной конструкции отношений между людьми. И, может быть, сознание этого больше всего меня стимулировало. Что есть человеческое общество как не сумма запутанных неразрешимых противоречивых отношений между группами и отдельными личностями. Сознание этого, вероятно, и вызвало во мне желание воплотить как можно больше "общения", организовывать и по своей воле строить отношения между как можно большим числом драматических персонажей.

Я понял, что режиссура делает возможной для меня заманчивую игру налаживания отношений между людьми. В этом смысле у режиссуры нет равных ни в одном из искусств. Режиссер, как некий творец, своей волей может управлять судьбами людей. Но надо признать - людей придуманных.

Может быть, поэтому предметом моего режиссерского интереса главным образом были пьесы со многими персонажами. Такие пьесы создают возможность для разнообразных взаимосвязей людских судеб на сцене. Поступок одного действующего лица отражается не только на другом действующем лице, но и волнообразно передается остальным. Как в бильярде, от одного удара шары разбегаются в разные стороны. Эта "полифоничность" более всего привлекла меня в режиссуре, сделала мне близкими произведения Шекспира ("Гамлет", "Отелло", "Сон в летнюю ночь", "Ромео и Джульетта"), Горького ("Варвары", "Дети солнца", "Последние"), она сделала мне близким Гоголя ("Ревизор" и "Женитьба"), сделала так, что из Чехова первым я поставил "Платонова", пьесу весьма несовершенную в плане драматургии, пьесу "начинающего автора", но с множеством действующих лиц.

Она же привела меня к желанию инсценировать и поставить романы Достоевского "Подросток", "Бесы", "Идиот" и "Роман о Лондоне" М. Црнянского.

Бетонная плита

"Гамлет" замышлялся как некий вид исследовательского труда еще при жизни Бояна Ступицы для малой сцены Югославского драмтеатра (теперь театра "Боян Ступица"). Только когда спектакль начал вырисовываться и когда стало ясно, что сценографию, задуманную мной, невозможно осуществить на малой сцене, мы перешли на большую сцену. (Кстати, этот случай не был единственным в моей работе - и "Гамлет", и "Пигмалион", и "На распутье" начинались на малой сцене и завершались на большой, где выдержали сто и более реприз.)

Действительно, многое происходило из-за сценографии. Наблюдая однажды, как подъемный кран на строительстве поднимает бетонную плиту, и как с этой плиты скатываются камешки, ударяясь друг о друга, я подумал, какую эффектную картину представила бы на сцене гигантская плита, с которой бы от ее движения скатывались вместо камешков трупы. Естественно, напрашивалось, что этим спектаклем с множеством мертвых в конце будет "Гамлет". (Конечно, все это не так просто. Все-таки нужно было носить в себе тему ничтожности, чтобы в этих камушках увидеть трупы. Нужно было носить в своих мыслях свой Эльсинор, чтобы бетонная плита предстала в виде подъемного моста средневековых крепостей.)

Это видение оказалось очень продуктивным. В конечной своей реализации прикрепленная на четырех железных тросах плита могла быть и небом и потолком, а если ее спустить вниз - и полом

и террасой, пространство под ней - гробницей, откосом, а поднятая вертикально - превращалась в стену-занавес, который закрывал портал сцены, замуровывая свою тайну. Эта универсальная подвижная плита (7 на 5 метров) иногда обладала свойствами живого существа, некоей силы вне воли человека, некоей судьбоносной машины и наводила на мысль о том, что человечество, рано или поздно, станет узником своих собственных механизмов. Мысль, которая уже давно пороуэлловски ужасает нас.

Этот ее смысл нашел свое выражение в сцене после ухода Гамлета к королеве-матери, где присутствует только одна плита, сбрасывающая с себя девять массивных стульев, на которых сидели король и его приближенные и смотрели сцену "Мышеловки". Сначала плита немного поднялась, потом наклонилась в сторону зала, так что многие зрители в первых рядах испугались, что стулья соскользнут на них, потом "передумала" и, поднимаясь, наклонилась таким образом, что стулья с высоты двух-трех метров с грубым треском попадали вглубь сцены. В этой сцене без актеров плита, как какой-то робот, делающий свое дело независимо от воли человека, регулярно вызывала аплодисменты при поднятом занавесе. Так я стал сторонником идеи, что сценография не только заданное обстоятельство. На пространстве сцены она может быть самостоятельным участником, способным играть и общаться. Я понял, что сценография не только декорация, не только амбиент, но и активный участник сценического действия, не только знак определенной эпохи, определенной эстетики, стиля или рекомендации автора текста. Такое видение сценографии приблизило меня к пониманию, что драматический спектакль формируется не только режиссурой актерской игры, но и режиссурой сценографии, которая тоже участвует в сценическом действе. Из этого понимания родилось стремление никогда не рассматривать сценографию в качестве среды обитания драматического действия.

Шкафы, двери, деревья, вертикали, поляна, стулья

Еще до войны, в годы моего отрочества, роман "Подросток" Достоевского (название которого на сербский язык переведено как "Юноша", так как слова "подросток" у нас нет) произвел на меня необычайно сильное впечатление. Это впечатление легко понять, так как я и сам тогда был подростком. Между тем, вероятно, я бы никогда не инсценировал этот роман и не поставил бы его, не встретив я молодого Александра Берчека, который не только был исключительно одаренным актером - это был просто вылитый Аркадий Макарович. Только позднее я понял, что "Подросток", хотя и менее всего читаемый, на самом деле наиболее полно отражает величие писателя-пророка

Действие этого романа, как известно, вертится вокруг поиска тайного письма, скандально компрометирующего красавицу Катерину Николаевну. В поисках сценографии я, что естественно, отталкивался от понятия "тайно". Еще в детстве, проводя зимние каникулы у своей тети, я всегда боялся, особенно ночью, ее старинных шкафов. Мне казалось, что они смотрят на меня вырезанными из дерева глазами циклопов, угрожая раскрыть свои двери. Впрочем, шкаф, как символ обладания и возможного сокрытия или раскрытия тайны, будил воображение многих писателей и артистов. Чехов в "Вишневом саде" написал целый панегирик старому шкафу. Известно также, что застигнутые любовники всегда прячутся в шкафах. А они-то, как говорят, более всего угрожают общественному порядку.

Благодаря моему опыту с плитой в "Гамлете", эти шкафы должна была обязательно двигать невидимая сила. (Их было девять, двустворчатых и без задней стенки, и каждый из них имел своего "аниматора", который, будучи невидим публике, двигал его, а когда не двигал, то мог выполнять роль статиста.) Эти шкафы, как и плита в "Гамлете", были чем-то таким, что неподвластно воле человека. Так, например, составляясь, они создавали впечатление петербургской улицы. Выстроенные в ряд, без задней стенки, а только с двустворчатыми дверями, они были похожи на туннель, а когда бегущий Версильов с силой одну за другой открывал

закрытые двери, как какие-то преграды, их треск и хлопанье производили сильное впечатление и были смыслом зачастую такого рокового человеческого упрямства или бешенства, которое на языке выражается синтагмой "прошибать лбом стены". Один из шкафов, самый большой, повернутый спиной к публике, превращался в комнатку Аркадия Макаровича, а потом, оборудованный решетками, становился камерой, в которую был заточен молодой князь Сокольский. Иногда они служили границей пространства и создавали интерьер, а их двери тогда становились дверьми квартиры и т. п. В конце спектакля они, как и плита в "Гамлете", начинали приобретать свойства разумных существ. Они начинали угрожать человеческой жизни. Они набрасывались на Катерину Николаевну, пугая ее своим приближением, пока она в отчаянии, громко умоляя пощадить ее, пыталась найти в одном из них Верилова. В процессе поиска она исчезает между ними, и шкафы успокаиваются. И тут Аркадий, в панике искавший Катерину, открывает один из шкафов и находит там неподвижных ее и Верилова. Обрадовавшись, что, наконец, их нашел, он делает к ним шаг. А они, мертвые, медленно выпадают на пол.

В романе Верилова пытается убить Катерину, но промахивается. Достоевский в эпилоге рассказывает, что потом происходило с главными героями. Драматургия не выносит "повествований". Драма - это всего лишь действие. Поэтому в "моем романе" они погибают. Обновляя эту свою постановку на сцене Битольского театра с исключительно талантливыми актерами, я ощутил, как эти шкафы еще и начали выражать так часто теперь эксплуатируемую научно-фантастическую тему потери контроля над роботами.

Иногда они разбежались во все стороны, вызывая чувство всеобщего панического страха и хаоса, а иногда вдруг исчезали со сцены, усиливая впечатление огромного пустого пространства.

Весьма интересную роль сыграли двери в пьесе Д. Томича "Перекресток". (С этой пьесой в сентябре 1982-го мы гастролировали в Москве во время "Дней сербской культуры" в Российской Федерации. С 25 по 28 сентября было сыграно четыре спектакля в театре им. Вахтангова на Арбате.) Мачванский крестьянин, рачительный хозяин и бывший партизан строит новый огромный дом, отдавая себе отчет в том, что дом слишком большой и дорогой. Но он надеется, что здесь после него будут жить его взрослые сыновья. Они же имеют намерение забросить земледелие и переселиться в город.

Из-за этого и много еще из-за чего другого хозяин дома Миодраг Тадич недовольно ворчит на огромный новый дом и, в то время как его мать умирает в темноте в одной из многочисленных комнат, он спрашивает себя, за что боролся, зачем с такой любовью возделывал землю. Эту роль Мирко Булович сыграл мастерски. Его дом мы застаем еще недостроенным. На сцене только центральное помещение, гостиная. Она лишь оштукатурена, а двери еще не выкрашены. С потолка свешивается одна мутная лампочка, не дающая достаточно света. Проблему освещения мы решили со сценографом Владиславом Лалицким таким образом, что свет проникает на сцену только тогда, когда кто-то из действующих лиц открывает дверь. В зависимости от того, сколько дверей было открыто, создавалась соответствующая световая атмосфера на сцене. Только двери, где умирала старуха, всегда были открыты, но не были освещены. Так актеры, открывая и закрывая двери, сами создавали освещение на сцене.

Первый раз я использовал шкафы в спектакле "Дети солнца" М. Горького в Сомборе. Там это были настоящие шифоньеры "Бидермайер", создававшие эпоху и обстановку буржуазной квартиры. Но и в этой постановке они в конце двинулись, руша все перед собой, символизируя таким образом протест русской городской бедноты. (У Горького эта сцена требует много статистов, и, поскольку она слишком растянутая и неубедительная, я хотел этого избежать. Оказалось, что шкафы были убедительнее разбушевавшихся пролетариев.) Это был единственный спектакль, где на афише в графе "сценограф" значилось мое имя.

Сотворение мира

Как возникала сценография "Гамлета" и "Подростка", я описываю с одной целью - показать, что режиссура, как я уже неоднократно повторял, есть заселение пустого, темного и немного пространства. То есть это пустота, темнота, тишина. Может быть, это звучит несколько претенциозно, но для меня театральная режиссура в этом смысле очень похожа на своего рода "сотворение мира". Ни одно из искусств не занимается такими основополагающими понятиями, какими занимается режиссура. И Бог, говорят, сотворил мир в пустоте, из тьмы и тишины. Я далек от того, чтобы сравнивать режиссуру с сотворением мира Богом, хочу лишь сказать, что в этом деле имеются возможности, которые сняты людям, желающим сотворить свой мир или "новый порядок". Во всяком случае, людям властолюбивым и своенравным.

Примеры появления сценографии я привожу еще и для того, чтобы обратить внимание: она зарождается вместе с театральной режиссурой. Сценография, бесспорно, очень тесно связана с режиссерским замыслом. Теснее даже, чем все остальные задачи режиссуры: определение отношения людских судеб, толкование литературы, осуществление основного замысла, определение стиля, жанра, воскрешение прошлого и предсказание будущего... Во всех этих ее задачах много педагогики, тренировок, повторения, муштры, много заученного, много компромиссов, являющихся следствием актерских возможностей, много приспособления к специфическим особенностям, которыми наделен определенный актер, желания выделить то, что он умеет, и скрыть то, чего он не умеет или не хочет. Сценография между тем не ограничена возможностями актеров, она ограничена только возможностями технического оснащения сцены и фантазией режиссера и сценографа. При этом ограниченные технические возможности часто будят фантазию режиссера и сценографа, помогая найти наиболее оригинальное решение. Сейчас мне кажется: как только я найду сценографию, тут же найду и постановку. Однажды найденная сценография часто навязывала не только изобразительное решение и сценические действия актеров, но и помогала установить содержание людских судеб, описанных в тексте пьесы, определяла средства игры актеров, а часто и оказывала значительное влияние на самый смысл спектакля.

Поэтому я думаю, что было бы правильно, если бы в афишах некоторых спектаклей значилось, кто придумал сценографию. Было бы намного справедливее, если бы под сценографией подписались и режиссер, и сценограф.

Не все мои сценографии являлись следствием пережитых ассоциаций, то есть я не знал, что однажды они мне помогут в осмыслении некоего драматического текста (аквариум Фрунзе, бетонная плита, тетины шкафы), были, конечно, и такие, которые я должен был придумать, чтобы обеспечить актерам как можно более убедительное выражение сценического действия. Первое действие "Варваров" М. Горького начинается, например, с того, что жители провинциального городка с любопытством ожидают встречи с инженерами и их женами, которые должны приехать строить мост через реку.

Чтобы подчеркнуть их любопытство, я поставил у самой рампы забор, который сделал возможным появление из-за него по ходу действия всех персонажей. Они выглядывали из-за него на реку, стараясь увидеть, не отправился ли уже паром. Между тем любопытствовали не одни жители городка, но и зрители, которым были видны только их головы или еще что-то, в зависимости от их роста. Во всяком случае, этот забор позволил познакомиться со всеми персонажами "крупным планом", если выражаться языком кино.

Забор помог связать неизбежное и часто утомительное представление всех действующих лиц полностью в единое сквозное действие, в действие: "Мы ждем интересных гостей из столицы". Забор дал возможность этому представлению не только не быть скучным и формальным, но и

превратил его в настоящее зрелище. Когда, наконец, кто-то крикнул: "Едут!" - все, кто быстрее, кто медленнее, толкаясь, появились из-за забора. Это была чудесная выставка портретов и немного грустное свидетельство серой и скучной жизни жителей городка, для которых приезд инженеров - невиданная сенсация. Когда инженеры с Анной и ее горничной появились перед забором, это дало повод к размышлению о разных судьбах жителей столицы и провинции. Забор был совершенно реален, но, по сути, играл совсем нереальную роль. Жители городка производили впечатление кукол в кукольном театре, а инженеры вместе со зрителями - живых людей. По одну сторону забора был гротеск, а по другую - простые истины, которые из-за гротеска другой стороны получали ореол чего-то идеального.

Я привожу этот пример, чтобы выразить свое убеждение в том, что на сцене и самые реальные вещи могут превратиться в стилизованные метафоры и что нет необходимости придумывать абстрактные формы, чтобы возвысить искусство над известными и скучными банальными истинами. Долг искусства состоит как раз в том, чтобы банальную истину возвысить до уровня метафоры.

Этим примером я еще раз хотел подчеркнуть значение сценографии. Иногда она диктует сценическое действие (плита, шкафы, двери, покрывало во "Сне в летнюю ночь", шахматная доска), а иногда сценическое действие требует соответствующей сценографии.

Для меня как режиссера сценография всегда была плодом длительных, часто мучительных поисков. Я знал, что, несмотря на умение работать с актерами, спектакль не получится до тех пор, пока я не найду сценографию. Сотрудничество со сценографами обычно было и полезным, и плодотворным. Но я всегда знал, что основной замысел сценографии должен быть моим. Ибо она - суть спектакля, ключ, который отпирает замок.

Неприкрытая тайна бытия

Сценографию для спектакля "Отелло" я выдумал путем статистики. Я пришел к выводу, в результате подсчета, что чаще всего в тексте трагедии употребляется существительное море, а на втором месте - ветер. Так возник откос морского берега, покрытый песком. А потом в первом действии и Венеция приобрела свое лицо: сценограф Табачки покрыл песчаный пляж (который простирался, захватывая три первых ряда зрительного зала Югославского драмтеатра) непромокаемым брезентом, по которому потихоньку струилась вода. (Площадь Святого Марка во время сильных морских приливов часто бывает затоплена) К слову, этот морской пляж, который мы покрыли кубометрами песка, был поставлен на том же самом монтажном просцениуме, который я раньше соорудил для "Подростка". На боковых стенах зрительного зала я даже сделал "прорези" для рефлекторов, которые освещали это новое пространство просцениума. (Мне не понятно, почему наши строители театров считают, что рефлекторы, освещающие сцену, должны быть спрятаны в определенных местах. Из-за этих моих новых прорезей архитектор, автор реконструкции бывшего филиала Народного театра - театра, первоначально построенного под крышей офицерского "Манежа", даже хотел судиться со мной.) Сцена, таким образом, получила новую глубину. Актер был извлечен из рамок относительно низкого и узкого портала театральной сцены и оказался под высоким сводом зрительного зала в одном пространстве с публикой.

Думаю, что самая большая ошибка современных архитекторов, которые проектируют театры, состоит в том, что они создают сценическое пространство, ограниченное неподходящим порталом сцены, своего рода "окно в мир". Нечто схожее с телевизионным экраном. Этот портал обычно окрашен светлой краской, которая поглощает свет, и должен учитываться при любой сценографии. Он всегда наводит на мысль, что действие на сцене происходит в каком-то ином пространстве. Эта наивная вера в то, что происходящее на сцене находится где-то далеко, что

актеров на сцене отделяет от публики четвертая стена, служит уже отжившему свое мнению о том, что тайна сценического действия в его ограждении, отделении от зрителей.

Тайна сценического действия между тем осуществляется именно таким образом, что оно происходит здесь, перед нами, в одном пространстве. Другими словами, разгадка этой тайны кроется в присутствии актеров в одном пространстве с публикой. В том, что публика является свидетелем вымышленного, созданного искусством акта жизни. Такое непосредственное соприкосновение с вымышленной жизнью есть тайна, которой владеет театр. Вместо иллюзии предлагается, таким образом, реальное действие, которое в действительности - иллюзия. Вместо удаленности от нереального предлагается соприкосновение с нереальным.

Тайна, значит, заключается не в иллюзии, а в возможности почувствовать дыхание и само существо актера и быть очарованным чудом человеческого бытия. Эта неприкрытая тайна бытия становится сама по себе чудом. Публика знает: все, что происходит перед ней, не есть настоящая жизнь, она знает, что это художественно вымышленное действие. Она знает, что эта иллюзия жизни - художественное произведение. Она знает, что это не каждый может. Таким образом, актерская игра становится высшим обликом существования. Своеобразным таинством. Человек неохотно соглашается с простыми истинами. Человек более склонен верить, чем понимать.

Я часто задаю себе вопрос, что такое, например, чувство любви, возникающее у влюбленных друг в друга? Разве это, в сущности, не постоянное удивление, что здесь, перед нами, существует другая жизнь, проявления которой нам близки, дороги и понятны, но одновременно настолько таинственны, что мы постоянно хотим проникнуть в тайну этой жизни. Разве это, на самом деле, не влюбленность в саму жизнь? Театр некоторым образом это доказывает: публике нравится актер не потому, что он играет так, как он играет, ей нравится, как он живет на сцене, она любит прикоснуться к этой его жизни.

Логика статистики

Вернемся к моему "статистическому" открытию моря и ветра. Оно не определяло только сценографическое решение. Оно, например, в силу обычной логики, показывало, что Отелло прежде всего моряк, солдат морской пехоты. В Венеции он достиг такого высокого положения, очевидно, благодаря своим военным успехам, выдающимся способностям и безумной храбрости. В Венеции уже в то время понимали, что морская пехота - наиболее подходящий род войск для защиты колониальных интересов. Вообще все колониальные государства были и великими морскими державами.

Военный аспект этого факта между тем нас не очень интересовал. Мы предположили, что Отелло и дома, как и на корабле, спит в морском гамаке. Это, на первый взгляд, незначительное предположение подсказало нам сценическое решение убийства Дездемоны: она его ждет, ничего не подозревая, лежа в его гамаке. Он забирается под этот гамак и хватается за горло, просунув ее голову через сеть, ломает ей шею. Когда он видит, что он сделал, то в отчаянии пытается оттолкнуть от себя это кошмарное видение, и гамак начинает раскачиваться, показывая публике то одну свою сторону с головой Дездемоны, то другую, с ее телом без головы. А белое шелковое покрывало печально при этом развевается.

"Статистическое" открытие моря привело нас к еще одному ценному выводу: карательная экспедиция Отелло на Кипр из-за сильной непогоды возвращается не в порт, а прячется в первом попавшемся заливе, защищенном от непогоды. Войска высаживаются на берег и устанавливают палатки. Мы, таким образом, избежали статичности каменной крепости и получили множество ткани, палаточных крыльев. На сцене ветер создается не только посредством звука, как, впрочем, и дождь. Один из лучших способов показать на сцене ветер - это, конечно, ткань, которая

развевается (естественно, с помощью вентилятора). Открытие моря дало нам возможность создать и сценическую иллюзию ветра, а ветер, как мы уже говорили, второе по частоте упоминания слово в бессмертной трагедии.

Я не говорил бы столько об этом, если бы меня самого не тревожил зачастую тот факт, что в художественном процессе, чем он проще, искреннее, я бы даже сказал, наивнее, примитивнее, замыслы проявляются по какой-то своей внутренней логике и как бы в процессе возникновения подтверждают правильность размышлений. Это как с первого раза найти вход в лабиринт, который ведет к выходу. Меня поражало и все еще продолжает поражать, как слово тайна вдруг превращается в шкаф, как слово ветер становится палаткой, как понятие буржуазия становится аквариумом ("Пигмалион"), как слова морская пехота предлагают вместо кровати гамак, как корабль, прячущийся от бури (и публики) в тишине залива, может с успехом заменить корабельный канат, растянутый через всю сцену и раскачивающийся так, что это создает иллюзию качающегося на волнах корабля, и т. д.

Архитектура театрального здания

Опыт использования ткани, развевающейся на ветру, помог мне в постановке комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь" на малой сцене Сербского народного театра в Нови-Саде. Эта "малая" сцена представляет собой площадку шириной 30 м. и глубиной в 25 м. Архитектор этого в эстетическом смысле очень ценимого мной здания был великим грешником. Он на так называемой большой сцене позволил зрительному залу из-за относительно узкого и низкого портала, который еще и неподвижен по вертикали, всегда выглядеть больше, чем на самом деле, огромному сценическому пространству. Любая сценография никогда не будет выглядеть величественно на этой огромной сцене. И большая сцена никогда не выглядит сама по себе просторной, если смотреть из зрительного зала, так как зал всегда кажется больше.

