



Борислав Микелс



чиналась ненависть Яго к Отелло, когда она становилась непереносимой? Отелло говорит Яго без всякой задней мысли: поднеси "чемоданы". И Яго с проклятиями тащит огромные сундуки. Таких вещей не прощают. Но дело не в Яго. И в этом — открытие Эфроса. Отелло — человек, который никак не может поверить в то, что он заслуживает счастья. Он только и делает, что ждет, с какой стороны последует удар. Он его накликает.

Похожее решение на другом уровне, в другой форме было у Темура Чхеидзе в театре Марджанишвили. Многие объясняли строчкой из монолога "в рабство продан был". Она стала ключевой. Отелло — черный раб на галерах, ждущий бича.

Потом последовало молчание. И вот, наконец, два "Отелло" — в театре Армии и в Вахтанговском. Если сравнивать два шекспировских спектакля Бориса Морозова, более цельный и более театральный — "Много шума из ничего". Мне кажется, что мироощущение Морозова (он очень талантливый человек), скорее жизнелюбическое, благославляющее мир, нежели трагическое. Конечно, Морозову было проще поставить эту, вообще-то интимную пьесу в малом пространстве. Сколько ни говори о море, о Венеции, Кипре, эту пьесу можно сыграть в четырех стенах. Но дело не только в том, что положение обязывает режиссера ставить в этом огромном зале. У Морозова есть тяготение к большому стилю. И как спектакль крупной формы, большого стиля. "Отелло" показался мне вполне удачным. Хотя...

Начнем с предлагаемых художником обстоятельств. Работа Иосифа Сумбаташвили мне показалась странно архаичной и иллюстративной. Так оформляли спектакли в 1959 году. Образ Венеции как корабля, куда-то плывущего, его паруса — одновременно сети, паутина. Допустим. Но когда эта паутина сваливается на Дездемону и она начинает в этой паутине биться... Тут степень иллюстративности кажется мне чрезмерной.

"Отелло" — пьеса интимная, но и военная. Первая сцена. Ее часто играют как археологически-туристский ритуал венецианского дожа, парадный обряд. На самом же деле это тайное военное совещание. Штаб. Решается очень срочная военная задача. Далее. Кипр, который только что захватили. Как повернется дело — непонятно. Где турки? Не вернутся ли они? Тут я вспоминаю режиссерский план Станиславского, который многими воспринимается как наивное мейнингенство. В какой-то степени это так. Но у К.С. за этим наивным, прелестным простодушием, если вы помните, там подробно описывается, как сделать весло для гондольеров, чтобы оно казалось настоящим. Надо в лопасти весла сделать желоб и налить туда воды, чтобы, когда гондольер поднимет весло, была полная иллюзия Таверна, из нее слышатся звуки

зурны. Ну и так далее. Но рядом с наивностями — потрясающие вещи. Мятажный остров. Ситуация военного положения. Любая драка может превратиться во вселенную потасовку. То, как ведет себя Кассио, как он реагирует на провокацию Родриго, а на самом деле Яго — страшное преступление в условиях осажденного острова. Я потому про эти мелочи мейнингенские говорю, что они создают атмосферу спектакля, пьесы, полную напряженности и опасности.

В спектакле Морозова многовато мирного прекраснотушия. Он благодушен. Что странно. Теперь об актерах. Безумно жалко, что Борис Плотников не сыграл Яго. Вполне очевидно, что это его роль, он умный, тонкий актер. Александр Михайлушкин — актер очень хороший. Но он играет веселого жулика, жизнерадостного мошенника, самодовольного обманщика. А этого маловато для роли и пьесы. Я не понимаю, почему Яго так убежден в своей легкой победе, в своем торжестве? Я совсем не понимаю (и это главное), в чем его счастье, в чем его личная боль. Здесь никаких болезненных точек нет, а есть довольно эффектное и довольно плоское прочтение.

Что касается моего любимого актера Дмитрия Назарова, восхитившего меня в Бенедикте, то здесь у меня двойственное впечатление. Это первый в русской истории Отелло, который не боится быть смешным, уродливым. Впервые раскрыта мучительно-комическая, болезненно-грозная сторона этой пьесы и характера Отелло. Русские актеры всегда были ослеплены и вдохновлены пушкинской формулой: "Отелло не ревнив, он доверчив", что не замечали абсурдности его текста, их Отелло и страдать должен красиво и возвышенно. В тексте же бред воспаленного воображения: "сперва повесить, потом заставить признаться". Это кровавый фарс, мрачный гротеск. И это Морозов обнаружил в пьесе. Для режиссеров всегда проблема, как ставить сцену, когда Отелло подслушивает разговор Яго и Кассио. Совершенно фарсовая ситуация. Это увидено и может быть, сделано не до конца, может быть, режиссеру и Назарову здесь не хватило смелости. И все равно в спектакле сделана попытка показать страдающего, сходящего с ума Отелло. Это и есть самое интересное.