На малой сцене вышеупомянутый архитектор искупил свои грехи: он противопоставил огромное сценическое пространство без всякого портала небольшому амфитеатру на 400-500 мест и таким образом добился, что зрители действительно могут ощутить его величину. Эта моя критика строительной философии, на первый взгляд, не имеет никакой связи с рассуждением об отношении режиссуры и сценографии. Между тем это не так. Архитектура театра, как нечто неотъемлемое, независимо от спектакля участвует в нем, влияя на сценографию, так как, хотим мы этого или не хотим, она всегда одна и та же.

Архитекторы, строившие так называемые классические барочные театры, никогда не позволяли, как, например, в Ла Скала, или в Большом театре, в Бургтеатре, да и в Белградском Народном театре, чтобы портал сцены уничтожил размеры сценического пространства. Их сценические порталы никогда не были значительно уже или ниже зрительного зала. В отличие от современных архитекторов, которые в желании заполучить как можно больше зрительских мест, расширяют пространство зрительного зала, они размещали публику в ложах нескольких ярусов по вертикали, которые никогда не были слишком отодвинуты в сторону от вертикали сценического портала. Ложи сами по себе - не только прекрасная возможность для публики до спектакля и в антрактах разыгрывать свой спектакль, показать себя, свои туалеты, свой социальный статус и т. д., они же дают еще и возможность для той части театралов, которые любят в них уединиться, быть ближе к действию. Зрители в ложах - это спектакль для тех, кто сидит в партере, а те, кто сидит в партере, - предмет внимания тех, кто в ложах. И, таким образом, пока занавес опущен, в зрительном зале совершается своего рода ритуал, придающий спектаклю значение общественного события. Это всегда предлагало публике определенный "театральный" стиль поведения. Настроение публики во многом сказывалось на спектакле.

Современные архитекторы компенсируют отсутствие лож, расширяя зрительный зал и влево, и вправо по отношению к сценическому portalу, располагают партер в виде почки, где зрители, которым не посчастливилось сидеть в середине, вместо того чтобы смотреть на сцену, смотрят на пустые стены, окружающие портал. И не только это. Зрители в этих новых театральных зданиях располагаются либо в партере, либо на балконе, то есть не имеют почти никакой возможности общаться между собой. Таким образом, театр в некоторой степени лишается привычной и весьма драгоценной атмосферы взаимности и чувства волнующей солидарности.

Величественное безумие природы

Для своего "Сна в летнюю ночь" я никак не мог найти сценографическое решение. Эта волшебная комедия требует помещения в одну и ту же реальность и мир влюбленных молодых людей, и придворных, и ремесленников, и мир чудесных лесных существ.

Вместе со сценографом Борисом Максимовичем, с которым я исключительно плодотворно сотрудничал во всех своих новосадских постановках ("Утиная охота", "Платонов", "Роман о Лондоне"), а также и в Белградском Народном театре ("Идиот", "Чайка"), мы, руководимые совершенно иррациональным ожиданием, расстелили по полу огромное покрывало из прозрачного белого маркизета, приблизительно 30 на 25 метров, и точно такое же покрывало мы подвесили на веревках, закрепив в определенных точках на потолке. Спуская и поднимая это верхнее покрывало в различных точках, мы получили меняющийся верхний уровень, который иногда мог напоминать грозное небо, полное облаков, иногда - освещенные дворцовые покои, полные занавесей, иногда - слоистый туман, делающий возможным игру замены двух влюбленных пар.

Еще до того, как мы ввязались в эту неясную авантюру с двумя покрывалами, я сказал своему помощнику Мирославу Дробецу привести 13 фей и 7 мальчиков. Почему 13 и почему 7, я никогда бы не смог объяснить. Мирослав Дробец привел однажды на репетицию 13 девушек и 7 мальчиков. Я оказался не готов к этому. В отчаянии я не нашел ничего лучшего, как попросить мальчиков забраться под покрывало из белого маркизета, покрывающее всю сцену. Как иногда случайная догадка ("догадка отчаяния" вследствие отсутствия идеи) может уродиться волшебным плодом! Невидимые, как кроты, мальчики под покрывалом проделывали дивные тропинки. Потом мы попросили девушек распределиться так, чтобы, шагая во весь рост по сцене под тем же покрывалом, они руками перебрасывали ткань поверх своих хорошеньких головок. Появилась белая волна, которая катилась по сцене, как гонимое ветром море.

Таким образом, вопрос лесных существ был решен. Они, значит, не карабкаются по деревьям, а живут под землей и в болотах, полных испарений. Все то, что должно было происходить на ветвях, спустилось к корням. Надо было лишь большим вентилятором устроить волны на нижнем покрывале, а верхнее в то же время просто дергать вверх-вниз в разных точках и с различными временными интервалами, и получалось впечатление грозного неба и волнующегося моря, впечатление общей встревоженности природы.

Создавая экстремальные отношения между людьми, Шекспир оживляет универсальные характеры неукротимыми эмоциями, он уподобляет поведение человека природным явлениям на нашей планете. Как Бог-громовец, он создает в одно и то же время бурю и на небе, и в людях. Он связывает человека с божественной природой, делая его частицей, а иногда и рабом планетарных стихий. Его трагедии похожи на стихийные бедствия, в которых человека постоянно хлещут ветра, окутывает туман, пугают привидения, мучают морозы, доводит до безумия жажда, очаровывает небо... Иногда мне кажется, что его характеры и образы со своими судьбами - не что иное, как облик проявления величественного безумия природы.

Фрунзе и золотая рыбка

Ставя "Пигмалиона", я оказался в затруднительном положении: как создать атмосферу английского высшего буржуазного общества? Сам не знаю, почему у меня возникла мысль, что это пространство, где много стульев, не только потому, что англичане придумали самые лучшие стулья, но и потому, вероятно, что у меня было какое-то примитивное представление, что в этом обществе в основном сидят. Как на "файф-о-клоке", так и на приемах, и в парламенте. И стулья, действительно, стали основным элементом сценографии. Между тем вместе со сценографом Петром Пашичем я чувствовал, что здесь чего-то недостает. Стулья - это все-таки только эпоха и стиль. Одно воспоминание помогло мне ощутить, чего мне недостает.

Изучая в Ленинграде актерское мастерство (1946- 1948 гг.), я познакомился с матерью Аллы Мелиховой, моей сокурсницы, очень красивой седой женщиной, учительницей на пенсии. В ее украшенной почетными грамотами квартире мое внимание постоянно привлекал аквариум из зеленоватого массивного венецианского стекла, в котором плавала золотая рыбка.

Заметив мое любопытство, мама Аллы сказала, что этот чудесный аквариум принадлежал выдающемуся военачальнику Красной Армии Михаилу Васильевичу Фрунзе. Я вспомнил, что слышал о том, что Фрунзе якобы должен был стать наследником Ленина. Слушая седую даму, я подумал, что человек, имевший аквариум из венецианского стекла с золотой рыбкой, не смог бы править этой огромной, грубой, сотрясаемой родовыми муками страной, и стать наследником такого целеустремленного, всеобъемлющего, универсального и мечтательного разума, каким обладал Владимир Ильич Ленин.

Аквариум с золотой рыбкой стал, таким образом, для меня чуть ли не символом такой общественной позиции, когда человек не способен совладать с хаосом, с жестокостью, с неизбежностью фундаментальных революционных преобразований. То есть он закрепился в моем сознании как некий знак стабильного общества. По той, конечно, достаточно трудно объяснимой логике, я подумал, что аквариум с золотой рыбкой мог бы очень красноречиво характеризовать атмосферу общества, не имеющего намерения насильно менять существующее положение. Так как именно идея, что ничего не нужно менять насильно, очень близка общественным взглядам Б. Шоу, неудивительно, что этот аквариум вместе с золотой рыбкой оказался в нашей сценографии "Пигмалиона".

Мне также кажется, что и золотая рыбка в аквариуме была частью сценографии, так сказать, живой ее частью, живым отражением живости Элизы Дулиттл. Конечно, сейчас легко говорить, что эта живая рыбка - нечто, что связано с моим представлением о сценографии. Иначе говоря, и та плита в "Гамлете", и шкафы в "Подростке", и покрывало во "Сне в летнюю ночь" - если вспоминать только то, о чем я уже пытался что-то рассказать, - все это было подвижным. Я тяготел к сценографии, которая сама себя двигает и таким образом сама становится участником сценического действия. И палатки в "Отелло", трепещущие на ветру, и невидимый корабль, привязанный толстым канатом, то натягивающимся, то ослабевающим во время всего действия, что создает впечатление, будто корабль раскачивают морские волны. И фасад русского провинциального дома градоначальника в "Ревизоре" Гоголя, сам по себе, так как не видно, кто его двигает, как-то неправильно, по-шагаловски поворачивающийся и превращающийся из фасада в интерьер того же самого дома. И наоборот. (Сценограф Владо Ребезов.)

Вспоминая, как я задумывал сценографию своих спектаклей, я вижу, что она для меня никогда не была просто обычной декорацией, но всегда пыталась, движимая "невидимыми силами", стать участницей сценического действия.

"Парадокс Станиславского"

Сегодня во всем мире существует в общем единая, используемая театральными деятелями терминология, которую создал Станиславский. Все известные и неизвестные школы актеров славятся тем, что работают по так называемой "системе Станиславского". Благодаря ему работа на репетициях обрела не только свою терминологию, но и получила объяснение некоторых основных закономерностей поведения актеров на сцене, что позволяет осуществлять работу на репетициях, руководствуясь определенной системой понятий. Эти понятия, естественно, имеют разное толкование в различных театральных кругах. Наша "школа" или, скорее, то, как Станиславского понял Мата Милошевич, ибо именно он точнее всех и в то же время свободнее всех понял его систему, отдает предпочтение сценическому действию, другая - приспособлению с помощью текста, третья основывает свою педагогику исключительно на понятии сквозного действия, короче, авангардное понимание театра и актерской игры, которое нашел Станиславский, стало настолько универсальным, что в его терминологию укладываются все возможные театральные направления и понятия.

Думаю, настало время, когда мы просто обязаны сорвать с "системы Станиславского" идеологическую пелену, сброшенную на его труд революционным общественным сознанием. Это сознание пыталось сделать искусство инженером человеческих душ. И пусть сколько угодно эта синтагма, возникшая во время революции, которая придала всему неизвестный дотоле смысл, высмеивается, я думаю, она очень точно выражает тот факт, что кроме искусства нет другого способа возвысить человека духовно и душевно. Если кто-то думает, что это может религия, пусть вспомнит о миллионах, погибших в войнах, которые велись в интересах церковных олигархий и их желания властвовать над людьми. Пришло время из-под этой пелены, сыгравшей большую роль в борьбе за формирование человека, который материальное не ставит выше духовного, извлечь гения, который актерскую игру освободил от закостенелых моделей и схем, а театр - от наслоений привычного толкования литературы. Гения, который во время фундаментальных общественных и политических преобразований наделил актеров совершенно новым пониманием театрального искусства. Как Малевич, Кандинский или Шагал в живописи, Скрябин, Стравинский, а потом и Шостакович в музыке, Маяковский, Цветаева, Ахматова и Есенин в поэзии, Пильняк, Горький, Чехов и Толстой в прозе, Эйзенштейн, Довженко и Пудовкин в кино, так в театре - Станиславский. Он понятие смотреть превратил в понятие видеть, слушать - в слышать, трогать - в осязать. Он искал и находил способы, дающие актерам возможность превратить то, что им, как всем обычным людям, дано от природы, в профессиональное мастерство. Он хотел и добился того, чтобы актеры в своих рабочих тетрадях не писали, как Еланская, "громче", "медленнее", "тише", "шепотом" и т. д., а все эти прилагательные превратили в глаголы, в действие, в следствия и причины сценических отношений, в осознанное действие сценического поведения. Это подразумевает концентрацию органов чувств, которая не требует отделиться от окружающей среды, а как раз требует воспринять ее, все, что их окружает, принять все сигналы, которые посылает окружающая среда.

Когда в своей труппе, в Московском Художественном академическом театре, Станиславский довел уровень поведения актеров на сцене лишь приблизительно до уровня своих театральных запросов, он увидел, что отношения между действующими лицами на сцене стали настолько сложными, настолько взаимозависимыми, что стало невозможным предоставить все это только самим актерам. Стал необходимым человек, который эти отношения организует. И чтобы это получило свойства художественной метафоры. Так случилось, что человек, который изучал закономерности сценического поведения актеров, сделал необходимой профессию режиссера. Так из тщательного исследования актерской игры возникла острая необходимость в режиссуре. Так актерская игра родила режиссуру. Так драматическая литература стала драматическим спектаклем. Я бы назвал это "парадоксом Станиславского".

Актерская игра и режиссура

Известно, что нет дирижера, который бы, кроме рояля, не умел играть хотя бы еще на двух-трех инструментах. Более того, самые известные дирижеры очень часто были известными инструменталистами, чаще всего скрипачами (Тосканини). Так, из истории театра известно, что режиссуру значительно продвинули именно актеры: Мольер, Станиславский, Жюве, Вилард, Стреллер, а у нас - Боян Ступица, Мата Милошевич, я упоминаю только тех, которых легко вспомнил. В конце концов, разве Вильям Шекспир не был актером? И в кино, являющемся в основном искусством режиссерским, самый большой вклад внесли актеры: Чарли Чаплин, Лоуренс Оливье, Витторио де Сика, Никита Михалков, Орсон Уэллс... Все то, что я говорю, я говорю не *pro domo sua* (лат. - по поводу себя), но потому, что я твердо убежден, что разделение актерской игры и режиссуры уродует понятие театрального искусства, которое было, есть и всегда будет, прежде всего, искусством актерской игры.

Если актерская игра учит нас умению взаимного общения, то есть если актерская игра-это нечто, что выражается только в сфере взаимной зависимости, то режиссер, если он хочет организовать эту сущность актерской игры, должен, прежде всего, сам уметь играть. Почти все театральные заблуждения происходят от режиссеров, которые не умеют играть или думают, что им это и не нужно.

Успехи некоторых режиссеров, которые не были актерами, можно объяснить только убеждением, что они были и есть прирожденные актеры, и я искренне ими восхищаюсь.

Свобода толкования

Режиссура не занимается, как музыка, определенными звуками и гармонией, гаммами и аккордами, изменением темпа и ритма. Режиссура не в состоянии одним знаком "диез" или "бемоль" точно выразить полифонический звук множества инструментов и человеческих голосов. Она не занимается всеми доступными закономерностями гармонии, не располагает теорией контрапункта, акустической наукой.

У театральной режиссуры нет перед собой нотной партитуры со всеми возможными пометками. Режиссура не знает, что такое - аллегро виваче или аллегро sostenuto. Короче, режиссура сама все это устанавливает. Ее текст не может быть раз и навсегда определен нотным станом и поделен на такты. Режиссура не занимается совершенством. Режиссура занимается плебейской, доступной всякому, всем понятной и в то же время до конца не понятой материей, о которой все могут судить и которая зовется человеческой жизнью. Существует большая разница в исполнении музыкальных произведений различными дирижерами. Между тем все эти различия существуют все же в достаточно точных рамках, которые неумолимо выражены нотами, обозначением ритма и темпа и даже знаками, которые скрипачам, например, указывают, какой частью смычка начинать новую музыкальную фразу.

Режиссура может, но не должна всегда принимать во внимание указания драматурга. Она абсолютно свободна в толковании того, что ей дается в качестве литературной основы. И, более того, театр постоянно пытается удалиться от нее, чтобы, "удаляясь, приблизиться с противоположной стороны", чтобы ее отрицать, чтобы ее игнорировать, чтобы ее обожать, чтобы ей повиноваться, чтобы в ней сомневаться, чтобы ее фальсифицировать, чтобы ставить ее на службу сиюминутным потребностям, чтобы искать, как сделать ее вечной, и в то же самое время ее высмеивать и над нею издеваться. Театр со своими литературными партитурами может поступать не как с чем-то обязывающим, а, напротив, как с чем-то, дающим повод для свободной интерпретации. Чем сильнее драматический текст, тем больше затруднена свобода его толкования и в то же время сильнее желание истолковать его по-своему.

Из всех искусств театр является самым наглядным отражением несовершенства усилий художника. Театр имеет привилегию сталкивать в грязь гениев и возвышать посредственность. Может быть, именно поэтому театр наиболее достоверно отражает состояние общества и дух времени. Театр - единственный из искусств - не заботится о вечности. Многие спектакли были запрещены, хотя и поставлены по не запрещенным, а даже по награжденным литературным произведениям.

Уважение к тексту

Эту свободу по отношению к драматическому тексту я условно назвал "драматизацией драмы". У нас эта свобода отмечена еще дополнительной свободой. Наш актер и наш режиссер обычно имеют дело с переводами. В нашей национальной драматической литературе мало классических произведений, а большинство современных классических текстов, за редким исключением, лишь материал для сценической обработки. Можно сказать, что это полуфабрикаты, которые только в театре получают свое окончательное выражение. Здесь нет ничего необычного. Известно, что и выдающийся стилист, каким был Чехов, возмущался "фальсификацией" его текстов во МХАТе.

Сегодня и у нас есть, так сказать, уже классические, хотя и современные драматические произведения (Симович, Душан и Синиша Ковачевич, Михиз, Михич). И наряду с этим большую часть репертуара наших театров все же составляют пьесы иностранных авторов в переводе. А переводы не обязывают. Когда какая-то культурная среда основывает свое театральное искусство на творчестве Гёте, Пушкина, Расина, Мольера, Гоголя, Шекспира как на национальном наследии, она, конечно, совсем иначе относится к тексту. У нас между тем имеется мало "неприкасаемых" классических текстов или текстов, которые, хотя и современны, но уже стали классикой. Также у нас мало "неприкасаемых" переводов ("Федра" Дединца и несколько действительно отличных переводов Шекспира и Мольера). Большинство остальных переводов оставляют желать лучшего. Достаточно знать язык подлинника, чтобы в переводе обнаружить ошибки, которые иногда меняют смысл некоторых сцен, а иногда и смысл всего произведения.

Вследствие этого наш актер, а через него и наш режиссер не имеют "врожденного" уважения к тексту, какое имеют их коллеги-англичане, французы, немцы и русские. В таких условиях сокращение, доработка, изменение и перекройка являются не пренебрежительным отношением, а только подтверждением текста. Поскольку перевод часто в известном смысле "случаен", то точным определением языковой идиомы, нахождением меткой фразы, выражений, отражающих характеры, сокращением, избавлением от неясностей, которые несет в себе несоответствующий перевод, - всеми этими вторжениями режиссер, а часто и актер, по собственному замыслу пытаются утвердить текст оригинала. И, более того, когда однажды находится подходящая фраза, особенно когда это случается на репетиции, ее потом легче защитить от актерской небрежности. Получается парадокс: то, что у обладающих великой классической литературой "святотатство", у нас - не надругательство над текстом, а уважение к нему.

И пусть, на первый взгляд, это выглядит как минус, в театральном смысле это действительно плюс. Может быть, именно поэтому наш актер проявляет столько инициативы, и, возможно, поэтому у нас столько выдающихся импровизаторов. Вероятно, поэтому для нас театр больше театр, чем литература.

Для меня так называемый "штрих" (сокращение текста) имеет не только практическое значение - сократить продолжительность спектакля, но и является выражением уважения к литературе. Такой режиссерский метод - следствие моего актерского опыта.

"Что он Гекубе?"

Я попытался объяснить, что "парадокс Станиславского" в том, что он, исследуя закономерности актерской игры, сделал необходимой режиссуру. И невзирая на то, что сегодня без хорошей режиссуры действительно не может быть хорошего театра, я все-таки верю, что театр был, есть и всегда будет, прежде всего, искусством игры актеров. Есть много знатоков, которые идут в театр посмотреть спектакль. Между тем большинство зрителей приходит посмотреть своего любимого актера или актрису. Публика приходит насладиться проявлением определенных актерских качеств, которые ей по сердцу. Помню, я и сам в ранней молодости, да и позднее, ходил смотреть спектакли, чтобы увидеть актрис и актеров, которых я любил. Юношей я ходил в Люблинскую оперу не столько из-за Верди и Пуччини, сколько из-за белолицей Валерии Хейбаловой с жемчужным сопрано, в которую я был влюблен, как настоящий оперный "тиффозо", а может, даже и больше. Когда я пытаюсь вспомнить свои самые яркие впечатления от театра, то наряду с всегда воодушевлявшим меня мастерством Брука, Штайна, Бергмана, Завадского, Виллара, Эфроса, Товстоногова, Стреллера, Маты Милошевича и других в тайниках моей памяти остались все же в основном актеры.

Прямые брови над широко поставленными большими глазами Тарасовой, закинутая, обращенная лицом к небу голова Черкасова, холодная усмешка Жана Габена, высокий блистательный лоб Еланской, дурашливая физиономия Бельмондо, бесконечное множество выражений на красивом лице Рахели Ферари, неземная красота Греты Гарбо, горячее дыхание души Миливое Живановича, до боли женственная красота Моники Витти, белая "зубастая" улыбка Болдумана, волшебные пальцы Вики Старчича, бесконечная меланхолия Монтомгери Клифта, роскошный стан Дорониной, белизна кожи Мэрилин Монро, элегантные речь и движения Бранко Плуши, буйность актерской природы Грибова, аристократическая задумчивость Лоуренса Оливье и Качалова... И это можно продолжать до бесконечности.

Они, эти актерские существа, способ выражения ими красоты (и безобразия) человека и бытия, ощущение от непосредственного контакта с ними - вот то, что нас привлекает в театре. Выдающиеся актеры являются инструментом, дающим возможность самого непосредственного восприятия богатства и ценности жизни. Впрочем, все это красивее и поэтически точно устами Гамлета сказал Шекспир:

*"Не стыдно ли, что этот вот тапер
В воображенье, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен,
Увлажен взор, отчаянье в лице,
Надломлен голос, и весь облик вторит
Его мечте. И все из-за чего?
Из-за Гекубы! Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?
Что совершил бы он, будь у него
Такой же повод и подсказ для страсти,
Как у меня? Залив слезами сцену,
Он обций слух рассек бы грозной речью,
В безумье вверг бы грешных, чистых - в ужас,
Незнающих - в смятенье и сразил бы
Бессилием и уши и глаза..."*

О Шекспире и Достоевском

Лишний человек

Из-за "Гамлета" я сначала хотел сделать камерную психологическую драму. Я хотел избежать всего театрального и поставить на сцене личную драму одного необычного человека.

Эту личную драму я видел в его изолированности от общества и от жизни, и в то же время в его намерении исправить эту жизнь и это общество. Эта изолированность (сейчас мы бы, вероятно, назвали ее "элитарностью") часто в европейской литературе объяснялась несчастливой судьбой литературных героев, обычно так называемых интеллигентов. В русской теории литературы для таких героев даже имеется специальный термин - "лишний человек".

Гамлет - молодой образованный человек, который хочет изменить мир, установить справедливость и истину, но все это сопряжено у него с основательной проверкой, сомнениями, предчувствиями и всем тем, что сопутствует поступкам всякого аналитического ума и всякой души, мечтающей о справедливости. В этом контексте Горацио у меня - человек, который тоже все проверяет только для того, чтобы узнать, чтобы констатировать и чтобы объявить истину. "Дыши в суровом мире, чтоб мою поведать повесть", - говорит ему Гамлет, умирая. Эти двое в трагедии имеют третью крайность в лице Фортинбраса, который, не проверяя ничего, не сомневается вообще в правильности своих поступков, без колебаний готов изменить мир.

Все трое борются за справедливость и истину. Фортинбрас - неутомимой деятельностью, Горацио - исследованием, а Гамлет - личным страданием, муками слишком чувствительной, слишком ранимой совести. Слышу, как Фортинбрас говорит: "Виноваты другие"; слышу Горацио, как он говорит: "Никто не виноват", и слышу Гамлета, как он восклицает: "Я виноват".

По этому "Я виноват" мы действительно узнаем в Гамлете первого так называемого "лишнего человека" современной европейской литературы. После него появились в разных вариантах в своих национальных литературах (хотя их так и не называли) такие герои, как Жюльен Сорель Стендаля, Чайльд Гарольд Байрона, Вертер Гёте, Карл Моор Шиллера, Онегин Пушкина, Печорин Лермонтова, князь Мышкин, Раскольников, Версиков Достоевского, а также Инсаров, Рудин, Базаров из романов Тургенева, Астров, Платонов, Иванов Чехова и многие другие герои Драйзера, Камю, Фолкнера, Сартра, как и герои нашей литературы из произведений Боря Станковича, Андрича, Црнянского, Чосича, Меше Селимовича, Киша и многих других наших современных писателей.

Где-то здесь, на распутье, где перекрещиваются долг открыть истину и долг действовать и бороться за справедливость, я и хотел толковать смысл трагедии Гамлета. Мне кажется, что кроме бетонной плиты и камешков, которые сыплются, совсем не случайно, что в последней сцене моего "Гамлета" подъемный мост Эльсинора медленно поднимается и закрывает вид, мертвецы, один за другим, толкаясь, медленно катятся на дно. Гамлет из последних сил хочет дотянуться до "той, другой стороны", хочет выйти из "крепости" (Меша Селимович), из изоляции, из элитной тюрьмы, в которую он сам себя поместил. Это ему не удастся, и люди Фортинбраса, занимая Эльсинор (в моей постановке), отпихивают его ногами, не замечая его, и он скатывается на дно, где уже лежат его мать, дядя и брат его Офелии.

Я хотел, чтобы мой Гамлет действительно был лишним и виновным: он прекрасно понял, а может, и не понял вообще, что мир не меняется в результате только совершенствования самого себя, для этого необходимо, прежде всего, общественное действие, что мир не изменить только душевными муками, требуется и "испачкать руки".

Бренность бытия

Я хотел поставить "Отелло", может быть, больше всего из-за желания проверить то, что я однажды испытал, будучи актером. Актерский опыт, приобретенный мною в роли Яго на дубровницких Летних играх на Ловриенце (режиссер Стюарт Бардж), я хотел теперь проверить как режиссер, в сотрудничестве с одним молодым актером, которому я доверил роль Яго в Югославском драматическом театре. (Я даже не догадывался, что скоро должен буду вместо него сам снова играть роль Яго, и так до сотога спектакля, и что это будет моя последняя главная роль и мое медленное, но неумолимое, насколько волнующее, настолько и горькое, прощание с собой актером.)

Играя Яго на Ловриенце, под звездами, под гул моря, окруженный вековыми стенами, которые существовали до нашего спектакля и будут существовать после него, как звезды и море, я ощутил, насколько преходяща эта наша земная суета. Это ощущение, что в жизни все преходяще, ощущение бренности, тщетности нашего бытия мы часто испытываем в жизни. Но совсем другое - пережить это на сцене, особенно когда ты играешь главную роль, когда все взгляды устремлены на тебя и все рефлекторы ищут твое лицо. Тишина здесь существует для того, чтобы ты ранил ее своим голосом, пространство - чтобы ты охватил его своим движением. Ты ощущаешь себя центром вселенной, чрезвычайно важным, незаменимым, постоянным и вечным, как будто ты никогда не состаришься, как будто ты бессмертен. Пока ты играешь, в тебе живет чувство, что тебя невозможно уничтожить.

На Ловриенце между тем я, благодаря звездам, вечному морю, чей гул я слышал во время спектакля, и благодаря вековым стенам неприступной крепости, ощутил среди всей этой моей "примадоннской", "незаменимой и вечной" важности, что все это: и этот спектакль, и эта публика, и Шекспир, и его Отелло, который так страдает, и я, Яго, который наслаждается, держа в руках все нити интриги, - все это мышьяная возня, на которую смотрит с высоты какая-то неизвестная, действительно, вечная сила, и что этот роскошно освещенный двор Ловриенца - только неприметная светящаяся точка во тьме бесконечной вселенской ночи. Никогда не забуду этого ощущения. Тогда слетела с меня "примадоннская важность". Я ощутил какую-то мудрость не только в поведении своего Яго, но и в своей профессии. В душе моего Яго поселилось неизвестное дотоле ни мне, ни ему грустное сознание бренности бытия. Вместо вечной игры, вместо торжественности спектакля все стало "ненужной игрой перед уходом со сцены жизни", игрой, которая потеряла свой эстетический, культурный, исторический, театральный смысл и оказалась в пустоте вселенной. Ощущение, что все преходяще, поселилось в душе моего Яго. А это ощущение и есть одна из главных тем многоликого Шекспира и его поэтики.

Сейчас мне кажется, что я решил поставить "Отелло" в Югославском драмтеатре как раз для того, чтобы добраться до этой темы без помощи звезд, без помощи моря и Ловриенца. Таким образом, я хотел проверить свой актерский опыт и обновить его в качестве режиссера.

Похвала театру

Я думаю, что существуют два вида режиссерского мастерства: один использует актерскую игру, другой ей служит. Второе, вероятно, дано только тем режиссерам, которые и сами были актерами. Должен сказать, большая ошибка и заблуждение считать исключительным и "из ряда вон выходящим", когда актер становится режиссером. У нас, и не только у нас, это заблуждение

приобретает все большее распространение. Оно появилось вместе с кафедрами режиссуры в "университетах искусства". Иногда мне кажется, что оно принимает просто какой-то профсоюзный характер, в смысле: "Почему этот отнимает у нас хлеб"! Между тем такая точка зрения является и следствием отставания театроведения.

Я уже упоминал, что публика, да и критика обычно не могут определить границы между отдельными элементами спектакля или, лучше сказать, не могут оценить, как и где эти элементы проникают один в другой. Это происходит и когда речь идет о сценографии, и о музыке для спектакля, а чаще всего - когда речь идет об игре актеров. Вот пример. В том самом "Отелло" на Ловриенце я в роли Яго в крепости, насчитывающей тысячу лет, сижу в углу на каменном пушечном ядре и смотрю на Отелло (Люба Тадич), который в бешенстве замышляет, как убить неверную жену. Исполненный досады, что знаменитый генерал так быстро и так легко поверил в мою интригу, я с равнодушным видом говорю: "Задушите ее в постели, которую она осквернила". При этом я встаю и, выражая свою досаду, толкаю ногой ядро, на котором я сидел. Ядро катится и, вращаясь на каменном полу Ловриенца, начинает издавать какой-то зловещий звук. Отелло следит за движением обезумевшего каменного шара, который никак не может остановиться, слушая его каменный, тупой, устрашающий звук, и публика делает то же самое, и я тоже. Зависает напряженная тишина, в которой тяжелый каменный шар исполняет свой каменный танец, пока не останавливается сам по себе. И в наступившей тишине звучит брошенная Отелло фраза: "Ты прав, я ее задушу". Были зрители, да и критики, которые потом говорили, что режиссер нашел удивительный способ предвещать зло, которое нависло над жизнью Дездемоны. Значит, актерское приспособление (естественность) в их представлении стало режиссерской метафорой. То, что было типичным актерским сценическим действием, которым Яго хотел выразить свое негодование, стало выразительным средством режиссера.

На одной из репетиций "Гамлета" в известной сцене, в которой Гамлет объясняет матери (Ирена Колесар), каким был ее покойный муж, и какое ничтожество ее теперешний, у нее появляется чувство вины, и она спрашивает: "Ну что же мне делать?" На этой репетиции я, режиссер и исполнитель главной роли неожиданно для самого себя ответил: "Быть или не быть - вот в чем вопрос..." Это было чисто актерское приспособление, результат общения с партнершей-матерью. По тексту требовалось на ее вопрос ответить: "Все, только не то, что вам сказал я..." и т. д. (Кстати, все наши переводчики переводили это место как "вопрос теперь". Вероятно, чтобы сохранить стихотворный размер. А между тем вопрос этот ставится не теперь, он вечен. Такое слепое следование оригиналу часто полностью извращает смысл.)

Значит, актер услышал вопрос, оценил, что он слишком прагматичен, по-женски прагматичен, неуместен. И, поняв это, актер ответил монологом, который как раз и делает бессмысленным всякий прагматизм. Он хотел сказать, что вопрос "Что же делать?" слишком практичен, что ставятся значительно более важные вопросы: есть ли смысл вообще что-то делать, есть ли смысл быть, существовать?! Мне, режиссеру, понравилось, что я, актер, этот знаменитый монолог свободным актерским приспособлением на репетиции превратил в ответ на вопрос. И режиссер решил этот монолог оставить там, куда его поставил актер.

Публика, да и часть критики, либо не заметила, либо не согласилась с тем, что это место для знаменитого монолога - наиболее подходящее, но все были согласны все-таки с тем, что Жигон-режиссер нашел интересное, нестандартное решение. Но это неправда. Решение - хорошее оно или плохое - нашел не режиссер, а актер - актерским действием, общением с партнером на репетиции.

На одной из репетиций, когда мы пытались найти какое-то свежее решение сцены безумия Офелии, не нарочно, репетируя с одной из Офелий (Марьяна Вукойчич, Цвиета Месич), я сделал движение, которым оттолкнул ее на край плиты так, что она замахала руками, изгибаясь и

наклоняясь, чтобы удержать равновесие. Это ее "кривляние" напомнило мне игру, в которую мы играли в моем далеком детстве, игру в фигуры. В этой игре пары брали друг друга за руки и кружились все быстрее и быстрее. В один момент они отпускали руки и застывали при этом, движимые центробежной силой, в необычных позах, с соответствующими гримасами.

Мне показалось, что, возможно, было бы интересно, если бы Офелия, вместо того чтобы под изящную ренессансную песню раздавать цветы присутствующим, наслаждалась бы в своем безумии этой детской игрой. Тем более что она, конечно, не могла забыть сцену с Гамлетом, в которой я, притворяясь безумным, уговаривал ее идти в монастырь и при этом, кружа ее, носился по всей сцене. Хорошо, но с кем же играть в эти "фигуры"? Мы на ходу придумали, что ее партнером будет Горацио: в одной из сцен Король говорит ему пойти присмотреть за Офелией. Затем в ходе репетиций мы пришли к идее, что, вероятно, есть какая-то поза в этой "игре фигур", которую Офелия особенно любит, а Горацио по какой-то причине избегает. И, только сделав несколько кругов, он сдается и занимает эту позу. Это была, как оказалось, поза мертвеца. Таким образом, вместо того, чтобы раздавать цветы королю и придворным, Офелия, напевая песню, начинает украшать цветами "мертвого" Горацио, воодушевленная тем, что он так "красиво танцует".

Когда приходит Лаэрт и видит ее, качающуюся, безумную и притом еще и беременную, он корчится от боли с гримасой страдания на лице. Офелия его не узнает и, видя его искаженное болью лицо, думает, что просто появился еще один партнер для игры, и пытается заставить его танцевать с собой. Когда Лаэрт, не в состоянии совладать с собой, падает на землю, плача, Офелия в восторге, что появился еще один мертвец, начинает и его украшать цветами.

Я попытался описать, как мы, развивая одну идею, находили новую, из которой снова рождалась новая идея, и так до тех пор, пока это развитие основной идеи, в конце концов, не вылилось в сложную, достаточно иррациональную, наполненную ассоциациями сценическую метафору. Эту метафору придумал не режиссер, она рождалась в ходе репетиций, как результат главным образом вдохновения актеров, хотя и выглядела очень "по-режиссерски". Я не помню, интересовалась ли критика этой сценой вообще, но, зная предмет, уверен, что она приписала бы это режиссуре.

Эта неспособность критики определить грань между актерской игрой и режиссурой свидетельствует о единой ткани спектакля, о взаимопроникновении этих двух основных начал. Нечувствительность критики к восприятию грани между сценографией и режиссурой, да и между остальными элементами спектакля, на самом деле - наивысшая похвала театру. Именно эта неспособность различить отдельные элементы театрального спектакля подтверждает тот факт, что спектакль - не совокупность разных художественных профессий, но нечто цельное, что нельзя разделить на элементы, он, значит, не конгломерат, а соединение.

Наемник, феминистка и террорист

Трагедия "Отелло" привлекла меня, разумеется, не только желанием проверить свой актерский опыт на Ловриенце. Я ее воспринимаю, прежде всего, как самую трагичную трагедию, которая существует в мировой литературе. Не в жизни. В жизни случаются и более ужасные трагедии. Но они не облечены в такую гениальную поэтическую форму, и из-за этого мы не воспринимаем их как художественные истины, вызывающие боль, но как реальные факты, которые главным образом поражают.

Кроме того, из всех трагедий Шекспира у этой, пожалуй, самая правильная драматическая форма и совершенная драматургическая конструкция. Остальные его трагедии мне кажутся разбросанными, неправильными по своей архитектуре. Между тем "Отелло" по строгости своего построения напоминает лучшие произведения великих композиторов. Кроме того, он к тому же

очень актуален. Не нужно большого воображения, чтобы увидеть в Отелло того, кого сейчас называют наемником, спецназовцем, своего рода офицера иностранного легиона, который успешно выполняет задания неких политических или колониальных, гегемонистских, империалистических и, не знаю каких еще, кругов.

Не нужно особого воображения, чтобы в лице Яго разглядеть те разрушительные порывы, которые питают нынешних террористов всех мастей и идеологий. В нем нетрудно распознать члена группы Бадер-Майнхоф, или члена исламской фундаменталистской организации, или члена ИРА, или какой-то другой террористической группы, которую финансируют крупные американские корпорации.

Не нужно также особого воображения, чтобы в Дездемоне узнать молодую женщину, для которой очень важно женскую половину человечества уравнивать в правах с мужской. И сейчас еще довольно смело для белой женщины выйти замуж за цветного.

Значит: наемник, террорист и феминистка.

Разве возможно, чтобы еще во времена, когда Отелло служил интересам Венеции, существовали эти три общественных явления, которые так распространены в наше время - время, не знаю какой по счету, технической революции? Разве возможно, чтобы наемник, террорист и феминистка существовали в те стародавние времена?! Возможно ли, что ничего существенно не изменилось в обществе, да и в желаниях мужчин и женщин? Ревность, конечно, вечна, и расизм существовал с тех пор, как существует общественное сознание, всегда существовало и "укрощение строптивых". Между тем наемник, террорист, феминистка - звучит слишком современно! А может, это пророчество гения?

Разумеется, у Отелло есть много характеристик, более интересных, чем просто наемник Венецианской республики. Так и отрицание Дездемоной обычаев своего времени - не самое главное, что привлекает нас в ее трагической судьбе. Но, уж конечно, после группы Бадер-Майнхоф, после палестинских и еврейских, черных и белых, католических и протестантских террористов, после американского и натовского государственного терроризма, после псевдovoенных группировок всех мастей и назначений, после феминистского движения, которое привело к серьезным изменениям в отношениях между мужчиной и женщиной, ни Отелло нельзя больше считать мудрым, благородным и наивным, ни Дездемону представлять невинной голубкой. Как и терроризм Яго, если сравнивать его с терроризмом, выросшим в так называемом "самом успешном", "самом счастливом" и "самом гуманном" христианско-капиталистическом обществе, не может больше убедить нас, что Яго - просто шекспировское воплощение зла.

Больше чем легионерство Отелло и больше чем феминизм Дездемоны в "Отелло" Шекспира меня привлекла тема терроризма Яго. Когда я ставил "Отелло" в Югославском драмтеатре, я не мог знать, что этот терроризм предвещает распад всех межгосударственных отношений и приведет к распаду международной правовой конструкции. Именно этот распад правовой основы международной жизни показывает нам, насколько был оправдан мой интерес к личности Яго. Этот "яговский принцип" лежит в основе господства международного капитала, не важно, легального или теневого, в основе амбиций исламского фундаментализма и неискорененного нацизма, подогреваемый интересами Ватикана и всех остальных кликушествовавших сил мафиозного глобального беззакония. Он - доказательство того, что великий поэт - не только великий художник, но и пророк. Все террористы, уничтожая международные нормы, снова и снова пытаются создать "новый порядок" их единственной правды и управляемой "демократии". Повторяю, когда я заинтересовался этим, я не мог знать, что Шекспир в образе, характере и судьбе Яго предвидел распад всей системы. Тогда бунт Яго против всего существующего, немилосердное и бескомпромиссное отрицание всего достигнутого человеческим обществом я

воспринял как одну из возможных точек зрения. Я рассматривал этот бунт как подтверждение, что ничего нельзя поправить и что единственная возможность - все, буквально все разрушить и уничтожить. В этом контексте Яго мне представлялся близким Гамлету: Гамлет верит, что решение - не в разрушении всего, а в исправлении всего. Яго мне представлялся отрицанием всего, а Гамлет - вечным вдохновением. И мне казалось, что актер, сыгравший Гамлета, должен после него непременно сыграть и Яго, и наоборот.

На Ловриенце я играл Яго пронизательным недовольным молодым человеком, которому скучно, который презирает лицемерие "праведника" и хочет развлечься. После того, как я поставил и сыграл "Гамлета" в Югославском драмтеатре, такое видение Яго уже стало невозможным. Если Гамлет виноват в том, что он не хотел "пачкать руки", то Яго не может быть только умником, для которого пачкание рук - смертоносная забава. "Отелло" в Югославском драмтеатре я поставил, желая наверстать упущенное. Как режиссер, я выбрал на роль Яго молодого актера, веря, что его талант и чувство современности сами по себе привнесут некую свежесть, а с моим опытом - и более глубокое проникновение в актуальный смысл предчувствий Шекспира. Потом, когда мне пришлось сыграть вместо этого молодого актера, вероятно, я уже больше не был в состоянии исследовать Яго в этом современном направлении. Как режиссер я ясно себе представлял, посредством чего можно приблизить Яго к современности, но как актер я больше не находил в себе способности это воплотить.

Слишком глубоко во мне жил тот легкомысленный беззаботный Яго под звездами, окруженный вековыми стенами Ловриенца. Яго - лишний человек.

Сейчас, между прочим, Яго представляется нам в еще более экстремистском облике. Не только как определенный характер и не только как актуальное явление, но и как орудие планетарной несправедливости. Для такого Яго необходим совершенно новый спектакль, спектакль, который бы подчеркивал пророческий характер литературы Шекспира, который бы в рамках этой шекспировской "сонаты" показал распад межчеловеческой и международной правовой системы и гражданских демократических свобод.

"Я мошенник, а не социалист..."

Сейчас мне очень дорого то, что я поставил "Бесов" Достоевского. Я взялся за эту постановку в Югославском драмтеатре после репетиций другого режиссера, которые продолжались достаточно долго, но спектакль так и не состоялся. До сих пор многие думают, что я просто продолжил начатую работу. Это неправда. Я полностью отбросил беспричинно хваленую драматизацию Камю, и сделал совершенно новую, свою собственную. Кроме того, из всех актеров в моем спектакле остался один только Иван Бекарев в роли Лебядкина. В упрощенной драматизации Камю многих действующих лиц вообще нет. И, наконец, вместе со сценографом Заричем я полностью изменил сценографию неосуществленного спектакля.

Почему я отбросил столь восхваляемую драматизацию Камю? Не вдаваясь в его устаревшие представления о драматургии (будучи бессильным, он даже пользовался рассказчиком), мне не нравился его замысел использовать этот противоречивый роман для пропаганды своей идеи так называемого абсурда. Только прагматичный католический западноевропейский ум мог найти в таком русском и таком православном романе идею отрицания смысла и бесполезности борьбы. (Сам Достоевский, кстати сказать, написал в одном своем письме, что когда он работал над "Бесами", то вообще не имел намерения написать художественное произведение, а главной его целью было политическое разоблачение русского социализма как идеи, чуждой славянскому, русскому духу.)

Поэтому в образе молодого Верховенского он попытался показать тогдашних русских социалистов кровавыми террористами, беспощадными разрушителями, жаждущими власти: "...и рухнет балаган...", "...мы должны иметь хотя бы одно или два поколения неслыханного разврата, когда человек обращается в гадину, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь..." Между тем Верховенский в конечной расправе со Ставрогиным восклицает: "Я мошенник, а не социалист!" Итак, Достоевский хотел написать памфлет против молодых террористов, которые, желая изменить мир, совершают невиданные преступления, хотел выступить с полным осуждением идей социализма, а все-таки, в конце концов, показал, что его молодой Верховенский, главный выразитель этой идеи, никакой не социалист, а обычный преступник.

В своей драматизации, чтобы подчеркнуть важность этой мысли, я заставил Верховенского повторить эту фразу трижды, хотя в романе он произносит ее только раз. Не только эта фраза, но и признание Ставрогиным своей ничтожности у Старца и, наконец, его самоубийство показывают, что Достоевский просто не мог написать обычный политический памфлет. Самоубийство Ставрогина - это признание вины, а признание вины не может быть подтверждением абсурда. Я не литературный теоретик, но все-таки думаю, что все теоретики, видящие в "Бесах" только памфлет против одной политической идеи, впадают в ошибку, которой избежал великий писатель. Так как этот "памфлет" (а он, по их мнению, является доказательством бессмысленности веры человека в возможность справедливости и стремления к возвышенному) превратился под пером гениального писателя в еще одну попытку найти выход. Превратился в попытку найти причину и даже оправдание преступлениям террористов, да и этот терроризм социалистов-анархистов представить как напрасную, отчаянную попытку изменить "положение вещей". (В "Подростке" Версиков в разговоре с сыном Аркадием восклицает, что разрушение Тюильри было преступлением, и добавляет: "Хорошо, признаю, справедливое преступление...")

Камю хотел из глубоко верующего человека, каким был Достоевский, сделать приверженца своей убежденности в бессмысленности веры. Как будто он забыл, что Раскольников, совершив "абсурдное преступление", пришел к неизбежному покаянию, что это преступление как раз помогло ему уверовать в то, что жизнь имеет цену, вернуть веру в любовь. Как будто он забыл, что Иван Карамазов погрузился во мрак безумия, так как не смог вынести угрызений совести из-за лжесвидетельства. Как будто он забыл, что Дмитрий Карамазов в душе принял на себя вину за преступление, которое он не совершал, так как считал себя виновным "перед Богом", и что убийца Рогожин за свое преступление поплатился помрачением рассудка. У Достоевского все самые тяжкие преступники или признают свои заблуждения, или каются, или теряют разум из-за своего преступления. Ставрогин даже кончает жизнь самоубийством. У Достоевского граница между добром и злом пролегает через боль в душе. Это его знаменитое "все дозволено" всегда приводит его героев к покаянию, угрызениям совести, страданиям и, наконец, к очищению.