В "Отелло" есть особый свет, особая музыка. В морозовском спектакле чувство благополучия бытия входит вразрез с мучительным содержанием. И все-таки, если сказать о спектакле одним словом — да или нет, — я отвечаю: все-таки, да.

Вы считаете правомерным обращение театров к "Отелло". Эта трагедия сегодня звучит современнее, чем "Гамлет"?

— Я прекрасно понимаю, что, когда театровед, и тем более театровед с шекспироведческим оттенком, учит театр, что надо ставить, а что не надо, это выгядит не

только гротескно, но и бессмысленно. И тем не менее, я твердо считаю, что "Гамлет" — не та пьеса, которую сегодня стоит ставить. И то, что "Гамлеты" на нас обрушились, вовсе не означает, что мы дожили до того момента, когда начали нуждаться в этой пьесе. Нуждаться — то есть заслуживать.

В истории русского театра "Гамлеты" рождаются не только потому, что режиссеры решили ставить пьесу, а актеры — играть. Эту пьесу вытаскивают на поверхность театральной жизни какие-то незримые, сущностные моменты движения русской истории. Россия много раз проходила через гамлетовские моменты. И вполне понятно, почему они возникали. Крзговский "Гамлет" не случайно возник в 1911 году. "Гамлет" Михаила Чехова — в 1924-м рожден ощущением катастрофы, которая переживалась русской культурой, русской интеллигенцией. Гамлетовский момент был в 1954-55-х годах сразу после смерти Сталина, когда пьесу стали ставить по всей стране. И не потому, что она была запрещена и стало можно ее ставить, а потому что Россия почувствовала себя в гамлетовской ситуации. Было ощущение предугадывания, разрушения иллюзий первых послесталинских лет. "Гамлет" Григория Козинцева в Ленинграде, Николая Охлопкова в Москве. Как ставили — вопрос другой.

И разумеется, "Гамлет" Юрия Любимова и Владимира Высоцкого. Три года прошло, как в Чехословакию ввели танки. Я совсем не связываю "Гамлета" на Таганке и танки в Чехословакии. Я же не о политике говорю. Но эти танки были завершением важного этапа нашей истории и поколения шестидесятников. "Гамлет" Высоцкого и Любимова с точностью отразили этот существенный взрыв и поворот.

Что сейчас? Когда вполне естественно спрашивают на пресс-конференции, посвященной штайновской постановке: "Правда ли, что в вашем "Гамлете" отразился русский дефолт?" — то помимо идиотизма спрашивающего, невольно думаешь об уровне нашего сознания. Новое поколение осмысливает свою драму не на уровне "век вывихнут", как было у Высоцкого, а на уровне "банк лопнул". В этой трагикомической ситуации лучше ставить не "Гамлета", а что-нибудь другое. Потому-то и возникает соблазн превратить "Гамлета" в трагикомедию. Что и сделал Роберт Стурра. Но "Гамлет" не очень-то поддается такого рода операциям.

Петер Штайн был очень честен как художник, сказав, что у него нет концепции "Гамлета", и это приняла за коварную немедкую стратегию, ловкий режиссерский обман. А на деле оказалось — концепция как не было, так и не появилось. Если бы мне предложили придумать идеальное распределение ролей — я бы, пожалуй, ничего другого не придумал. В "Гамлете" собраны замечательные, лучшие русские артисты, но суметь сделать с этими артистами спектакль, лишенный какого-либо смысла, — надо было уметь. И та эклектическая смесь, которую Штайн предлагает, заставляет говорить не о постмодернистской всеядности, а, попросту говоря, об отсутствии сколько-нибудь цельного видения пьесы.

У Стурра я нахожу массу замечательных, тонких, точных деталей. Есть моменты у Райкина удивительно сильные. Но эти моменты не очень-то складываются в целое.

— Не означает ли вышесказанное, что настало время других пьес Шекспира, в частности "Венецианского купца"?

— Я очень рад, что, наконец, взялись за эту пьесу. Я много лет ходил за актерами и режиссерами, еще до перестройки, и все просил: "Поставьте "Венецианского купца!" Великая пьеса, у которой нет театральной истории в России. По простой причине. Антисемитам она кажется проеврейской, а евреям — антисемитской. Сразу после премьеры начались звонки в театр Моссовета: "Как вы могли, как артист Козаков, который жил в Израиле, почти израильский артист позволяет себе чудовищную клевету на еврейство". Тут уж ничего не скажешь.