Камю в своей теории абсурда, говоря упрощенно, не признает границы между добром и злом. Он проповедует, что все, что делает человек, находится вне морального осуждения. Некому судить. Именно поэтому Камю, мне кажется, не имел права запрягать в телегу своей европейской нигилистской меланхолии Достоевского, который всегда и на самом глубоком дне человеческого падения пытался найти кусочек голубого неба, крупицу веры в высший смысл бытия.

Полагаю, что "Бесы" в драматизации и замысле Камю представляют собой достаточно грубую фальсификацию этого романа. Как раз из-за такого, в сущности, тенденциозного и памфлетного толкования Камю ортодоксального духа Достоевского и не удалась, мне кажется, первая попытка создания спектакля "Бесы" в Югославском драмтеатре.

Совершенно не согласен с теми, кто в Ставрогине видит олицетворение зла, так сказать, "совершенный ноль человечности". Ставрогин - великий мученик своей совести. Достоевский просто не мог создать человеческое существо в одной плоскости. В сцене со Старцем Ставрогин

открывает свое чудовищное преступление, признается, что он, глядя на паука на листе герани, подло смотрел на часы и ждал, когда четырнадцатилетняя девочка, которую он изнасиловал, повесится. Между тем в той же самой сцене он рассказывает Старцу о картине Клода Лоррена "Асис и Галатея", которая находится в Дрезденской галерее и на которой уголок греческого архипелага показан как рай на земле. У Достоевского самое гнусное преступление находится, так сказать, в непосредственном соприкосновении с самым идеальным сном. Как и Гамлет, Ставрогин на пути к попытке найти смысл жизни оставляет за собой трупы. Ставрогин, действительно, подло ждал, пока девочка, жертва его похоти, покончит с собой. Но после этого вся его жизнь - непрерывное искупление вины с добровольной казнью в конце. В романе мы застаем Ставрогина уже уставшим от этого искупления, застаем его уже неспособным исправить что-нибудь в своей жизни, но догадываемся, что он, как и Гамлет, в молодости хотел изменить "положение вещей". В этом желании он не гнушался связью с таким разрушителем, как молодой Верховенский. То, что теория литературы в связи со Ставрогиным провозглашает полным отрицанием человечности, это (по крайней мере, я так думаю), усталость от искупления вины, за которой следует хладнокровное наказание самого себя. Не в силах хотя бы немного поправить положение дел, он умирает, не принимая методов Верховенского, как и Гамлет, который, умирая, отрицает методы Фортинбраса.

Иван-Царевич

Из драматизации романа Достоевского "Бесы" (Стево Жигон)

Петр: Ставрогин, что вы делаете со мной?

Ставрогин: Я не позволю вам убить Шатова. Вы его кровью ваши кучки слепить хотите! Вы клоните, чтобы я, отдав полторы тысячи Лебядкину, дал тем случай Федьке его зарезать. А заодно и жену, и тогда вы получите власть надо мной. Ведь так. Ведь так.

Петр: Помиримтесь, помиримтесь. Слушайте, я вам завтра же приведу Лизавету Николаевну, хотите?

Ставрогин: Да, когда я стану вдовцом.

Петр: Вы не имеете ничего общего с этим. И Шатова я не трону. Слушайте, мы сделаем смуту. Мы сделаем такую смуту, что все поедет с основ. Всего только десять таких же кучек по России, и я неуловим.

Ставрогин: Вы говорите вздор.

Петр: Мы сильны. Наши не те только, которые режут и жгут. Наши и учителя, адвокаты, школьники, присяжные, прокуроры, администраторы и литераторы. Нас много, так как везде тщеславие размеров непомерных, аппетит зверский, неслыханный...

Ставрогин: А пролетарии?

Петр: Да, пролетариев нет, но они будут. Мы пустим пьянство, сплетни, донос! Мы пустим неслыханный разврат! Всякого гения потушим во младенчестве! Одно или два поколения неслыханного разврата теперь необходимо, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь - вот чего надо! Я мошенник, а не социалист.

Ставрогин: Вы пьяны!

Петр: Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Как думаете, кого?

Ставрогин: Кого?

Петр: Ивана-Царевича! Вас, вас! Мы пустим новую легенду, идола! Царевич существует, но его еще никто не видел. Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила. Вы именно таков, какого надо. Вы сильный человек, гордый, как бог. Главное - это легенда. И рухнет балаган. Ставрогин, вы красавец, но не знаете этого. Я нигилист, но люблю красоту. Вы никого не оскорбляете, и все вас ненавидят. Вас все боятся. Вы аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен! Вы именно таков, какого мне надо. Я не социалист, я мошенник. Поймите это, вы предводитель, вы - солнце. Без вас я - Колумб без Америки.

Ставрогин: Помешанный!

Петр: Слушайте, я вам без денег... Я кончу завтра с Марьей Тимофеевной... без денег... Хотите Лизу, завтра же? Вы дрянной, блудливый, изломанный барчонок!

Земной Рай Человечества

Из драматизации романа Достоевского "Бесы" (Стево Жигон)

Тихон: Не мучьте себя, скажите все, с чем пришли.

Ставрогин: А вы наверно знаете, что я мучаюсь, и что я с чем-то пришел?

Тихон: Я... угадал по лицу.

Ставрогин: В Дрездене, в галерее, существует картина Клод Аоррена "Асис и Галатея". Это - уголок греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль, земной рай человечества... Словами не передашь.

Тихон: Вы не с этим пришли.

Ставрогин: Все произошло в июне, в 186- году. Я жил в Петербурге, снимал комнату в большом доме в Гороховой. У моих хозяев была дочь, девочка лет четырнадцати, белобрысая и весноватая, совсем ребенок на вид, лицо обыкновенное, но очень много детского и тихого. Ее звали Матрёшей. Однажды у меня со стола пропал перочинный ножик. Я сказал хозяйке. Подозревая, что Матрёша его украла, баба остервенилась, нарвала прутьев из веника и высекла ребенка до рубцов, на моих глазах. Пока она ее била, я нашел ножик. Мне тотчас пришло в голову не объявлять, и сразу же пришло мучительное сознание низости. Но одновременно я ощутил и какое-то так хорошо мне известное невероятное наслаждение.

Тихон: Наслаждение?

Ставрогин: Не подлость я любил, но упоение мне нравилось от мучительного сознания низости.

Тихон: Продолжайте.

Ставрогин: Через три дня случилось так, что Матрёша и я остались одни в квартире. Она что-то шила в своей каморке. Наконец вдруг тихо запела, очень тихо. Это с ней иногда бывало. У них на окнах стояло много герани, и солнце ужасно ярко светило. Я тихо сел подле на полу. Взял ее руки

и тихо поцеловал. Она рассмеялась, как дитя. Я стал целовать ей руки, взяв ее к себе на колени. Она вся отдернулась и улыбнулась как от стыда, но какою-то кривою улыбкой, в таком испуге, что судорога прошла по лицу. А потом, потом...

Тихон: Что потом?

Ставрогин: ...Никогда не забуду этого. Девочка охватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама. Лицо ее выражало совершенное восхищение.

Тихон: И?

Ставрогин: Когда все кончилось, я уже не ласкал ее и... И молча ушел из дому.

Тихон: А после вы почувствовали страх...

Ставрогин: Да, к вечеру я опять почувствовал страх, что она меня выдаст. Я возненавидел ее до того, что решился убить. Я решился отказаться от квартиры, но когда я пришел, никого, кроме Матрёши, не было. Она лежала на материной кровати. Я видел, как она выглянула, но я сделал вид, что не замечаю. Мне решительно доставляло удовольствие мучить ее. Я ждал целый час, и вдруг услышал ее шаги. Она стала на пороге в мою комнату. Лицо ее как бы высохло, а глаза стали большие... Я заметил, что она совсем меня не пугается. Вдруг она подняла на меня свой маленький кулачок и начала грозить им мне. Потом отошла и стала к окну. Я услышал, как она вышла на галерею и вошла в чулан. Надо мною жужжала большая муха. Во двор въехала какая-то телега. Я взял книгу, но бросил и, о, какая низость, стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани...

Тихон: На что вы смотрели?

Ставрогин: На крошечного красненького паучка.

Тихон: На листке герани?

Ставрогин: Да, да, да... на листке герани. Посмотрел на часы и решился подождать еще четверть часа. Тут я встал, осмотрелся в комнате, все ли на прежнем месте, не осталось ли следов, вышел в коридор, поднялся на цыпочки и стал глядеть в щель. В это самое мгновение я припомнил, что, когда смотрел на красненького паучка, думал о том, как я приподнимусь на цыпочки. Я долго глядел в щель... Матрёша повесилась. После всего я помышлял застрелиться. Но представилось нечто получше. Я ощутил потребность до конца обезобразить свою жизнь и женился на хромой Марье Тимофеевне. Свидетелями были Кириллов и Пётр Верховенский. Да вы их и не знаете. После венчанья я сбежал за границу. Я оказался в одном крошечном немецком городке и, так как целую ночь был в дороге, сразу же после обеда заснул. Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон.

Тихон: "Асис и Галатея" Клода Лоррена!

Ставрогин: Да, мне приснилась эта картина! Уголок греческого архипелага, голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль...

Тихон: Вы уже говорили: земной рай человечества.

Ставрогин: Тут запомнило свою колыбель европейское человечество. Боги спускались с неба и приходили к людям... Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и

невинные. Рощи наполнялись их веселыми песнями... Чудный сон, высокое заблуждение! "Золотой век". Мечта, для которой умирали пророки. Когда я проснулся, ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли. Как всеохватывающая любовь. В окно моей маленькой комнаты прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом. Но вдруг среди этого будто бы яркого света я увидел какую-то точку, явственно представил, что это...

Тихон: Красненький паучок с листка герани, за которым вы наблюдали, пока ждали четверть часа?

Ставрогин: Да...

Тихон: И тогда вы поняли, что больше никогда не будете благородным.

Ставрогин: Да, никогда больше. Ни тогда, ни после смерти, никогда.

Тихон: Что это?

Ставрогин: Это история, которую я вам только что рассказал. Я отпечатал ее в трехстах экземплярах, когда придет время, я отошлю ее в полицию и в редакции всех газет, с просьбой гласности.

Тихон: Если вы не стыдитесь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?

Ставрогин: Стыжусь?

Тихон: Стыдитесь и боитесь!

Ставрогин: Боюсь?!

Тихон: Смертельно! Сердце у вас большое и сила великая. Это-то меня и ужасает: та великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость. А скоро вы надеетесь исполнить свое намерение?

Ставрогин: Не знаю. Сегодня, завтра, послезавтра, почему я знаю?

Тихон: Если бы кто простил вас за это, незнакомец, молча, "про себя", простил, легче ли бы вам было?

Ставрогин: Я хочу сам себе простить.

Тихон: Если у вас такая цель, то как же вы можете твердить, что не веруете в Бога?

Ставрогин: А вы веруете?

Тихон: Верую.

Ставрогин: Но не совершенно, не вполне. И уверен, что такую веру вы находите все-таки почтеннее, чем полное безверие.

Тихон: Напротив, полный атеизм почтеннее светского равнодушия. Совершенный атеизм - последняя ступень к совершеннейшей вере. А перед вами почти непроходимая бездна.

Ставрогин: Думаете, что не вынесу со смирением их ненависти?

Тихон: Не одной лишь ненависти. Их смеха.

Ставрогин: Вы находите, может быть, нечто смешное в моем преступлении?

Тихон: Есть преступления, так сказать, поистине картинные, чем больше в них крови, а ваше преступление стыдное, позорное, мимо всякого ужаса, даже слишком уж неизящное.

Ставрогин: Не смейте меня пугать, прошу вас, или я засвищу, засвищу от ненависти и мерзости! Засвищу!

Тихон: Я вижу, вижу как наяву, что никогда вы не стояли так близко к новому, самому ужасному преступлению.

Ставрогин: Проклятый психолог! Так знайте же, что я вас столько же презираю, как и самого себя. Никто не может меня судить. А это я написал от нечего делать, из бесстыдства.

Эпилептический припадок

Драматизация романа Достоевского "Идиот" (Стево Жигон)

Иван: Петрович: Павлицев вдруг бросает службу и все, чтобы перейти в католицизм...

Князь: Ну, быть не может!

Иван: Петрович: Как "быть не может"...

Князь: Павлицев был светлый ум и христианин... А католичество- вера нехристианская! Оно искаженного Христа проповедует. Римский католицизм даже и не вера, а решительное продолжение Западной Римской Империи. Папа захватил землю, земной престол и взял меч. Они играют самыми святыми, правдивыми, простодушными чувствами народа! Все, все променяли за деньги, за низкую земную власть!

Иван: Петрович: Вы очень преувеличиваете.

Князь: О, нет! Не преувеличиваю! Это всех нас касается. Тут нужен отпор!

Аглая: Хватит, князь!

Князь: О, нет! Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш русский Христос, которого мы сохранили...

Иван: Петрович: Но, позвольте...

Князь: Не позволю! Дайте русскому человеку отыскать это золото. Покажите ему в будущем обновление всего человечества одною только русскою мыслью, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет перед изумленным миром... потому что они ждут от нас в страхе одного лишь меча и насилия... потому что они представить себе нас не могут без варварства... (падает навзничь как подкошенный в эпилептическом припадке).

Шекспир и Достоевский

Я пытаюсь сам себе хотя бы в некоторой степени ответить на вопрос, какие художественные, актерские и режиссерские методы руководили моим желанием поставить Шекспира и Достоевского. Все эти постановки начинались случайно, и случайные обстоятельства приводили к их осуществлению. По-разному возникали их сценография и драматургическая обработка. Но, размышляя, поскольку я сейчас имею такую возможность - размышлять, я нахожу некоторые закономерности, некоторую внутреннюю связь, некоторое единство намерений и целей. Во время постановок спектаклей я не осознавал ни тех намерений, ни той цели. Между тем сейчас, ретроспективно, мне кажется, что я могу рассматривать их как свою постоянную потребность поиска смысла жизни. Я ставил пьесы разных авторов не только в Югославском драмтеатре, но и во многих других театрах, от Триеста до Битола, от Сомбора до Заечара, в Москве и Ленинграде, между тем Шекспир и Достоевский привлекали меня больше всего. Гоголь и Чехов, Стендаль и Тургенев, Попович и Нушич, Горький и Пушкин, Шеридан и Бернард Шоу, Гончаров и Вампилов, Стринберг и Торнтон Уайльдер, Крлежа и Црнянский - все они были лишь отсветом моего желания постичь мир Шекспира и Достоевского. Гамлет - Ставрогин, Яго - молодой Верховенский - стороны одного и того же квадрата.

Версиков своему сыну Аркадию, родившемуся от крепостной, с которой Версиков был в любовной связи, так объясняет свою собственную точку зрения: "Тогда над Европой слышался звон похоронного колокола. Как раз тогда Коммуна сожгла Тюильри... Только я один среди всех этих петролейщиков мог сказать в глаза, что сжигать Тюильри - это преступление! Хорошо, признаю, справедливое логичное преступление... Когда исчезает великая идея бессмертия, ее нужно чем-то заменить. Люди несказанно полюбили землю и жизнь... работая друг на друга, будут нежными друг к другу. И не будут этого стыдиться". А сын Аркадий отвечает: "Но это коммунизм, то, что вы проповедуете!"

Я спрашиваю себя, есть ли в мировой литературе писатель, который бы в начале 70-х годов XIX века назвал буржуазию "петролейщиками"? Разве возможно, чтобы Достоевский в то время, когда нефть использовали только для фонарей, пророчески предугадал, что эта нефть в конце XX века будет создавать новый жестокий мировой порядок. И что эта нефть будет угрожать жизни стольких людей, народов и государств. Я спрашиваю себя, можно ли такое пророчество назвать только художественной литературой? Сейчас все мы ощущаем, что такое противостоять интересам "петролейщиков" в мире, который начал терять равновесие после "сжигания Тюильри". Когда я в Югославском драматическом театре ставил "Подростка" и "Бесов", я всего этого еще не мог знать. Я не мог знать, почему Ставрогину и Версикову снится один и тот же сон о греческом архипелаге с картины Клода Лоррена, которая находится в Дрезденской галерее. Между тем я все-таки сделал этот свой выбор. Достоевский через квадрат Гамлет-Ставрогин, Яго - Верховенский провел пророческую диагональ Версикова. Путем утверждения одних и отрицания других пролегла пророческая мысль Версикова. Нет ни одного персонажа в мировой литературе, который бы, как Версиков, в 70-е годы XIX века предвидел нефтяную трагедию человеческой цивилизации конца XX века. Нет ни одного персонажа в мировой литературе, который бы, как Аркадий Макарович, уравнивал идею о потере веры в бессмертие (из-за этой идеи, которая уже две тысячи лет пугает человечество адом, гибли миллионы невинных) с коммунизмом.

В этом кратком эссе о функционировании театра я не намеревался заниматься толкованием литературы. Я думал на основе своего собственного опыта описать только свои собственные суждения, удачные и промахи в актерском и режиссерском толковании отдельных сцен и спектаклей, и то, как выглядит репетиция, как я, почти бессознательно, находил актерское

решение роли, что влияло на выбор пьесы, на выбор актеров, как рождались сценография, мизансцены, какой иногда мучительной, а иногда полной воодушевления была работа с актерами, и т. д. Между тем, хотя я и начал с основных составляющих театрального дела, мое эссе заканчивается почти что литературно-теоретическими рассуждениями о сравнительном анализе литературного содержания основных произведений Шекспира и Достоевского. К художественной литературе нигде так бережно и так трепетно не относятся, как в театре.

Об Антоне Павловиче Чехове

Сценическая речь

Я никогда не смогу понять, почему в академиях наук и искусств нет ни театрального, ни кинематографического отделений. Существуют литературные отделения, членами которых являются писатели и теоретики литературы. Эти последние не учат студентов литературного отделения иметь свои суждения о писателях, а в основном заставляют их заучивать наизусть то, что они записали о писателях и литературе в своих конспектах на лекциях. По этой логике можно было бы сказать, что литература существует только благодаря тем, кто о ней пишет. Художественная литература, таким образом, становится тем, что о ней сказали мудрые головы литературных теоретиков. Нет чтобы у будущих толкователей художественной литературы развивать личное отношение к определенному писателю и его произведениям, нет чтобы дать им возможность находить в книгах новое содержание, вместо этого студентов заставляют повторять то, что об этих писателях уже сказали "признанные толкователи".

Художественная литература, таким образом, поселяется на библиотечных полках, а студенты записывают лекции и учат их наизусть. Существует между тем и живая теория литературы. Ее нет в конспектах, по которым сдают экзамены, она существует на сценах, и сотни тысяч людей ежедневно на протяжении десятков и сотен лет изучают ее, посещая театральные представления.

О Шекспире, например, написаны тысячи аналитических трудов. Эти труды в основном читают только специалисты. Между тем Шекспир столетиями живет в спектаклях на разных языках, в которых неизбежно пытались найти новое прочтение, живет среди людей, посещающих эти спектакли. Литературный теоретик рассматривает гениальные произведения Шекспира как написанные для чтения, а не для постановки на сцене, но для актера сцена прежде всего.

Спрашивается, что труднее и что полезнее - толковать Шекспира как литературный текст или как kloчущий стих, произнесенный со сцены. Знают ли теоретики литературы разницу между словами прочитанными и произнесенными? Задавались ли они когда-нибудь вопросом, почему столько писателей - современников Шекспира давно забыто, а Шекспир живет?

Кто вершит этот немилосердный отбор среди писателей? Почему забыты писатели, столь же популярные в его время, как и он сам?

Совсем не случайно, что из литературных творений прошлого до наших дней дошли и остались главным образом как раз драматические произведения, то есть произведения, написанные для сцены, или эпопеи, романы и рассказы, выбранные театром для своих постановок. Театр, а в последнее время и кино, и телевидение объективнее всего оценивают пригодность художественной литературы. Без театра не было бы Шекспира. Не было бы ни Расина, ни Корнеля, не говоря уже о греческих трагедиях и комедиях и их римских версиях. Если бы мы слушали некоторых наших мудрецов, у нас не было бы ни Нушича, ни Дуса, ни Джуре, ни Лазе... Они с нами благодаря театру.

Трудно найти человека, который мог бы доказать, что, например, "Родолубцы" Стерии в нашем культурном сознании были бы тем, чем сейчас являются, если бы они не были сотни раз истолкованы в сотнях спектаклей, которые в течение многих лет смотрели тысячи и тысячи людей. Если бы не было этих спектаклей и этих зрителей, "Родолубцы" так и остались бы литературно-историческим свидетельством. Благодаря театру они стали важной составной частью

нашего культурного сознания. Думаю даже, что спустя столько лет трудно определить, чьи заслуги больше - Стерии или многочисленных театральных коллективов. Наше литературное наследие сохранилось благодаря прежде всего театру, актерам и режиссерам, сценографам, костюмерам и другим людям театра. Так же и произведения Аци Поповича, Любомира Симовича и остальных сохраняют для потомков те самые коллективы, которые сумеют оценить, что вечно, а что преходяще. Сколько раз случалось, что драматические произведения теоретики литературы, сидящие в Академии, приговаривали к смерти, а театр сохранял и обеспечивал им вечную жизнь. Даже и Дис, и многие наши знаменитые поэты не стали бы тем, что они есть, если бы их стихи так настойчиво, вдохновенно и разнообразно не декламировали наши драматические актеры.

Когда в Библии говорится, что "в начале было Слово", не имеется в виду слово написанное, но слово произнесенное. Произнесенное слово - самое большое достижение гомо сапиенса. Голосовые связки - это тот орган, который человека в его эволюции больше всего отделил от человека-животного. Написанное слово пришло лишь потом и сразу же стало фальсифицировать истину. Нам значительно труднее произнести ложь перед людьми, чем ту же самую ложь написать в тишине рабочего кабинета. Сколько раз случалось, что власти разрешали печатать какую-то книгу, даже присуждали премию, а театральную постановку, созданную на основе этой прославленной книги, запрещали по политическим или каким-либо другим мотивам. Любой человек искусства знает, что убеждением можно добиться большего, чем перепиской. Потому-то и политические деятели наиболее важные проблемы пытаются решить путем переговоров, договоров, разговоров с глазу на глаз. Слово "парламент" произошло от французского "parlier" (говорить).

Между тем слово, произнесенное на сцене, превращенное в реплики, диалоги, диспуты, дебаты, споры, монологи и даже в тишину, не является только "вербальной категорией". На сцене (и в кино) оно становится частью поведения человека. Оно становится причиной и следствием, ощущением, свидетельством характера и судьбы персонажа, который это слово произносит, оно становится острым и убийственным орудием в борьбе идей, становится нежным любовным анданте или сиктави фуриозо ненависти, становится мелодией, становится музыкой. Слово, напечатанное в книге, - это только повод для настоящего слова, для слова произнесенного, спетого, оно является вдохновением для пения, для претворения в мелодию самых сложных чувств. В устах актера и певца слово перестает быть только грамматическим и логическим понятием. Оно становится мелодическим выражением всех нюансов человеческих эмоций, от самого глубокого отчаяния до шепчущего от восторга счастья.

Сценическая речь - высший облик человеческой речи. Сценическая речь обычную человеческую речь превращает в искусство. Актер может облагородить сценическую речь различными красками, может менять ее ритм и находить ее скрытую логику. Сценическая речь превращает обычный человеческий язык в средство художественного выражения. Если речь - высшее достижение человека, то сценическая речь - наивысшее: в некотором смысле она - самая большая и самая полезная победа человека над природой.

Я написал это, может быть, несколько пристрастное введение потому, что, ставя "Чайку" Чехова в Народном театре в Белграде, часто спрашивал себя, мог бы Чехов обновить театральное драматическое искусство, потрясти его до основания и открыть ему новые невиданные возможности выражения, если бы не было Станиславского, который искусство сценической речи поместил в сверкающий экипаж всеобъемлющего театрального действия. До него сценическая речь была понятием отвлеченным, как искусство для искусства. Станиславский в своем МХАТе искусство сценической речи поставил в один ряд с остальными искусствами, которыми должен владеть актер. Так речь стала одним из главных элементов актерского искусства. Так драматическая литература и поэзия стали самым жизненно важным элементом художественной литературы.

Порода

Еще совсем молодым Чехов написал драму, которую никогда не печатал, и которая никогда не входила ни в одно издание его избранных произведений (лишь в некоторых из них она помещена в разделе "Комментарии"). Одни ее называют "Платонов", другие - "Драма без названия". Как и всякий первенец, она длинна и амбициозна, охватывает всю структуру тогдашнего русского общества эпохи умирания так называемых "дворянских гнезд". В издании, которое было у меня в руках, когда я в 1982 году делал адаптацию для Сербского Народного Театра в Нови-Саде, было целых 250 страниц текста, если не больше, а происходящее охватывало 6-7 месяцев. В моей адаптации действие длится от летнего полудня до раннего утра. Выброшенного текста было, по крайней мере, в пять раз больше, чем оставшегося, так что моя адаптация напоминала некий металл, а отброшенный текст - огромную гору породы, которая образовалась путем флотации руды, чтобы извлечь из нее этот металл. Когда я где-то прочитал, что в процессе флотации меди в Боре (Бор - меднорудный район Сербии.- Ред.) намереваются снова флотировать горы породы, так как поняли, что, хотя там меди больше нет, зато есть пусть немного, но золота, серебра и других благородных металлов, я подумал о следующих за "Платоновым" пьесах Чехова ("Иванов", "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад"), что на самом деле они возникли в результате "флотации" Чеховым своей собственной платоновской породы и превратились в шедевры. Как будто он обкрадывал самого себя. Или, возможно, умышленно спрятал эти шедевры под таким слоем породы, чтобы в ней было труднее найти гармоничный и совершенный образец.

В этой породе он нашел целую галерею своих персонажей, характеров, судеб. Он нашел здесь и все свои типы роскошных русских женщин, чьи юбки шуршат, как открываемая бутылка шампанского, нашел своих несчастных докторов, которые напрасно лечили огромный русский народ, своих неудавшихся вечных студентов, которые так по-донкихотски верят в свое светлое будущее, своих холодных красавиц, увядших, бездетных, в несчастливом браке, своих Лопахиных, покупающих дворянские гнезда, где их деды были крепостными крестьянами, нашел он здесь и своих сильных и в то же время меланхолических мужчин, страдающих от немилосердной вырубке русских лесов. Писателей, которым не нравится то, что они написали, и своих потрясающих девушек, выброшенных из "гнезда", которым суждено столкнуться с жизнью и в отчаянной борьбе победить или, потерпев поражение, исчезнуть. И еще много и много других ликов обычных людей, которые так интересны именно тем, что "и сами не знают, зачем живут на этом свете".

Поэтика его драматургии, на первый взгляд, настолько однообразна, настолько обычна, предсказуема, даже неинтересна, что редко кто из читателей ощущает ее богатство и драматическое напряжение. Между тем немногие читатели Чехова вспоминают, что Иванов, например, совершил самоубийство, как и Треплев, что у Нины умирает ребенок, что дядя Ваня стреляет в профессора Серебрякова, к сожалению, безуспешно, что жена Андрея разоряет дом трех сестер и что в том же спектакле Солёный на дуэли убивает Тузенбаха. В "Вишневом саде" старый слуга Фирс умирает голодной смертью ненужного существа в проданном Лопахину, запертом на засов помещицьем доме. Разве не удивительно: такое однообразие, а столько мертвых, так мало действия, а столько событий, столько беззаботности, а в то же время столько отчаяния, столько страданий, столько унижения... У Чехова нет, как у Достоевского, ни следователей, ни прокуроров, ни адвокатов, ни судов, нет полицейских, нет наказания, нет тюрем, нет жестокой сибирской каторги. Все это бесконечное пространство человеческого преступления и наказания, унижения и воскресения, неосуществленных желаний, погубленных судеб, вся эта панорама бессмыслицы и несправедливости, иллюзий и поражений - все это у Чехова происходит не в суде, в противоборстве обвинения и защиты, а в тишине девственно чистых берез и приглушенных конфликтов совести и покаяния, бессилия и воли, равнодушия и борьбы с самим собой.

Ставить Чехова на сцене - все равно, что смотреть на закат солнца, а думать не о красоте мира, а о собственной кончине, восхищаться звездами, а знать, что они недостижимы, слушать гомон птичьей стаи и завидовать их свободе. Ставить Чехова так же рискованно, как оперировать глаз, лечить душу оскверненной девочки, скрывать от умирающего, что он умирает, промолчать о радостном известии или, испытывая жажду, отказаться от предложенного стакана воды...

Его комедия "Чайка" (он упорно требовал, чтобы ее считали комедией) - это утонченная лирическая поэма о любви. Здесь не знаешь, кто кого и как любит, кто ревнует, кто страдает из-за любви, кто любовь замалчивает, а кто бьет о ней во все колокола... Это не случайно. Творчество чаще всего побуждается любовью. Есть много поэтов, которые не преминули написать хотя бы одно стихотворение о том, что их не интересует, будет ли их поэзия кому-то нравиться, так как они все это создают, чтобы понравиться лишь одному единственному прекрасному женскому существу. Мне кажется, что и Чехов свою стыдливую, ироничную, покрытую дымкой, болезненную, саркастическую, драматическую поэму написал России - единственной женщине, которую он по-настоящему любил. Так, комедия о любовных страданиях "Чайка" становится всесторонним анализом природы творчества. В ней есть знаменитый писатель, который считает, что его повествование о жизни других людей съедает его собственную жизнь, известная актриса, которая говорит, что лучше всего сидеть в гостиничном номере и учить роль, амбициозный молодой человек, который напрасно пытается совершить революцию в театре, девушка, которая довольно рано поняла, что актерское искусство начинается с поражений и завоевывается мучительным совершенствованием, страданием, верой и волей. Есть здесь и самодовольный доктор, который всю свою "успешную" жизнь отдал бы за несколько мгновений "истинного вдохновения", и рано постаревший человек, который признается, что всю жизнь мечтал стать писателем. Есть молодой слуга, которому я, как режиссер, поручил создать духовой оркестр. Все они, каждый по-своему, платят дань потребности человека обогатить жизнь творчеством. Чехов немножко подтрунивает над ними, в какой-то степени задумываясь и над своей собственной творческой судьбой, он довольно жесток с теми, кто пыжится слыть творцом, и не упускает возможности посмеяться над некоторыми знаменитыми писателями... Похоже, ему милее девушка, которая вышла замуж, чтобы "вырвать из сердца" неосуществленную любовь, вышла замуж без любви и рождает детей. Словно хочет сказать, что нет более совершенного творца, чем сама жизнь.

Как убить Станиславского

Если Треплев считает, что театр все больше тонет в рутине и ищет "новые формы", тогда первое, от чего следовало бы отречься, это старая, не меняемая сотни лет "театральная коробка" без так называемой четвертой стены. В октябре 1997-го я прибыл в Москву и стал репетировать "Чайку" в том самом театре, где в декабре 1898-го Станиславский в сотрудничестве с Немировичем-Данченко той же пьесой А. П. Чехова совершил великий переворот в мировом театральном искусстве.

Теперь, правда, МХАТ разделился на два. Один из них носит имя Чехова и остался в обновленном старом здании, руководил им недавно умерший Олег Ефремов, другой - под руководством прекрасной Татьяны Дорониной - носит, как и при советской власти, имя Максима Горького и переселился в огромное здание, построенное еще в советское время, с очень удачным решением сценического пространства. Это новое здание находится на посаженном липами Тверском бульваре между памятниками Пушкину и Гоголю.

Я начал репетиции, имея, разумеется, определенный замысел сценографии, по которому в первом действии на зеленой поляне между двух стволов деревьев, высокие верхушки которых не видны ("Варвары"), натянут занавес из грубого белого полотна. Поляна по отношению к публике немного скошена и представляет собой откос насыпи около озера, а с другой стороны (ее не

видно) довольно крутой косогор, и, когда действующие лица появляются со стороны озера, мы видим сначала голову, а затем постепенно всю фигуру.

Во втором действии все сдвинуто вправо к лесу, так что если смотреть из зала, то стволы с занавесом больше не видны, а появляются еще новые стволы деревьев, чьи верхушки также не видны. В левом портале виден угол помещичьего дома с небольшой лестничной площадкой и лестницей, ведущей на второй этаж с внешней стороны дома, которой мы не видим. Около этой площадки на поляне стоит небольшой садовый гарнитур.

Третье действие переносится в густой лес. Дом не виден, так как полностью скрыт правой стороной портала. Между стволами стоят две скамейки.

В четвертом действии видимость интерьера достигается размещением мебели и внутренних лестниц на втором этаже в том же лесу: между стволами висят люстры, стоят и кровать, и стол со стульями, и старые напольные часы, и шкаф на заднем плане... Перемещение сценографии вправо в лес все время происходит на фоне той же самой насыпи около озера.

После десяти дней мучений, больше всего из-за этой сценографии, я поссорился с прекрасной Татьяной, чья красота все еще не увяла. Ученица большого мастера Товстоногова, она, наверное, была самым прекрасным женским созданием, виденным мной когда-либо на сцене. Красота не помешала ей сыграть и несколько выдающихся ролей. (Думаю, что слишком красивой женщине, как никому, трудно сыграть талантливо - красота чаще всего затмевает актерское мастерство.)

Вот именно с такой Дорониной я, "двадцать два несчастья", поругался. Ее лицо все еще было роскошно красиво, без морщин, с великолепной кожей, с очами, в которых как будто отражалось дно южных морей, и мое сердце обливалось кровью при мысли, что я должен буду отказать ей, если она потребует роль Аркадиной. Не потребовала. Но когда я упомянул о некоторых мизансценах, задуманных мною ранее, она сказала, что ей и в голову не придет делать нечто подобное. Значит, все же она имела намерение играть. Обещала, что даст мне другую актрису, "которой не будет стыдно" (это играть).

Когда у нее в кабинете ей и ее коллегам я вкратце описал свое видение сценографии, она сказала "нет" и показала мне прекрасно нарисованный эскиз большого, в золоте, театрального портала с тремя кулисами с каждой стороны (кстати, этих трех кулис требовал и Чехов), окруженного зеленью, позаимствованной из балета "Жизель", и с нарисованной поверхностью озера, в котором отражается луна. Она сказала, что невозможно играть "Чайку", если на сцене нет озера. Я сказал, что в "Вишневом саде", который она поставила, я не видел ни одной вишни. Но это мне не помогло. Она сделала вид, что не слышит, а члены худсовета опустили головы. Я продолжил: "У него нет денег даже на новый костюм, откуда же у него средства на такой портал и на доски, из которых сделана сцена?!" Она лишь посмотрела на меня, как на человека, достойного сожаления.

Я пропустил возможность стать единственным из моей страны, да и не только моей, кто мог бы похвастаться, что он ставил спектакль в Московском Художественном академическом театре. Из всей этой десятидневной борьбы с самыми прекрасными очами мировой сцены я вынес болезненные воспоминания о своем давнишнем юношеском "Татьяны Дорониной милым идеале", но зато я сохранил сценографию спектакля "Чайка".

Писатель, переводчик, режиссер, сценограф

14 января 2000 года у меня была первая репетиция этого фундаментального текста в Народном театре в Белграде. На этой первой репетиции присутствовали знаменитый Никита Михалков и Николай Бурляев, директор кинофестиваля "Золотой витязь", известный нашим зрителям как

мальчик из "Иванова детства" и отливщик колокола в "Рублёве" Тарковского. На страницах своей режиссерской книги я записывал бессистемно то, что мне в ходе работы приходило на ум: звуковые эффекты, музыкальные номера, какой-то реквизит... Вставил я сюда даже и свои неумелые эскизы сценографии, той самой, которую я показывал и Татьяне. Все это я записывал только для того, чтобы не забыть. Режиссура, похоже, всегда начинается с каких-то неважных вещей. Из всех этих собранных мелочей главными мне казались духовой оркестр и мужской хор. Когда бы я ни ставил на сцене какого-либо русского писателя, я знал, что рано или поздно мне будет необходим "русский вальс" и, конечно, громогласный, как гвардейский полк, мужской хор, с мелодией, грустной, как заход солнца над полем битвы, и сильной, как боль, которую ты вытерпел. У меня есть два русских вальса, которые я поочередно использую в русских спектаклях. Один из этих вальсов сочинил словенский композитор легкой музыки Боян Адамич еще для "Варваров", в далеком 1971-м, а другой я сам нашел, не помню где. Я уж и не вспомню, какой из них вальс Адамича, а какой - тот, другой, хотя по существу это не важно: театральная музыка - это часть спектакля, а не музыка сама по себе.

Я столько слышал и читал о том, как Чехов сердился на Станиславского за то, что тот из "Чайки" сделал трагедию, я хотел уже вначале сценического представления, которое написал сын Аркадиной Костя Треплев (Милан Чучилович, Михайло Ладжевац) и которым пьеса начинается, сделать что-то неожиданное, что вызвало бы неразбериху, смех и хаос. В поисках места для обязательного русского вальса еще до того, как спектакль начал формироваться в моем воображении (то есть не ситуация требовала вальса, а я сам искал ситуацию для вальса), я подумал, что было бы неплохо, если бы Яков, молодой слуга в имении, решил "обогатить" представление своего друга-господина выступлением духового оркестра пожарников, основателем и дирижером которого он, вероятно, был, так как считал, что "монодрама" Треплева ужасно скучна, но не смел ему об этом сказать.

И вот Яков, с добрыми намерениями угодить Треплеву и способствовать успеху представления, задумал перед самым началом, тайно, вывести из-за занавеса свой оркестр. Он знал, что любое торжество, любое собрание в городке начинается с игры его оркестра. Интересно не то, что я придумал с помощью этого оркестра внести в представление Треплева нечто шуточное, а другое: я вспомнил этих смешных пожарников, зная, что рано или поздно во время спектакля мне будет нужен этот их грустный вальс, чтобы создать какую-то особую атмосферу, нечто похожее на музыку издалека, которая вместе с остальным напоминала бы о бескрайних просторах, где живут все эти описанные в драме личности, и на фоне которой их муки и трагические судьбы воспринимались бы еще болезненнее.

Возможно, именно это "ненамеренное намерение" - одно из тех обстоятельств, что делают работу режиссера столь привлекательной. В этой работе хорошая идея что семя: брошенное в нужное место, оно потом само растет и размножается, и как раз там, где этого менее всего ожидаешь.

На одной из репетиций мне, например, пришло в голову, что было бы очень сценично, если бы Маша (Ивана Йованович) в четвертом действии была беременной. Два года прошло после ее венчания с Медведенко (Лепомир Ивкович), первый ребенок родился и, естественно, можно предположить, что она ждет второго. В реплике в третьем действии, объясняя Тригорину (Небойша Кундачина), почему она выходит замуж за Медведенко, Маша говорит, что, когда она выйдет замуж, у нее не будет времени "думать о любви... Новые заботы...". Памятуя о ее беременности, я продолжил: "... Дети". Когда я решил, что она будет беременной, я не знал, сколько возможностей это даст и мне, и актерам. Я не виноват, что Чехов до этого не додумался. А кроме того, к слову сказать, я люблю, если позволяют обстоятельства, чтобы молодая женщина на сцене была беременной. Да и в жизни ничего лучше этого нет. (В моей постановке "Гамлета" Офелия во второй части трагедии была беременна.) В ходе репетиций стало ясно, что эта беременность хороший повод для прихода Дорна в четвертом действии для очередного

врачебного осмотра, а потом, когда появляется Аркадина (Лиляна Благович) и видит Машу беременной, это становится отличным поводом, чтобы она, расчувствовавшись, обняла живот молодой женщины и слушала, как шевелится ребенок. При этом ей взгрустнется, что ее актерская карьера не позволила ей создать семью. Так материнский живот вдруг помогает увидеть пораженную нарциссизмом актрису осознающей, как дорого она заплатила за свои аплодисменты и триумфы. Неожиданно нам открывается совсем другая Аркадина. Видя ее такой несчастной рядом с молодой беременной женщиной, мы неизбежно приходим к выводу, что ее сын именно из-за поверхностной материнской заботы стал таким слабым и неприспособленным. У Чехова Аркадина часто спрашивает: "Что это с моим сыном?", но спрашивает так отсутствующе, что лишь усиливает наше впечатление об Аркадиной, как о плохой матери. Чехов нигде не указывает на это определенно, напротив, Треплев говорит о ее доброте, ее склонности к благотворительности, вспоминает даже о ее любви к Некрасову, поэту бедноты и борцу против социальной несправедливости. Это типично чеховский прием. Живот беременной Маши - это лишь желание режиссера помочь актрисе выразить все то, что Чехов умышленно скрыл. Чехов хочет этим сказать, что мы обедняем свое восприятие жизни, людей и их отношений, если мы не в состоянии увидеть то, что он так деликатно скрывает. Он хочет нас предостеречь, что самое важное скрыто под грудой породы очевидного и тривиального. Как будто учит нас хорошенько подумать, прежде чем высказать мнение по первому впечатлению. И, действительно, разве не логично, что за тем, что на виду, обязательно что-то скрывается. Когда Треплев открывает занавес, вместо белой тени "универсальной души" в исполнении Нины Заречной (Ивана Жигон) мы увидим группу духового оркестра пожарников в медных касках на головах, которая начинает эйфорично играть маршевый вариант вальса, а Яков гордо дирижирует. Треплев, конечно, сразу понимает, в чем дело. Хватает кол и бросается к Якову (Урош Урошевич). Тот пытается убежать, музыканты продолжают играть, но скоро расходятся по сцене, толкая друг друга, играя далее кто в лес, кто по дрова, Яков бежит от замахнувшегося на него Треплева, слышится его голос: "Чтобы было интереснее...", вопль Треплева: "Что они сделали?!...", зрители поднимаются, пожарники смешиваются с ними, всем весело, хотя все и смущены, Треплев просит их сесть на свои места. Возникает хаос, неразбериха, конфуз...

После этого лишь вопрос техники, как еще несколько раз отложить начало треплевского представления и заставить публику хохотать до упаду. Сначала посреди пролога Треплев вспоминает, что он забыл пригласить Соруна, Медведенко и Машу, потом начало откладывается из-за некорректного замечания матери. Так трижды Треплев начинает свой пролог, трижды ударяют в тарелки, давая знак к началу, и трижды пролог прерывается. После всего этого занавес, наконец, все-таки открывается. Говорят, что на сцене редко что-то может быть смешным, если не повторится три раза. Вероятно, это так. Но главное то, что предсказано фиаско треплевской "театральной реформы".

Чехов вначале написал два диалога: сначала диалог Маши и Медведенко, а после - Треплева с Сориным (Мида Стеванович). Режиссер сразу чувствует потребность их разбить, смешать. Поэтому я первый диалог завершил на середине, начал другой, потом его прервал, чтобы продолжить первый, и в конце завершил тем, что осталось от второго. Из двух больших диалогов я сделал четыре поменьше - мне хотелось как-то спрятать их слишком очевидную информативную задачу, а также менять ритм происходящего.

Очень часто на пути толкования текста стоит сам текст. Или писатель обычный факт приводит в длинном, без причины растянутом предложении, или одну и ту же сцену повторяет в различных вариантах и т. д. (Я, например, до сих пор не могу понять, почему в "Гамлете" призрак его отца сначала видит Марчелло и только потом Гамлет.) Обычно в разговоре не на сцене собеседник может оборвать свой рассказ посреди фразы, если замечает, что слушатель уже понял, о чем пойдет речь. Поэтому я думаю, что текст нужно очистить от всего несущественного, если только это не содержит каких-либо важных особенностей писательской поэтики. Так, я думаю, что

незачем Медведенко говорить: "Я живу намного хуже вас...", если это и так ясно из его следующих высказываний. И когда Медведенко говорит: "Я зарабатываю...", Маша сразу крадет у него вторую половину реплики: "Знаем, 23 рубля..." Таким образом, все сразу понимают, что Медведенко говорит это уже не в первый раз и поэтому Маше не стоит укорять его в этом отдельной репликой. Точно так же Маша крадет его любимое словечко: "Тут и вертись". Так написано в оригинале. Переводчик предложил: "Вот так и попробуй свести концы с концами". Очевидно, что это слишком описательно, да и длинно. Можно было бы перевести так: "Ну и крутись, как умеешь", но у нас так не говорят. Я решил взять тот вариант, который употребила актриса на репетиции в ходе сценического действия: "Ну, делай, как знаешь".

Эти небольшие, я бы даже сказал неважные, примеры показывают, насколько переводы, на самом деле, не должны быть обязательными для режиссера. Часто актер находит намного лучшее решение в непосредственном общении с партнером на репетиции.

Вот еще один небольшой пример: сначала я убрал просьбу Медведенко обязательно вовремя сообщить ему о начале представления, так как она мне вначале показалась лишней, но я вернул ее, потому что она мне понадобилась, чтобы прервать начало треплевского представления. И еще потому, что я все-таки понял: Медведенко этой просьбой хотел усилить свою значимость, что ему свойственно. Или Маша довольно грубо отказывает Сорину уговорить отца ночью спустить собаку с цепи, чтобы она не лаяла и не будила его знаменитую сестру: "Вы сами ему скажите!" Я убрал следующий дальше текст: "...Я не собираюсь!" То, что она не собирается, содержится уже в первой части реплики. Кроме того, первая часть фразы достаточно показывает Машину грубость в обращении с людьми. Правда, перевод здесь точен, но очевидно, что и у Чехова слишком много текста. Или Медведенко говорит, что он каждый день проходит пешком по шесть верст, а Маша ему почти с наслаждением бросает: "...И обратно!" Этого у Чехова нет. Уже на следующей репетиции Медведенко дополняет: "Это я не считаю". Значит, мы безответственно дописывали текст, но, так как все это происходило на репетиции по ходу действия и сценического общения, мы это оставили. Режиссер, особенно если он был актером, хорошо знает: то, что у актера на репетиции спонтанно слетит с языка, только укрепляет его органику и обогащает характер личности, которую он играет.