Это удивительно нужная сейчас пьеса, по жанру трагикомедия. Андрей Житинкин с его великолепной энергией, чутьем, что нужно публике, с его умением внушить любовь актеров к себе, мне симпатичен. Кое-что он придумал. В этой пьесе есть сцена, которую непонятно, как играть. Она связана с линией Порции, я имею в виду историю с сундуками, шкатулками. Я думаю, Шекспир писал сказку, комедию из венецианской жизни, в которой должен был действовать один комический злодей. Такой диснеевский волк. Страшный, но забавный. В эту пьесу вставлялась сказочная история с сундуками и с Порцией. Но у Шекспира получилось что-то совсем другое. Шейлок, как Татьяна у Пушкина, начал выделять какие-то штуки, которые не были предусмотрены. Невинная сказка в

сценах с Шейлоком выросла в глубочайшую трагикомедию.

Пьеса писалась как востребованный и сверху и снизу отклик на "дело врачей". Тогда при дворе Елизаветы ее личным врачом был португальский еврей Родриго Лопес, обвиненный в попытке отравить королеву. Надо учесть, что евреев из Англии выгнали за триста лет до описываемых событий. Евреев англичане не любили, но предмета своей ненависти они перед собой не имели. Лопес был ставленником лорда Берли — госсекретаря Елизаветы, а Эссекс был врагом Берли, а Саугемптон, покровитель Шекспира, был другом Эссекса. Эссекс провоцировал Лопеса, подогревал антисемитизм. Таким образом "Венецианский купец" был своего рода социальным заказом, но социальным заказом очень странным. Нет никакого сомнения, что публика так и воспринимала пьесу, как историю о благородной Порции и чудовищном злодее. Гротескном, комическом злодее, которого играли в рыжем парике. А потом, постепенно, в процессе развития смыслов пьесы, возникали ее другие уровни. Вспомним Кина.

И Оливье, когда репетировал "Купца", боялся, что испортит отношения с евреями, и даже заявлял: "что ни в коем случае не хотел бы обидеть моих любимых евреев". И несколько их не обидел.

Житинкин замечательно придумал сцену с ящиками как телевизионную игру. Искусственнейшую сцену сделал привычной, легко проглатываемой публикой. В принципе пьесу можно делать как угодно, но я должен понять, что для этого жениха, и для этого жениха решается их судьба. Не просто они выиграют телевизор "Самсунг". И ошибка, и проигрыш даже в условиях предложенной игры должны оставаться. А их нет. Я уж не говорю о всем остальном — мобильниках, с которыми ходят новые венецианские и так далее. Житинкин использует лексику порнофильмов, на сцене только и делаем, что неумело и некрасиво совкупаются. Когда Джессика и Лоренцо предаются плотским утехам, прозвонит при этом слова о музыке сфер, слухует признать, что музыки в спектакле много, но не музыки сфер, уж точно. Остаются только плечами пожать.

Я, может быть, человек старомодный, но мне важно знать, что такое Джессика, что она за человек, почему она так легко сбежала из дома, прихватила шкатулку с драгоценностями. Что она думает об отце? Каковы ее отношения с Порцией? В финале Андрей спохватился и вывел Джессику с семисвечником. Но что этому предшествует, каковы отношения Джессики с людьми другого класса? Что она думает о поражении отца? Да ничего не думает, она предается утехам с Лоренцо.

Особняком в спектакле — Михаил Козаков. Сыграть Шейлока — давняя козакская идея. В целом это серьезная работа. Есть очень сильные моменты, особенно, когда Михаил Михайлович играет не судьбу всего еврейского народа и государства Израиль, а просто человеческую историю несчастного Шейлока, у которого дочку похитили. Но даже такой умный, образованный, думающий актер, как Козаков, один без режиссера сделать роль не может. Психологическая линия роли моментами существует, но не всегда прочерчена. И все же на вопрос: хорошо или плохо сыграл Михаил Козаков? — отвечаю: хорошо.

Теперь я надеюсь на другого Шейлока. Стурра, великий мастер трагикомедии, ставит "Венецианского купца" с таким изысканнейшим, чеховским актером, как Александр Калягин. Если только Стурра поставит, а Калягин сыграет вот эту чеховскую изысканность. Калягин способен нести настоящую боль, ему свойствен талант передавать на сцене ситуацию поражения, драмы, катастрофы. Плюс его редкий комический дар.

— И в заключение — какой совет вы бы дали режиссерам. Что ставить сегодня? Какой Шекспир сейчас "ко двору"?

— Хочу обратить внимание режиссеров на "Меру за меру". Это одна из самых жестких, но и безошибочно психологических пьес. Она о том, насколько люди не владеют собой, насколько они собой не управляют. Вместе с "Венецианским купцом" эти две пьесы должны сейчас звучать.

Беседовала Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ

● *Отелло* — Д. Назаров, *Дездемона* — Е. Климова
Фото Н. ЗВЯГИНЦЕВА

● *Грациано* — В. Гордеев, *Шейлок* — М. Козаков
Фото Е. ЛАПИНОЙ

3. 2000.

Зритель и сцена