Например, слово "индифферентность" нам не понравилось, и мы его заменили словом "равнодушие". Ошибка! Чехов в оригинале употребил слово "индифферентизм", как бы иронизируя над желанием Медведенко "учено" выразаться. Когда мы будем обновлять спектакль, мы вернем "индифферентизм" вместо "равнодушия", так как исковерканное слово "индифферентность" прекрасно характеризует Медведенко, а переводчик этого не понял. Далее мы убрали "Я беден...", так как в следующей фразе Медведенко и так говорит: "Кто выйдет замуж за человека, которому и самому нечего есть". Мы убрали, например, Машино "...и это все". (Так написано в оригинале.) По-русски это означает намного больше, скажем, как у нас: "...и точка!" При обновлении спектакля попробую, чтобы Маша отрубилась: "И точка!"

Все эти мои и наши мелкие, на первый взгляд неважные, изменения слов и фраз, сокращение реплик, введение действий, не предвиденных писателем, изменение очередности отдельных сцен и их продолжительности - все это часть попыток перенести реплики писателя на сценическое пространство и вплести их в ткань происходящего на сцене сценического действия.

Маша и Медведенко говорят свой текст, принося стулья для зрителей треплевского представления. При этом Маша умышленно нагружает стульями добродушного Медведенко, который наслаждается ее проказами. Значит, Машино действие - не только "нагромождать стулья", но и "издеваюсь над наивностью Медведенко". Когда входят Треплев и Сорин, они застают этих двоих за их простодушной игрой. Это можно выразить только сценическим действием: в нашем спектакле он постоянно собирает стулья, чтобы унести как можно быстрее.

Они постоянно падают, он постоянно смотрит на Треплева с извиняющимся выражением лица из-за своей неловкости, делает вид, что сердится на Машу и упрекает ее, что поставила его в такое положение. И этому нет конца: один стул падает Медведенко на ногу, он хватается от боли за палец, Маша умирает со смеху, как и Сорин, и Треплев... Значит, из ничего получилась сцена, полная мелких действий, которые, какими бы незначительными и банальными они ни были, дают возможность актерам выразить свои характеры и отношения между собой.

Эта маленькая сценка, конечно, не описана Чеховым. Он написал только реплики. Стулья могли бы стоять на сцене еще до поднятия занавеса. А какие действия тогда производили бы Маша, Медведенко и остальные? Маша могла бы, например, разговаривая, собирать цветы, попросить Медведенко застегнуть ей пуговицы платья на спине, он при этом мог бы попытаться поцеловать ее в шею и получить за это пощечину; Маша могла бы одна прибежать на сцену, спрятаться и подставить подножку Медведенко, который прибегает искать ее со стульями в руках. Он бы, падая, мог уронить уже составленные стулья, при этом один стул мог бы ударить Машу по ноге, чему Медведенко очень обрадовался бы, так как тогда он мог бы помассировать ей ушибленное место, а она бы его оттолкнула ногой, и т. д. А могли бы просто сесть на лавочку и сидя произнести весь написанный диалог. Из-за отсутствия воображения слишком многие режиссеры, к сожалению, используют этот последний вариант, и тогда актеры должны сами, если захотят, придумывать какое-то действие. Я перечислил эти несколько возможностей, чтобы показать, как неисчерпаем выбор действия, и как важно выбрать самое выразительное. Потому что на сцене можно играть только действие. Речь - только его часть. Нельзя играть на сцене, например, чувство как таковое. Нельзя играть: "Я люблю Машу!" Это можно только сообщить, но нельзя играть. То, что я люблю Машу, публика должна понять из всего моего поведения по отношению к ней. Когда Медведенко говорит: "Я вас, Маша, люблю", он не должен ограничиваться только этим сообщением. Этим текстом он может "выразить сожаление", что его любовь безответна. В подтексте он может "смеяться над самим собой", в смысле "какой я неудачник", может ей "дать понять, что ему ясно, что она его не любит", потому что "кто же полюбит бедного человека". Такое обогащение чистого текста называется подтекстом и относится к тому, что называется "речевым действием". Но все-таки весьма желательно, чтобы при этом совершалось и некое физическое действие, которое все эти подтексты делало бы более естественными.

Действие - не только превращение написанного текста в сценическое действие. Способ, которым актер совершает действия, предложенные ему режиссером или придуманные им самим, и есть та актерская способность естественно вести себя на сцене, по которой публика более всего его оценивает. Хороший актер и самые необычные действия совершает так, что публике они кажутся обычными. И наоборот. Когда он ведет себя самым экстравагантным образом, публика не должна говорить: "Что это он делает?" или "Что это он так притворяется, ломается?!" Разнообразие, фантазия, оригинальность, а над всем этим какой-то невиданный способ совершения некоего самого обычного действия - вот то, из-за чего публика одного актера любит, а другого быстро забывает. Способность совершать действия так, как никто другой, вероятно, и есть то, что мы называем "стиль игры". За этот стиль публика и любит актера. Она любит то, как он живет на сцене. В жизни у актеров, которые на сцене не превзойдены, это волшебство их сценического стиля чаще всего исчезает. По-настоящему талантливые актеры в жизни довольно скучны. Когда в компании попадает человек, умеющий развлечь общество, пародировать других, рассказать анекдот, о таком люди часто говорят: "Этот был бы хорошим актером". Ошибка. Артисты, которые умеют развлекать общество, на сцене часто теряют эту свою способность. Почему? Вероятно, потому, что в жизни их способность развлекать обусловлена спонтанностью жизненной ситуации. На сцене эта способность выглядит неестественно, она искусственная, сценическая. Она то, чему учатся. Это - актерское профессиональное мастерство. Именно способность приобретать это мастерство и называется одаренностью актера.

Общественная точка зрения

Есть такие писатели, чьи пьесы надо сразу же начинать каким-то драматическим действием, а есть такие, которые требуют медленного, расслабленного приближения драматичности своей интриги.

Чтобы предварить появление на сцене Медведенко и Маши, я решил вначале спектакля выпустить Якова и Кучера: они несут скамейку, с которой представление будут смотреть слуги. Горничная пользуется случаем, садится на скамейку, они ее кружат, она смеется, и так они уносят ее за рампу вправо. С самого начала мне эта сцена не нравилась. Она слишком была похожа на "сельскую идиллию", на эпизод из какой-то фольклорной оперы ("Проданная невеста" Сметаны). Когда я буду обновлять пьесу, я, возможно, изменю эту сцену: Кучер грубо, с ненавистью толкнет Якова скамейкой в спину, так что тот упадет, а после в бешенстве накинется на Кучера. Это превратится в такую грубую стычку, что публика, надеюсь, сможет понять: ненависть между ними существует уже давно. Они могли бы в драке отступить за занавес, и после этого мы только бы слышали эту драку, а на занавесе, может быть, остались бы какие-то следы от их грязных, а возможно, и пораненных рук. Все это со скамейки могла бы наблюдать хорошенькая горничная, что помогло бы понять публике, что эти двое, действительно, дерутся из-за нее и что эта старая ненависть рано или поздно должна была проявиться. А кровавые следы на занавесе могли бы у зрителей вызвать различные ассоциации.

Вместо пасторального характера, который эта сценка имеет сейчас, она получила бы характер грубой драки, полной ненависти. Это, может быть, позволило бы публике понять: все, что происходит после этого события в комедии Чехова, происходит не в идиллическом окружении тургеневского "дворянского гнезда", а что это "гнездо" находится среди голодной, одичавшей от социальных противоречий предреволюционной, дворянской, помещичьей, царской России.

Такое мое намерение явилось следствием ощущения, что моя "Чайка" начинается фальшиво. Это все-таки рассказ о разрушении идиллии во всеобщем море горечи, невежества, несправедливости и неизменности существующего порядка. Я все больше убеждаюсь, что Чехов писал свои "идиллические" драмы во время все более усиливающегося общественного хаоса, с намерением поиздеваться над их героями, выставить смешными их "трагические судьбы". Может быть, как раз в этом его намерении причина его недовольства тем, что Станиславский и Немирович-Данченко из его драм делали ностальгические меланхолические трагедии. Я все больше верю, что Чехов писал свои пьесы не для того, чтобы мы плакали над судьбами этого идиллически-изящного помещичьего мира, который уходит, а напротив, чтобы мы над ним издевались, а может быть, даже пригвоздили его к позорному столбу. Ведь если хорошо подумать, в этой огромной стране, которая корчится в предсмертном крике от голода и безнадежности, действительно смешно застрелиться из-за того, что ты не в силах написать достойный рассказ или драму, как это сделал Треплев. Не случайны безуспешные попытки Иванова усовершенствовать свое имение, попытки Астрова спасти русские леса, осознание дядей Ваней, что его жизнь прошла в обожании ложного кумира. Не столь незначительно и грустное презрение Лопухина к этим господам "ложного блеска", и не столь безвинна жестокая смерть слуги Фирса. Этот идиллический общественный класс уходит со сцены, не осознавая, какой жестокий порядок он создал. Я полностью согласен с Чеховым, когда он о себе говорит, что он сатирик. Может быть, незаметный кровавый след на занавесе после драки Якова и Кучера исподволь свидетельствовал бы обо всех этих обстоятельствах. Все же я сомневаюсь, следует ли осуществлять только что описанные мной изменения при обновлении пьесы. У Чехова обязательно требуется избегать слишком выразительных, слишком очевидных метафор. Как он прячет самые важные мотивы поведения своих героев и черты их характеров, так и режиссер, так и актер, ставя на сцене его пьесу, должны очень внимательно следить, чтобы не переборщить в своих художественных средствах.

Описанное мною изменение начала спектакля подошло бы мне еще из-за одной идеи, которую оно предлагает. На сцену сначала выходят не Медведенко и Маша, а Треплев и Сорин, который бы, наблюдая эту кровавую драку своих слуг, имел бы гораздо больше причин сказать: "Никогда не любил жить в деревне".

Само по себе ясно, что такое изменение можно осуществить только при условии, что для этой новой сцены со скамейкой у нас есть такие актеры, которые это сыграют действительно убедительно. Нет на сцене большей пустоты, чем метафора, "наполненная" наполовину. Сегодня трудно найти выдающегося актера, кто согласился бы сыграть такую маленькую сценку, поэтому лучше отказаться от нее и поставить на сцене простое действие - его могут выполнить и статисты. Режиссер может выдумать любые глубокомысленные мизансцены, но они ничего не стоят, если нет актеров, которые могут это задуманное убедительно сыграть. Это кровавое пятно на занавесе не может стать метафорой, если не возникнет в результате сценического действия истинно убедительных актеров. Самая причудливая режиссерская фантазия зависит от того, насколько талантливо ее сыграют актеры.

Я думаю также, что метафору каждый зритель должен понимать по-своему. И даже думаю, что метафора зачастую вовсе не хороша, если все ее понимают одинаково. Мне кажется, что наибольшая сила метафоры как раз в том и состоит, что ее невозможно объяснить общепринятой логикой. Метафоры не относятся к сфере рационального, они - эмоциональный, художественный знак. Впрочем, в этом и кроется основное различие между искусством и наукой. В науке все можно доказать (математически, конечно), между тем художественную истину каждый понимает по-своему. Возможно, именно в этом кроется причина того, что художественная истина всегда убедительнее математически доказанной. Художественная истина - это нечто личное.

Новые формы

Показывая на занавес, натянутый между двух стволы, Треплев восклицает: "Это театр!" Таков наш вариант. В переводе: "Вот, что такое театр!" В оригинале между тем: "Вот тебе театр!" Все эти три варианта могут трактоваться по-разному. Возможно, Чехов, устами Треплева хотел сказать, что именно это есть настоящий театр, а можно услышать и значение: "Вот и театр - ничего особенного". Мы не можем точно знать ни того, что хотел сказать писатель, ни того, что имел в виду переводчик. Я же, имея в виду реформаторские амбиции Треплева, взял следующее значение: "Только такой театр - настоящий театр". То есть театр без кулис... Если Треплев выступает за "новые формы", логично, что он первым делом откажется именно от традиционного сценического портала с боковыми кулисами, что и теперь составляет неотъемлемую так называемую театральную коробку без четвертой стены. "Вот тебе театр! Занавес, а потом пустое пространство!" (у переводчика на сербский - "простор"). Чехов употребляет слово "пространство", которое много богаче слова "простор", и мне не ясно, почему переводчик выбрал второй вариант, тем более что в обоих языках оба слова имеют единый ' смысл... Убрал между тем в чеховском тексте: "затем первая кулиса, затем вторая"... Зачем эти боковые кулисы, если они только мешают "пространству"?! Я не верю, что Чехов имел намерение показать половинчатость "новых форм" Треплева и таким способом высмеять их. Я думаю, он сам не мог избавиться от привычной машинерии сценического пространства. Он искал новые формы прежде всего в рукописи драмы, а не в ее визуализации. Художник должен искать, прежде всего, новое содержание, которое всегда было и всегда будет. Те, кто создают шум вокруг новых форм, скрывают свою неспособность найти новое содержание. Я думаю даже, что Чехов умышленно вложил в уста Треплева высокопарную фразу: "Нужны новые формы!", чтобы ее пустота предвещала напрасные стремления Треплева быть великим писателем-реформатором. В искусстве вообще нет реформаторов и реформ. Реформа - категория общественная, системная, а искусство как раз нечто противоположное какой бы то ни было системе. И главная его цель - указать на банальность общепринятого, привычного и навязанного. Искусство в организации общества всегда видит

ограничение свободы, иногда оправданное, а иногда нет, но это не важно. Да, действительно, иногда группы деятелей искусств объявляли декларации и манифесты со своими эстетическими точками зрения. Ван Гог между тем просто рисовал свои картины. Искусство не является общественным движением.

Режиссер не может допустить, чтобы важные фразы не дошли до всех зрителей. Когда речь идет о таких фразах, я всегда стараюсь найти возможность, чтобы актер повторил их хотя бы дважды. Например, в моей постановке "Отелло" в Югославском драматическом театре фразу "Видели ли вы когда-нибудь в руках своей жены расшитый ягодами платок?" Яго кричит из-за сцены, выделяя каждое слово. С этого вопроса и начинается адская интрига Яго. Этот вопрос сильно перегружен психологической напряженностью. Он слишком простодушен по отношению к неописуемо трагическим последствиям, которые он произведет, чтобы Яго мог небрежно вытащить платок из рукава, делая вид, что платок его, в общем, и не интересует. С другой стороны, если спрашивать с большей дотошностью и детально, можно вызвать подозрение Отелло. Играя Яго на Ловриенце, я именно так, бесстрастно, и произносил этот вопрос, глядя в глаза Отелло, и всегда вел себя как-то нарочито небрежно. Как режиссер "Отелло", я отправил Яго (Милан Гутович) на другую сторону насыпи. По дороге он снял рубашку, как бы намереваясь искупаться. Значит, он находился довольно далеко и кричал во весь голос свой слишком важный вопрос, выделяя каждое слово. Эта удаленность освободила его от обязанности придать вопросу какой-либо смысл, наполнив его нюансами. Так вопрос, который Яго прокричал, выделяя каждое слово, дошел до Отелло (он оставался лежать на пляже) да и до публики, лишенный всякой двусмысленности, без всякой "задней" мысли, а все-таки впечатляюще, так как был произнесен громко, ясно и опять-таки дважды, потому что в первый раз Отелло мог его плохо слышать.

Снова упомяну "Бесов" Достоевского, где великий русский писатель в образе молодого Верховенского хотел создать прототип русского социалиста, а затем в диалоге со Ставрогиным заставил его произнести: "Я мошенник, а не социалист..." Автор почувствовал, что описал Верховенского слишком жестоким для типичного русского социалиста. И поэтому фразу Верховенского "Я мошенник, а не социалист..." я нашел уместным повторить в сцене трижды, так как считал ее ключевой в понимании художественной творческой достоверности Достоевского. Кстати, он признал, что и со своим неприятием западного социализма и с Верховенским переборщил. (Повторение этой фразы, которая в романе произносится только раз, критика, организовано и по очевидной договоренности напустившаяся на спектакль, использовала как доказательство того, что я как режиссер, в отличие от автора, был политически необъективен. А я лишь хотел, чтобы публика не пропустила такую важную фразу. Значит, то, что было режиссерским средством, критика трактовала как политическую пристрастность. Этим она лишь подтвердила свою политическую слепоту и тот факт, что понятия не имеет, какими средствами режиссура может, должна и вправе пользоваться.)

Так и мой Треплев "слово за слово" выкрикивает свою идею фикс о новых формах, бегая по сцене. Она слишком декларативна, чтобы актер мог ею выразить все, что она содержит: неверие в свою одаренность, зависть к успехам матери, да и Тригорина, мечты о дне, когда все поймут, что он своими пьесами вдохнул новую жизнь в театр, сознание того, что напрасно потратил пятнадцать лет и что никто не виноват в том, что он бросил учиться и что чувствует себя неловко в обществе друзей матери, более или менее успешных в жизни. В этом его поверхностном декларативном лозунге: "Нужны новые формы!" кроется его сознание, что он не имел храбрости "вывалиться из гнезда". Той храбрости, которую впоследствии проявит Нина Заречная. Храбрости посмотреть в глаза жизни. И, в конце концов, почему он обязательно должен быть писателем? С каким жизненным опытом? Все-таки он всего лишь избалованный, испуганный, неудавшийся вариант молодого Обломова. Мечтает о незаслуженной славе и страдает из-за несчастной любви, которую, и он об этом знает, вовсе не заслужил.

Намеренно я создал такие условия, что Треплев фразу "Нужны новые формы!" кричит из-за сцены. Почему? Потому что Сорин глуховат и поэтому переспрашивает: "Что ты сказал?" Таким образом, Треплев получает возможность выкрикнуть еще раз свой декларативный лозунг, перебегая при этом через всю сцену и размахивая Нининым костюмом как каким-то флагом.

Итак, фразу "Это театр!" я истолковал как "Это и есть настоящий театр!" Чехов утверждает: "Вот тебе и театр! Одна кулиса, другая кулиса...!" Он был подлинным реформатором театра, но эти две кулисы, о которых говорит "реформатор" Треплев, показывают, что и Чехов осуществлял свою реформу в традиционном театральном пространстве. Почему Чехов, мечтавший о сцене без границ, не использовал хотя бы этот сельский любительский спектакль для того, чтобы предложить нам полностью освобожденное театральное пространство? Значит, и Чехов еще не мог избавиться от старых привычек. (Не смогли и мы после стольких лет, хотя и постоянно пытаемся.) Поэтому такое сильное впечатление производит фраза, которую он вкладывает в уста Треплеву в четвертом действии: "Дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души". Может быть, он позволил себе "консерватизм" с театральной коробкой, чтобы с большим правом в конце произнести вышеупомянутую фразу?

Аркадина

Перед началом треплевского спектакля происходит весьма многоплановая сцена. Я думаю, даже Чехов не использовал ее в полной мере. Впрочем, он ее использовал по-своему, чересчур утонченно и изысканно. Аркадина приходит с Тригориным и остальными посмотреть спектакль сына и вдруг, как мать Гамлета, театрально подлетает к нему с криком: "О, сын мой!" Треплев принимает эту ее игру. Продолжая словами Гамлета диалог о короле, он на самом деле (в моей постановке) изливает свою ярость к Тригорину и в то же время дает Аркадиной возможность щедро рассыпать по лужайке свой несомненный талант, произнося больше текста Шекспира, чем это предвидел Чехов. Я думаю, что Аркадина очень талантливая актриса. Такой знаменитый писатель, как Тригорин, не взял бы себе в любовницы просто какую-то актрису. Кроме того, и сам Треплев говорит, что в ее салоне собирались "сплошь все знаменитости". Вероятно, в этом самом салоне он и заработал комплекс неполноценности, чего его мать, пребывая в эйфории, к сожалению, не могла заметить. Ее рассказы об аплодисментах, цветах и овациях подлинны. Публика ее действительно обожает. В одной из сцен она хвастается, что студенты подарили ей корзины цветов и брошь. Значит, молодежь любит ее, а если это так, то она не может быть просто растратившей себя провинциальной дивой.

Треплев разговаривает с (Зориным о своей матери, и его замечания о ней весьма остроумны. Рассказывая о матери, он не щадит и себя. Но здесь есть нечто, свидетельствующее о том, что и великий писатель-реформатор мог незаметно пойти против смысла своей собственной реформы. Например, Треплев Сорину, брату своей матери, рассказывает кроме прочего и о том, что его мать суеверна! Сразу приходит в голову, что Сорину это известно лучше, чем Треплеву. Точно так же и рассуждения Треплева о жадности матери теряют всякий смысл, так как Сорин знал об этом еще до рождения Треплева. Значит, Чехов, не принимая во внимание логику, позволяет Треплеву рассказывать Сорину то, о чем тот и так знает, и все это говорится только на публику.

Чтобы в такой ситуации выглядеть убедительно, актер, играющий Треплева, должен сыграть это "сообщение для публики" так, будто впервые сам себе хочет объяснить характер своей матери. Нужно играть сына, который знает, что он не откроет брату своей матери ничего нового о ней, но рассказывает лишь для того, чтобы дядя понял: он не так наивен и знает свою мать. Чехов действительно хитро использует трюк, введенный в моду еще во времена Мольера. Актеры тогда часто сообщали некоторые сведения, которые партнер якобы не слышал, но зато их слышала публика. Это и сейчас называется речью "а парте". Чехов, желая избежать "а парте", превращает

ее в диалог, в котором сын убеждает брата матери в том, что брату, как мы говорили, и без того известно.

Тригорин время от времени записывает в свою книжечку некоторые заметки, детали, события, как основу, которую, возможно, использует в своих будущих рассказах. То, что он записывает, он одновременно и произносит. И таким образом публика узнает некоторые факты весьма "оправданным" способом. Это, возможно, и хитро, но не для всех. Сейчас образованный человек не произносит вслух то, что пишет. Это делают разве только первоклассники, когда учатся писать, да старые люди, не привыкшие к письму. Чтобы уйти от этого чеховского достаточно наивного сокрытия "а парте", я всегда старался поставить правдоподобную мизансцену, когда его записи читает кто-то другой. Первый раз это делает Нина. Она подкрадывается из-за косогора и, пока Тригорин складывает свои рыболовные принадлежности, а книжечку оставляет в стороне, кокетливо читает последнюю запись. Это также и способ, которым Нина достаточно искусно знакомится со знаменитым писателем. Во второй раз, в конце второго действия, Тригорин забывает книжечку на столе, когда Аркадина зовет его в дом. Нина, уходя, замечает книжечку, возвращается и читает из нее как раз ту заметку, где говорится о том, что у озера жила девушка, красивая девушка, что пришел человек и убил чайку. Третий раз я использовал эту книжечку таким образом, что предложил Маше, чтобы, разговаривая с ним, она просто заставила Тригорина записать в эту свою книжечку что-нибудь о ней. И Тригорин, действительно, записывает, что она выйдет замуж за Медведенко, так как он ее любит... Тут его снова зовет Аркадина, и Тригорин снова забывает книжечку на скамейке, а Маша остается одна и догадывается записать то, что она в драме говорит: "Маша, неизвестно для чего живущая на этом свете".

Таким образом, использование этой книжечки не обязывает Тригорина произносить то, что он пишет, как это делают малообразованные люди, и в то же время дает шанс Нине и Маше использовать богатые артистические возможности.

Привожу этот пример, чтобы показать, как реформы реформаторов очень часто лишь внешне выглядят иначе, и что режиссер, если не будет внимателен, легко может не сделать того, что является его обязанностью: скрыть сознательную или бессознательную непоследовательность великого писателя.

Аркадина после провала треплевского представления говорит Нине: "Вы обязаны поступить на сцену!", а Нина отвечает: "О, это моя мечта!" Я советовал Аркадиной, которая уже обернулась к Тригорину, чтобы познакомить его с Ниной, не делать этого, а переспросить Нину, как бы застигнутую врасплох: "Что вы сказали?" Когда Нина повторит то, что она только что сказала, она даст возможность Аркадиной на мгновение вспомнить, как и она когда-то давно говорила нечто похожее, вспомнить, как дорого она заплатила за эту "мечту", как тяжок был путь к славе, и на мгновение усомниться, стоило ли.

То же содержание имеет уже упомянутая сцена из четвертого действия, когда Аркадина искренне расчувствуется по поводу Машиной беременности, прислонившись щекой к ее животу и прислушиваясь к биению новой жизни в утробе молодой женщины. И здесь она имеет возможность выразить свою боль, что ее актерская профессия сломала ее семейную жизнь. (Кстати, и Тригорин во втором действии говорит, что необходимость писать съедает его собственную жизнь.) Во втором действии есть реплика, которую переводчик перевел слишком поверхностно, чем полностью утратил ее очень важный, а для характера Аркадиной очень выразительный смысл. Она говорит: "Хорошо с вами... но... сидеть у себя в номере и учить роль - куда лучше!" "Номер" по-русски означает здесь "комната в гостинице". Переводчик же перевел: "сидеть в своей комнате". Это ошибка с далеко идущими последствиями. Аркадина, гастролируя в разных городах, в холодных, грязных гостиничных номерах учит роли либо для следующих спектаклей, либо для следующей премьеры. Из перевода же следует, что даже разучивание роли

лучше разговора с ними. А это означало бы, что Аркадина не любит учить роли. Но в пьесе все указывает на то (и это для понимания общего смысла комедии важно), что Аркадина как раз любит разучивать роли. Ее профессиональная дисциплина весьма наглядно демонстрирует дилетантство Треплева. Она ответственно, профессионально относится к своему искусству, как всякий талантливый художник.

Чтобы подчеркнуть ее профессиональное отношение к своему искусству, я вначале второго действия предлагаю мизансцену: Аркадина появляется, освеженная утренним плаванием в озере, и делает разные физические упражнения, а также упражнения для дыхания и дикции, и это дополнительно убеждает нас в том, что эта женщина действительно серьезно относится к своему искусству. Да и конец третьего действия поставлен так, чтобы выделить Аркадину как ответственную и страстную актрису. У Чехова отъезд господ в город описан, так сказать, "ритуально": слуги строятся, Аркадина прощается со всеми по очереди за руку, каждому что-то говорит, не торопясь, традиционно по-помещичьи. В нашем спектакле Аркадина в меланхолическом женском танце среди стволов деревьев после "победы" над тригоринским увлечением Ниной Заречной вдруг видит своего управляющего именем и, как бы проснувшись, слышит его слова "Опоздаете на поезд..." (которые я дописал), после чего она вздрагивает. Затем все происходит в столкновениях, поисках, забывчивости, смущении, впопыхах. Вместо традиционного прощания - суматоха, так как Аркадина боится опоздать на поезд и пропустить свой спектакль. Даже сцена прощания Тригорина с Ниной с его вероломным предложением встретиться в Москве происходит во всеобщем замешательстве.

Кроме разучивания роли в номере, у Чехова ничего этого нет: ни реакции на реплику Нины, что поступить на сцену - ее мечта, ни переживаний, пока она слушает биение сердца Машиной ребенка, ни утренней гимнастики, ни паники, что она опоздает на спектакль. Собственно, у Чехова в четвертом действии Маша вообще не беременна. Значит, все это устроено для того, чтобы исполнительнице было легче придать образу Аркадиной черты талантливой актрисы.

Постепенно образуется основной квадрат персонажей, которые являются творческими личностями или стремятся к этому: Тригорин - Аркадина, Треплев - Заречная. Мы уже знаем, что Тригорин - знаменитый на всю Россию писатель. Думаю, в его биографии много сходства с биографией самого Чехова. Чехов часто говорил о своем сочинительстве с пренебрежением, и женат он был на актрисе Книппер-Чеховой, которая во всем была похожа на Аркадину. То, что Аркадина, вероятно бессознательно, непосредственно перед началом представления, написанного ее сыном, и в котором выступает сельская актриса-дилетантка, виртуозно отыгрывает несколько реплик из "Гамлета", показывая свое мастерство, лишь говорит о том, что она занята только собой, что так типично для творческих личностей, а особенно для актеров. Само представление еще и не начиналось, а уже прозвучали громкие аплодисменты, те самые аплодисменты, которые на самом деле следовало приберечь для бедной Нины Заречной. Мелкая женская подлость актрисы, укусы змеи, которого не чувствуешь, но следы зубов остаются. Вероятно, этот ее поступок следует рассматривать и как первый знак ревности: Аркадина, естественно, не могла не заметить страстных взглядов, которые Тригорин бросает на Нину.

Тригорин

Тригорин и как персонаж и как существо социальное - одна из вершин чеховского мастерства. На первый взгляд, ничего особенного: знаменитый популярный писатель, все, что он пишет, читает целая Россия, любовник известной актрисы и т. д. Между тем, если его оценивать с точки зрения морали и уважения, Тригорин, несмотря на такой красивый фасад, личность весьма мрачная и бесчувственная. Производя впечатление человека, свою

личную жизнь принесшего в жертву искусству, Тригорин соблазняет невинную сельскую красавицу Нину, увозит в город и живет с ней, у нее рождается ребенок, но Тригорин очень быстро возвращается к своим привычкам, которых, "впрочем, он никогда не покидал...", как говорит Треплев в четвертом действии. Ребенок умирает. Нина, познав сполна страдание, униженная и побежденная, вступает в борьбу за обновление своей растоптанной жизни. Тригорин в четвертом действии мельком заявляет, что если утихнет ветер, то он отправится на озеро удить рыбу и, кстати, по дороге посмотреть сад и то место, где играли (в первом действии) монодраму Треплева. При этом он ни словом не вспоминает о несчастной Нине, матери своего умершего ребенка, которая играла в этой монодраме единственную роль. А прошло всего два года. Для нормального человеческого сознания и совести все эти поступки Тригорина граничат, я бы сказал, даже с преступлением.

Между тем во втором действии Тригорин весьма искренне, даже исповедально, излагает Нине свою "несчастную" судьбу, ссылаясь на навязчивую потребность писать, а также на немилосердные требования со всех сторон что-то написать как на причину того, что он, в общем-то, по-настоящему и не жил. Говорит о том, что "съедает" собственную жизнь, и добавляет, что, когда он умрет, люди, проходя мимо его могилы, будут говорить: "Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева".

В этом монологе-исповеди среди прочего он также говорит, что, сколько бы он ни старался охватить все многообразие русской жизни, все-таки по-настоящему хорошо умел описать лишь русский пейзаж. Факт, что все литературоведы лучшим "пейзажистом" в русской художественной литературе провозглашают недвусмысленно как раз Тургенева. Нельзя избавиться от мысли, что Чехов тем самым (я бы сказал, не очень-то деликатно) дает понять, что прообразом Тригорина ему послужил именно Тургенев. Принимая во внимание поступок Тригорина и этот намек на Тургенева, и даже схожесть звучания этих двух фамилий: Тригорин - Тургенев, мы приходим к выводу, что Чехов весьма критически относился к Тургеневу. Эта мысль находит подтверждение и в словах Треплева в первом действии, когда он говорит Сорину о любовнике своей матери, что тот хороший писатель, но "...после Толстого не захочешь читать Тригорина". Почему Чехов в монологе Тригорина о своей бесцельно прожитой жизни подставляет ему Тургенева вместо Толстого? Такие великие писатели, как Чехов, редко что-то делают без причины. Вспомним, что Толстой, Тургенев и Чехов печатались, можно сказать, в одно время. (Толстой родился в 1825-м, Тургенев - в 1818-м, а Чехов - в 1860-м, а умерли соответственно в 1910-м, 1883-м и 1904-м). "Чайка" была написана в 1889 году, то есть через пятнадцать лет после смерти Тургенева, который продолжал пользоваться в народе такой же славой великого писателя, как и при жизни. Чехову тогда было двадцать три года, и он тоже уже был знаменитым писателем. И все же, несмотря на это, Чехов осмелился весьма насмешливо, если не сказать цинично, поиграть славой Тургенева. В то же время известна любовь Чехова к Толстому или Максиму Горькому, которую он не скрывал. (Он ушел из Российской Академии наук и искусств, когда по требованию самого царя в нее не приняли Горького.) Если ко всему этому добавить тот факт, что образ Тригорина наделен многими чертами самого Чехова, мы увидим, как хитро Чехов умел подчеркнуть некоторые свои весьма радикальные оценки: он не стыдился выставить и свою собственную личность в качестве ширмы, пусть и прозрачной, чтобы скрасить грубость своей неприязни к Тургеневу. Хотя, на первый взгляд, все эти факты не могут мне помочь ни как режиссеру, ни как актеру в создании образа, я считаю, что их небезынтересно упомянуть, чтобы оценить тонкость творческого метода Чехова и понять необходимость всестороннего исследования текста с целью как можно богаче оживить его на сцене. Я говорю "на первый взгляд" потому, что в отношении этой достаточно сложной комбинации Тригорин - Тургенев - Чехов имеется много сведений, которые дают возможность актеру вложить в образ Тригорина своего рода "бессознательную жестокость", что нас в значительной мере удаляет от традиционного толкования этой личности. Я бы даже сказал, что в этом образе, хоть и иносказательно, передана сатирическая суть литературы Чехова. Во всех многочисленных дискуссиях о нем он чаще всего выступает лириком, певцом

атмосферы, настроения, бережным бытописателем гибели идиллической русской дворянской жизни. Я же думаю, что он безжалостный певец и судья гибели этого так долго бывшего привилегированного класса. Если же к этому добавить, что Тургенев эту гибель описывал весьма романтично, неприязнь к нему Чехова приобретает и определенную политическую окраску.

С другой стороны, ни актер, ни режиссер не имеют права преувеличивать эту безжалостность. Тригорин историю своей жизни рассказал все же так убедительно, что заморозил не только Нину, но и зрителя. Вероятно, нет писателя, который бы лучше, чем Чехов, умел обернуть зло в добро, а добро оттенить злом. Для актера нет ничего более привлекательного, чем убедить и партнера, и публику в своей глубокой искренности и заставить их, постепенно сбрасывая с этой искренности вуаль преувеличения, позднее, я бы даже сказал слишком поздно, увидеть истинное лицо персонажа.

Сокрытие истины

Главного персонажа драмы "Платонов", этого самого Платонова, все любят, им восхищаются, а между тем он мимоходом, в течение одной ночи обольщает жену своего лучшего друга, который венчался с ней всего неделю тому назад. В эту же самую ночь ему удается совратить и саму графиню, к которой он приглашен вместе с женой на ужин. Эта самая графиня чуть раньше провоцирует некоего лесного бродягу, доводит его до состояния бешеного вождения и после толкает ногой и топчет. В ту самую ночь Платонову удается соблазнить и наивную невинную учительницу и заставить ее изменить своему дражайшему, который одновременно является одним из лучших друзей Платонова. В конце Платонова убивает из пистолета одна из этих униженных и обманутых женщин. Он всем читает проповеди, а у самого не было ни сил, ни желания закончить университет. Без сомнения, он исключительно умен, при этом он красив, обаятелен, остроумен, но все это растворяется в кислоте его анархического и деструктивного характера.

В пьесе "Иванов" главный персонаж (Иванов) в молодости проводит реформы в своем имении, заботится об образовании и здоровье своих мужиков, копает каналы для обводнения, за все берется, все намеревается сделать, но ничего не доводит до конца. Начинает сам себя презирать, понимает, что сам виноват и в том, что имение приходит в упадок и что ленив, самонадеян, подвержен влиянию других людей: "Как я презираю себя...", "Я устал, не верю больше..." Жене, которой обещал вечную любовь и которая теперь умирает от туберкулеза, изменяет с чуть ли не малолетней дочерью своего соседа, старого друга. В то время как жена умирает, он бежит от ее умоляющего взгляда на встречу с девушкой, которая годится ему в дочери. Договаривается о свадьбе неприлично скоро после смерти жены. На этой свадьбе он снова кается, умоляет невесту простить и оставить его. Доводит до отчаяния людей, которым он дорог и которые ему дороги, и в итоге на самой свадьбе кончает жизнь самоубийством.

В "Чайке" юноша, заброшенный матерью, пытается написать драму, которая должна совершить революцию в театре. Естественно, это ему не удастся. Зато удастся убить чайку, цинично заявляя, что убил ее "из подлости", и бросить к ногам девушки, в которую влюблен. В этой самой пьесе один знаменитый писатель обманывает ту самую девушку, у нее рождается ребенок, который умирает, а писатель, не моргнув глазом, возвращается к своим старым привычкам. В конце пьесы несчастный юноша кончает с собой, так как понимает, что его амбиции неосуществимы и он вовсе не тот человек, который может создать что-либо новое. Можно сказать, что он убивает себя из "невыносимого самолюбия".

В драме "Дядя Ваня" тот самый дядя, сын первой жены профессора Серебрякова, только на старости лет понимает, что всю свою жизнь работал в имении на этого профессора, веря в его гениальность, а тот в действительности оказался обычным, бесполезным, надутым паразитом. В момент помешательства он стреляет в профессора, но промахивается. Прекрасная супруга

"профессора-паразита", за которой ухаживает человек большого сердца, сельский врач Астров, отвергает это большое сердце и хочет остаться верной своему бесполезному мужу. Может быть, именно в этой ледяной красоте жены паразита Чехову удалось показать глубину падения человечности: нет ничего омерзительнее, чем союз красоты с уважаемой ничтожностью.

В драме "Три сестры" сумасшедший офицер безо всякого повода убивает на дуэли жениха самой младшей из сестер, а профессор математики притворяется, будто не знает, что его красавица-жена изменяет ему с краснобаем командиром батареи, который в конце пьесы покидает гарнизон. В этой же драме, как и во многих других произведениях русской литературы, дотла выгорает половина города, и именно та половина, в которой в деревянных домах живет беднота, а одна ничтожная женщина-ведьма, которой удастся выйти замуж за брата трех сестер, разоряет прекрасный дом и дух благородства в нем. И пока ее скучный муж катает в коляске новорожденного, она развлекается с градоначальником.

В последней его драме "Вишневый сад" внук покупает на аукционе дворянское гнездо вместе с имением, где его дед был крепостным. И в то время как заколачивают досками окна и двери проданного дома, из сада слышны удары топоров - это немилосердно вырубает ряды прекрасных цветущих вишен. Новый хозяин, буржуй, посадит здесь что-нибудь другое, что принесет большую прибыль. А в заколоченном брошенном доме остается беспомощный, даже не в состоянии подать голос, старый слуга Фирс, о котором не знают даже, сколько ему лет и который остается здесь умирать, всеми брошенный и забытый.

Все это свидетельствует о том, что исчезает целый идиллический мир. По правде говоря, мир этот вовсе и не был идиллическим. Только из вышеупомянутых фактов видно, что он был порочен, смешон своей несостоятельностью и жесток в отношениях и поступках.

Несложно в Чехове, которого все знатоки прославляют как поэта меланхолической атмосферы и печальной гибели идеализированного класса "аристократов-благотворителей", узнать неумолимого ликвидатора этого паразитического класса. Нам нетрудно установить, что Чехов - прямой наследник немилосердного сатирика Николая Гоголя. Может быть, именно поэтому Чехов так презрительно насмехается над Тургеневым - Тригоринным, не понимающим, что дворянские гнезда полны безумных паразитов, причитающих над лесами, которые они сами вырубают, и безжалостно эксплуатирующих своих бывших крепостных. Ставя "Чайку" в Народном театре в Белграде, я еще не осознавал всех этих фактов. Глядя свой спектакль, я все больше понимал, что, легкомысленно отбрасывая некоторые части чеховского текста, поверхностно "разгребая чеховскую породу", я лишился в некоторой степени возможности показать Чехова таким, какой он есть: жестоким сатириком, а не насмешливым описателем неминуемой гибели былой незаслуженной идиллии. Думаю, что Чехов своими драмами, да и многими своими рассказами звал Россию проснуться. Правда, он не знал, что делать, как и Гоголь не знал, куда мчится эта обезумевшая тройка в финале поэмы "Мертвые души".

Доктор Дорн

В конце первого действия на сцене остается только один доктор Дорн. Незадолго до этого актеру, играющему Дорна (Марко Николич), пришла в голову хорошая идея: пока общество комментирует прерванное представление, пока Аркадина, чувствуя, что обидела сына, усердно доказывает, какой он капризный и самолюбивый и что в действительности это он ее обидел, так как своим спектаклем хотел ей показать, что это и есть "настоящий театр", а не ее рядовые спектакли, итак, пока все это происходит, Дорн незаметно исчезает за занавесом, который кто-то уже аккуратно опустил.

В это время Нина, вся взбудораженная, прощается, боясь родительского гнева. Аркадина, с уже известным, едва скрываемым удовольствием, говорит: "Как мне жаль...", а Нина отвечает: "А как мне!" (Переводчик перевел все правильно: "Если бы вы знали, как мне тяжело уезжать!") Чехов эту фразу довольно растянул, хотя Нинино действие в этот момент: "Спешу как можно быстрее домой". Чтобы Нина смогла сыграть это свое действие, я должен был сократить излишне длинную фразу. Так даже и Чехов часто излишне описательными репликами усложняет актерам их действия, которые сам же предлагает своим текстом.

Когда все стихает, Тригорин, как бы желая дать доступ свежему воздуху, открывает занавес. А там стоит, повернувшись спиной, доктор Дорн. Один на сцене треплевской драмы. Талантливый актер предположил, что после общего волнения кто-нибудь откроет занавес, и он, неподвижный, спиной к зрителю, вглядывающийся в темноту, в одно мгновение действительно сыграет маленькую, но зато весьма впечатляющую сцену человека, который любит побыть один. Сцена привлечет внимание как зрителей в зале, так и публики на сцене. И это в тот момент, когда завершается первое действие. А конец первого действия принадлежит Дорну.

В двух сценах с Полиной Андреевной видно, что Дорн ее любовник. Любой мужчина его возраста гордился бы, что за ним "бегает" такая красивая женщина. Между тем Дорн хотел бы как-то скрыть эту любовь. Мы уже знаем, что женщины его всегда любили, как и он их, и не вешались ему на шею только потому, что он был превосходный акушер и, как он сам говорит, "порядочный мужчина". (И у Чехова, и в переводе Дорн утверждает, что он всегда был честным мужчиной. Нетрудно понять разницу, когда в этой связи говорится "порядочный мужчина".)

Лишь когда все расходятся, он медленно "сходит со сцены". Элегантный, уверенный в себе, он очень рано нас убедил, что его следует принимать за человека, прожившего свои пятьдесят с лишним лет, по его же словам, "со вкусом", "разнообразно", довольного собой и ни о чем не жалеющего. Но, стоя одиноко, неподвижно глядя в темноту, актер выразил именно то, что я, режиссер, хотел выразить: показать его, вопреки очевидной логике, самым несчастным среди всех этих несчастных, недовольных и неполноценных людей. Дорн помог появиться на свет сотням и сотням детей, а у самого нет ни семьи, ни потомства. Столько женщин его любили, а создается впечатление, что он никогда ни одну из них не любил по-настоящему. Он, здоровый и крепкий, о жизни и смерти, в отличие от болезненного и слабого Сорина, говорит смело, не боясь. Но он хорошо знает, что, в сущности, не очень-то отличается от паникера Сорина. Поэтому-то он так желчно и так нехарактерно для себя спорит с Сориным на эту тему. Он презирает его страх смерти, но мы чувствуем, что именно в этом упорном презрении кроется его собственный страх. Он утверждает, что все бы дал за один "истинный подъем духа", чем ясно дает нам понять, что он совсем не доволен своей жизнью. В четвертом действии мы узнаем, что, путешествуя и потратив на это последние сбережения, он более всего полюбил Геную, где мог раствориться в толпе, движущейся городом безо всякой цели...

И вот такой Дорн спускается со сцены в партер, садится на единственный стул, уставившись в закрытый занавес. Этот занавес, закрывающий вид, наводит зрителя на мысль, что Дорн видит там как бы "конец пути". Как будто этот белый занавес опустился на его жизнь и больше не на что надеяться. Если бы какой-нибудь художник нарисовал этого Дорна сидящим вот так одиноко под звездами перед этим опущенным занавесом, он мог бы с полным правом назвать эту картину "Конец пути", или "Тупик". Так закрытый занавес на сцене стал метафорой. Не сам по себе, но только когда актер, уставившись, смотрит на него. Настоящий театральный занавес, падающий в конце первого действия, - обычный театральный атрибут. Но на сцене ничто не бывает только тем, что есть, или, во всяком случае, не должно быть.

Когда же приходит время опуститься настоящему театральному занавесу после первого действия, то по ту сторону занавеса-тупика Дорна молодой Треплев в бешенстве, отчаянии и разочаровании

оскорбленно вымещает на занавесе свое раздражение, мстит ему за то, что тот открыл его творческое бессилие. Он хотел бы разорвать занавес, ему удается его сорвать и он топчет, топчет его до тех пор, пока не замечает Дорна, который на все это смотрит как бы из "партера". За такое короткое время по одну сторону закрытого занавеса на него смотрит, уставившись, как на "конец своего пути", один "успешный мужчина", а с другой стороны на него с ненавистью бросается, как будто он стоит у него на дороге, другой молодой неудачник, несчастливый без причины. Так неожиданно стоят друг против друга, один в конце, а другой - в начале своего пути, один больше не желает ничего, а другому нужно все. И оба - с пустыми руками и неисполненными желаниями. Публика думает, что эту сцену написал Чехов. Так: и должно быть. Но здесь начинается новая история о вечной роли театра, умеющего вдохнуть в известные тексты все новую и новую жизнь. О его постоянных усилиях непрестанно толковать каждый раз по-новому отобранное им, как стоящее, обогащать содержание и не позволить этому стоящему исчезнуть из человеческой памяти.

Музыка

В сцене скандала после прекращения спектакля - когда Аркадина, наконец, вынуждена признать, что напрасно пыталась оправдать свое бездушное ехидство по отношению к сыну,- впервые с озера тихо, вместе с нежными порывами летнего легкого ночного ветерка доносится нежный "русский вальс", "музыка издалёка"... Наверное, в городке по ту сторону озера после неудачи на господской сцене идут репетиции или устроили какую-то вечеринку. Эта нежная музыка как бы делает непристойными все эти ненужные людские разногласия и, как и в начале спектакля, благодаря спонтанной идее слуги Якова, смеясь над бесплодными творческими амбициями Треплева, сейчас она, после всего, вызывает к отрезвлению и прощению. Тригорин и Аркадина, элегантно обнявшись, начинают танцевать, а затем эта же самая музыка напоминает Аркадиной о прошлых днях, когда главным танцором был молодой доктор Дорн, с которым она также станцует несколько тактов. Создается впечатление, что именно эта музыка заставляет Аркадину в объятиях Тригорина признать, что обидела сына и что теперь "неспокойна".

Так музыканты-пожарники послужили созданию двух важных сцен в первом действии и помогут еще впоследствии. Мне жаль, что я таким образом, "издалёка", не использовал их в четвертом действии, когда Нина на миг задремала от усталости. Сделаю это, когда буду обновлять спектакль. (Упоминаю эту мелочь, чтобы еще раз обратить внимание: о книге можно сказать, что она, наконец, напечатана, но никогда нельзя сказать о драматическом спектакле, что он, наконец, готов.)

В спектакле, кроме некоторых шумов (ветер, птички, эхо), есть еще один музыкальный номер: Треплев играет на виолончели "Элегию" Массне. Мне показалось, что виолончель соответствует атмосфере пьесы и меланхолии Треплева. В первый раз он играет "Элегию" в конце первого действия после утешительных слов доктора Дорна, и зритель, я предполагаю, подумает, что он и вправду грустен, но после всего все-таки успокоился. Во втором действии ту же самую "Элегию" он играет утром, и она звучит как своего рода душевное успокоение. Но в середине арии Треплев допускает ошибку, хочет ее исправить, ему не удается, и он начинает издеваться над инструментом, как будто виолончель виновата в его плохой игре, ударяет смычком по струнам, и те, кто его слушает внизу в саду (Дорн, Аркадина, Нина, Сорин, Маша), понимают, что сон не исцелил вчерашней раны. Затем он надолго исчезает, а когда появляется в середине второго действия, то бросает к ногам Нины мертвую чайку, которую, как он сам говорит, "застрелил из подлости". В четвертом действии таким же образом он дважды в том же месте арии вымещает свое бешенство на ни в чем не повинном инструменте, а вскоре после того стреляет в самого себя, как будто эта неспособность сыграть правильную ноту в простой музыкальной фразе нашептывает, что борьба бессмысленна, настойчивость напрасна, что у него нет достаточной воли для великих дел и смелости противостоять малодушию. Возможно, следуя этой логике, у меня

появилась идея, чтобы "Элегию" сразу же после смерти Треплева, когда он, мертвый, скатывается вниз по ступенькам, пел во всю мощь своего голоса незабвенный Шалапин. Тем временем несчастная Аркадина, встав на колени, держит голову сына, а все остальные молча наблюдают эту печальную картину. Это так по-шалапински: в конце, с легким налетом презрения оборвать мелочность течения раздавленной временем жизни. Предполагаю, что сила его голоса показывает нам, что нужно мужественно сносить страдание, находя в нем красоту и повод для новой веры.

Многие считают, что конец спектакля в моей постановке совсем не "чеховский". В тексте пьесы, когда все ужинают в столовой и сцена пуста, вдруг слышится выстрел, и все тут же выбегают, возбужденные, испуганные, не зная, что произошло. Доктор Дорн вспоминает, что, вероятно, лопнула какая-нибудь склянка в его походной аптечке. Озвучив это свое предположение, он уходит в переднюю и вскоре появляется и подтверждает, что его догадка была верной: лопнула склянка с эфиром. Все успокаиваются и возвращаются в столовую. А Дорн берет Тригорина за талию и отводит к рампе: "Уведите отсюда куда-нибудь Аркадину. Константин Гаврилович застрелился". После этого занавес падает. Конец спектакля.

Чехову опять удалось избежать эффектной сцены самоубийства. Опять страшная смерть под его пером стала чем-то обычным, чем-то запрятанным в пустоту обыденности. Я же, напротив, как раз хотел показать эту смерть. К этому меня, прежде всего, провоцировала и в какой-то степени обязывала лестница, ведущая в нашей сценографии из гостиной на второй этаж. Она и ранее помогла ярче решить многие сцены.

Например, сцена, в которой Маша (Ивана Йованович), сидя на лестнице, извлекает из мешочка фишки для игры в лото и продолжает выкрикивать номера и после того, как Тригорин уже выиграл. Выкрикивает их автоматически, отсутствующе глядя куда-то вдаль, апатичная и печальная, так что складывается впечатление, что жизнь - не что иное, как пустое повторение одного и того же, бессмысленное чередование дня и ночи, без надежды на выигрыш, на исполнение каких бы то ни было желаний. Когда она постепенно, отсутствующе и все тише выкрикивая номера, замолкает, она с тем же отсутствующим видом встает, при этом у нее с колен падает шкатулка, а затем из мешочка, который она держит открытым в руке, начинают сыпаться оставшиеся деревянные фишки и, падая по ступенькам, издают долгий прерывающийся звук постепенного угасания.

В моем спектакле рабочая комната Треплева находится на втором этаже. На звук выстрела, как и у Чехова, все испуганно выбегают из столовой. Дорн, как и у Чехова, подтверждает свое предположение, что в его аптечке что-то лопнуло, и как раз в тот момент, когда все снова направились в столовую, их останавливает Треплев, вылетающий, как безумный, из коридора второго этажа, перегнувшись через перила. Он пытается что-то сказать, но не может, падает и, мертвый, валится вниз по ступенькам. Все замирают в оцепенении. Аркадина подбегает к сыну, лежащему на полу, кладет его голову себе на колени, и в этот момент раздается всеохватный, сильный, как ураган, как природная стихия, голос Фёдора Шалапина, исполняющего последние такты "Элегии" Массне, которую Треплев так безуспешно пытался сыграть на виолончели в течение всего спектакля.

То, что Чехов хотел скрыть, чтобы избежать эффектности показа самоубийства на сцене, я умышленно показал, и весьма ярко, даже, вероятно, с оттенком некоторого так называемого кича. (Здесь не место пускаться в анализ феномена кича в искусстве, да это и не имеет особого смысла. Нужно только сказать, что кич - понятие весьма растяжимое и что его определенных "доз" не лишены даже величайшие произведения искусства.) Я так поступил не только потому, что трудно было поверить, чтобы мудрый Дорн произнес это: "Уведите куда-нибудь Аркадину..." (Куда ее из дома вести холодной ночью?) Я поступил так еще и потому, чтобы использовать лестницу, как я уже сказал, а более всего, чтобы еще раз попытаться подчеркнуть, сколько драматизма в, на

первый взгляд, тихой и скромной рукописи Чехова. Кроме того, я просто хотел, чтобы конец спектакля был эффектным, так как этого ждала публика.

И все-таки это не конец истории о смерти Треплева... Только позднее я понял, что, "разгребая чеховскую породу" и стараясь сделать драматичным то, что у него так обыденно, так обычно, я дополнил еще одним оттенком мозаику характера несчастного Константина Гавриловича Треплева. Я уже несколько раз пытался доказать, что Чехов ничуть не сожалел о его несчастной судьбе. Он считал Треплева избалованным, нерешительным, болезненно тщеславным и притом еще и недостаточно талантливым, чтобы стать хорошим писателем. Более того, он считал скучными его писательские амбиции. Никто не обязан быть писателем, в самом деле! Поэтому он и показывает его человеком, который все, что делает, делает как-то наполовину. Даже когда начинают печатать какой-нибудь из его рассказов, неизвестно, ни кто герой, молод ли он или стар, никто не знает, что думать о прочитанном, да и не случайно, что Треплев подписывается псевдонимом.

Как и все, что он делает, его самоубийство выглядит как-то половинчато. Нажав на курок пистолета, он тут же в ужасе понимает, что вовсе не хотел убивать себя, как будто снова написал рассказ и не уверен, что кто-то захочет его напечатать. Он выбегает из комнаты и, опершись о перила, людям, которые снизу с ужасом смотрят на него, хочет сказать, что он не хотел "окончательно" убить себя, что опять, как и много раз до этого, слишком поздно понял, что ошибся, и с сознанием этого умирает. Убил себя, как убил чайку. На вопрос Нины Заречной, ошеломленной убийством красивой птицы: "Зачем?" - он не может вразумительно ответить. Как не знает, зачем убил чайку, он и в самом деле не знает, зачем убил себя.

Сокрытие любви

Чехов умел личности, на первый взгляд, такие разные, показать весьма похожими. Дорн и Сорин, на первый взгляд, имеют совершенно разные судьбы, но в сущности, так трагически схожи. Даже их фамилии, пусть мелодически, созвучны, разве что Дорн звучит жестко и твердо, а Сорин имеет призывок бессилия. Аркадина и Тригорин - оба знаменитые и признанные люди искусства. Между тем Аркадина очарована своей славой, а Тригорин сознает, насколько слава преходяща. Таких противоречивых параллелей в пьесе много, особенно когда речь идет о любовных отношениях. И Маша, и ее мать несчастны в любви. Но мать за эту несчастную любовь хватается, как за соломинку, а Маша хочет ее "вырвать из сердца".

"Чайка" - трагикомическая история о человеческом желании творить. Но в той же мере это - трагикомическая любовная неразбериха. Естественно, что Нина и Треплев любят - может быть, это единственная благородная молодая пара на берегу озера. Любовь Тригорина и Аркадиной, знаменитого писателя и знаменитой актрисы - тоже ситуация, вполне обычная. Намного тяжелее вытащить из чеховских тонких намеков трагическую любовь Сорина к Нине. Режиссеры часто не замечают таких "скрытых отношений". Любовь Сорина к Нине, на первый взгляд, выглядит, как симпатичное стариковское кокетство. Если же о ней размышлять глубже, она как раз то главное, что отличает Сорина, а драме придает, вероятно, самую большую боль. Она уже давно - то главное, что владеет Сориним, может быть, главная, подсознательная причина его призывов к излечению, которые так нервируют Дорна. Режиссер должен выделять любой, пусть даже самый маленький чеховский намек на эту любовь. Чехов хитрый, он умышленно укрывает и окутывает туманом зачастую самые важные детали. Любовь Сорина к Нине - типичный пример. Что осталось бы от Сорина, если бы в первом действии не было его отчаянного возгласа: "Останьтесь! Останьтесь на один час..." И это в ситуации, когда всем ясно, что Нина должна как можно раньше вернуться домой. Что осталось бы от Сорина, если бы во втором действии нашего спектакля Нина привезла его на сцену в коляске, а не он ее, возбужденно восклицая: "Как она сегодня хороша, не правда ли?!" Что осталось бы от Сорина, если бы реплику в четвертом действии: "Прелестная

была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время" - он не воспринял бы как свою, вероятно, самую главную реплику, напрасно пытаясь завуалировать смысл тем, что произносил ее как доклад какому-то начальнику. Всем ясно, что это печальный доклад обо всей его неудавшейся жизни.

Любовь Сорина к Нине может быть примером чеховского мастерства, его умения умышленно скрывать красоту и глубину, я бы сказал, банальных отношений между своими "обычными людьми". Именно этим сокрытием он делает их потрясающими. Эта любовь Сорина, так искусно упрятанная в пустоту обычных событий и малозначительных реплик - типичный пример чеховской поэтики. То, что всякому ясно, он намеренно выставляет, как на продажу, а то, что неожиданно, прячет, как зеленщики прячут свое богатство. Любовь Тригорина и Аркадиной настолько логична и ожидаема, что ее любой другой писатель лишь слегка обозначил бы, веря, что тем самым избежит вульгарности. Чехов выделяет именно эту "вульгарную" любовь, а ту, настоящую, глубокую, трагичную, отчаянную, до боли искреннюю, "неприличную любовь" Сорина он прячет и играет в прятки с читателем, а еще больше с режиссером, и актерами. Эта смешная, безответная, беспомощная и страстная любовь Сорина - чистое золото среди всех других драгоценных металлов, кроющихся в породе. И как нужно перевернуть тысячи тонн породы, чтобы найти крупницу золота, так и, на первый взгляд, Сизифов труд искать в тексте "Чайки" это глубокое море любви одного старика.

На примере этой любви Сорина ловко высмеиваются усилия некоторых отличных писателей, которые хотят любой ценой найти выразительные события, с как можно большим количеством интриг, столкновений, ошибочных выводов или трагических недоразумений, циничных побед или смешных поражений своих исключительных, типичных и особенных героев.

В драме, конечно, есть и нежданная любовь Тригорина к Нине, такая понятная и самим Чеховым так подробно объясненная. Она кажется знаменитому писателю откровением любви. В драме есть любовь Дорна и Полины, тоже очень похожая на многие другие, рождающиеся на некой утопанной дороге бытия. После стольких романтических, опьяняющих, возбуждающих обольщений и приключений, после столь многократно испытанного наслаждения и упоения красотой женского тела, наслаждения свободой своих мужских, всегда осуществимых и победоносно осуществляемых желаний, у доктора Дорна снова есть осуществленное желание, с тем лишь различием, что оно для него больше не победоносное. А все условия налицо: Полина все еще красивая женщина и любит его, распаленная тем диким необузданным желанием красивой женщины, осознающей, что ее жизнь прошла без нежности, на которую ее красота имела право. И Дорн все это знает, знает, что у него опять самая красивая зрелая женщина в округе, знает, что должен этим гордиться, должен быть нежным, должен ее обожать, как столько раз в жизни обожал, но он все-таки пытается скрыть от людей эту свою, вероятно, последнюю донжуанскую победу. Как раз это его сокрытие наводит на мысль, что все его любовные эйфории были такими же напрасными, как и эта последняя. Отношения Дорна и Полины - это не легкое увлечение старого закоренелого холостяка, но, как он бы сказал, грустное открытие, что все его любовные истории были плодом обычной мужской уверенности, что лучше женщин ничего на свете нет. Конечно, это правда, но правда и то, что этой уверенности не достаточно для настоящей любви. Нет любви без страданий. Любовь без страданий зовется самовлюбленностью. Глядя на Полину, он с удивлением открывает, что, несмотря на все пережитое, он вообще не знает, что такое - любить женщину.

То, что происходит у доктора Дорна с Полиной, происходит и у Аркадиной с Тригориним. Чехов и здесь безжалостен. Он заставляет Тригорина сказать прямо в лицо своей признанной в обществе любовнице, от которой никуда не деться, что первый раз в жизни любит, когда та его упрекнет за его "флирт" с Ниной. Он просит понять его, войти в его положение, закликает ее "отпустить" его, так как им "овладели дивные, сладкие мечты". То, что доктор Дорн постепенно начинает

понимать, Аркадина понимает в одно мгновение: она понимает, что Тригорин никогда ее не любил. Между тем, зная, насколько связь с Тригориним важна для нее и для ее положения в обществе, как и то, сколько раз уже Тригорин оказывался неспособным сохранить в сердце это свое "открытие любви", она прибегает к старому опробованному средству: бьет в его самую слабую точку. В его зависимость от ее тела, перед которой Тригорин, и она это хорошо знает; не может устоять. Уже испробованными средствами она пробуждает в нем чисто сексуальный инстинкт, и он, все еще автоматически повторяя: "Отпусти меня", хватается ее в объятия, в безумии ища место для этого задуманного и неизбежного акта, и находит его за косогором. Публика слышит их страстные крики наслаждения, их задыхающиеся от любви голоса. Когда все кончается, настает краткий миг тишины, вдруг слышатся голоса птиц, как будто до сих пор притаившихся, глядя на это людское неистовство. Потом из-за косогора появляется дым сигареты, которую "пост коитум" закуривает Аркадина. И в конце Тригорин, уходя, униженно говорит: "У меня нет своей воли". Аркадина опять победила. Но это не так. Она, наконец, понимает, что все ее победы были пирровыми. Вдруг понимает, что никогда не была любима, что состарилась, вспоминает, как долго себя обманывала. Понимает, что ее власть над Тригориним мнимая настолько же, как и эта последняя "победа" над ним.

Обычно режиссеры и актеры совершают ошибку, показывая эту сцену как настоящую победу Аркадиной, попадают в коварную чеховскую западню. Торжествуя победу Аркадиной, они фальсифицируют великого писателя, так как пытаются доказать, что Чехов хотел подчеркнуть, что жизнь банальна, что "все мы одинаковы", что любовь не что иное, как обычный инстинкт. Доказывают, что он хотел представить человека во всей его бессмысленности и отчаянии. Они хотят доказать, что Чехов - свидетельство абсурдности поисков смысла человеческой жизни.

У Чехова между тем нет ни одной сцены, где бы он не посмеялся над абсурдностью человеческих заблуждений, однако при этом он сочувствует трагедии состарившейся талантливой актрисы и ее способности любить. Ибо снова будет большой ошибкой попасть в западню писателя и показать всю сцену так, что у публики появится ощущение, будто Аркадина по-настоящему не любила и будто Тригорин нужен ей всего лишь как статусный символ престижа.

Абсурдность людских отношений, отражающаяся в персонажах чеховских драм, это не абсурдность, проповедуемая писателями, желающими показать бессмысленность бытия. У них бы Аркадина сказала: "Какое мне дело, все равно все ложь, да и я его не любила..." У Чехова она поняла, что любила напрасно, и именно это делает ее пиррову победу настоящей победой. Не потому, что заставила Тригорина остаться с ней, а потому, что поняла, что Тригорин больше и не может, и не должен ее любить. У Чехова она свое падение на самое дно любовного унижения на самом деле превращает в победу. Эта победа состоит в том, что ей больше не важно, чтобы Тригорин ее любил, ей важно только то, что она любит Тригорина.

Чеховский текст очень трудно перевести в сценическое действие. Речь идет о таких неприметных различиях в толковании, что человек может спросить, а стоит ли заниматься такими мелочами? А ведь именно в этих нюансах, в их неприметных хитросплетениях и скрыта истинная поэтика, сам смысл переворота, который на театральной сцене МХАТа в декабре 1898 года произвел А. П. Чехов. Не следует забывать, что перед этим та же самая "Чайка" на императорской сцене Александринки в Петербурге потерпела невиданное фиаско.

Переворот, таким образом, произвел не только Чехов, но и Станиславский вместе с Немировичем-Данченко и с их актерами и актрисами. Может быть, одно из основных значений этого переворота как раз в том и состоит, что он помог нам понять: без актера и режиссера нет никаких переворотов в театре. Чехов написал пьесы, которые дали актерам возможность вместе и во главе с режиссером "взять всё в свои руки".

Нина Заречная

В этой комедии о любви и творчестве главное - это любовь Маши и Треплева, Медведевко и Маши, Нины и Тригорина. И у всех это любовь несчастная. Из одной рождается новая жизнь, из последней - новая смерть. Может быть, Чехов хотел сказать, что все мы - так называемые нежеланные дети, что любовь лишь мешает рождению новой жизни, и что жизнь не обновляется благодаря любви. Может быть, он хотел сказать, что жизнь слишком большая необходимость, чтобы быть зависимой от любовных переживаний? Ребенок Нины, плод большой любви, умер. А дети Маши, которых не хотели, Маши, вырвавшей любовь из своего сердца, заполнят весь этот мир. Может быть, этот мир вообще не приспособлен для жизни?

Возможно, ни в каком другом драматическом, да и прозаическом тексте нет столько вариантов любовных отношений. Но только любовь Нины и Тригорина - настоящая любовь. Возможно, еще и любовь Сорина к Нине можно было бы назвать настоящей. Но она, скорее, любовный сон, причиняющий боль. И любовь Полины глубокая, но эта любовь больше похожа на отчаянье. Не верим мы и в любовь Треплева: в ней слишком много самолюбия. Только любовь Нины к Тригорину неугасима. Нина в четвертом действии открыто говорит: "Я его люблю, люблю даже больше, чем прежде..." И тут, мне кажется, происходит что-то совсем новое. Обычно любовь связана со смертью, "Эрос-Танатос", между тем любовь к Тригорину после всех мук, страданий, отчаяния и унижения шепчет молодой женщине идти дальше под руку не со смертью, а с волей к творчеству. Измученная, понимая тяжесть пути, который ее ждет, она говорит в четвертом действии, вероятно, то, из-за чего и была написана Чеховым его "комедия": "Главное не слава, не блеск. Главное - умение терпеть, нести свой крест и верить". Эта чеховская фраза меня всякий раз поражает. Среди моря банальных реплик, тривиальных отношений, незначительных причин и следствий, среди этой его "лукавой простоты" - вдруг декларативная, даже патетическая фраза, которая не стыдится быть так открыто возвышенной. Чехов скрывает бриллианты под слоем обычной земли, а потом, вдруг, безо всякого колебания, без сокрытия, стыда и без ложных попыток утаить этот бриллиант в неопределенности - выражает свою мысль ясно и недвусмысленно. Как Максим Горький в драме "На дне" устами Сатина говорит: "Человек - это звучит гордо". По правде говоря, это есть и у Треплева, который в четвертом действии неожиданно говорит Маше: "Все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, потому что это свободно льется из его души". И Тригорин, жалуясь, что он всего лишь "хороший пейзажист", во втором действии искренне восклицает: "Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем..."

Треплев между тем, несмотря на этот свой момент истины, бежит к смерти, как Тригорин бежит к своей прежней жизни. Только у Нины, которая одна из всех по-настоящему страдала, по-настоящему была унижена и оскорблена, остались и воля, и силы дальше любить, никуда не бежать: ни к смерти, ни к равнодушию, а посмотреть в глаза истине и смело двинуться навстречу новым страданиям. Может показаться, на первый взгляд, что Нина - нечто совсем за рамками чеховской рукописи. Она на наших глазах превращается в романтическую героиню. Однако и этот ее романтический героизм Чехов сумел "протащить" между Сциллой и Харибдой банальности так, что публика, если режиссер и актеры умны и хитры, как Одиссей, не воспринимает возвышенный подвиг Нины как романтику.

Чехов указывает на тот факт, что в искусстве банальность может быть поэтична только в лукавом противопоставлении истинно возвышенному. Иногда, когда я размышляю над его драмами и вспоминаю реплики Астрова, Сони, Вершинина и других, мне кажется, что Чехов, которого провозгласили поэтом обыденного, а некоторые - неумолимым сатириком, на самом деле самый романтический русский писатель. И не только русский.