

Фрагменты беседы со зрителями¹

<Вопрос о театральных дебютах Камю в 1935–1936 гг. в алжирском «Театре дю Травай» («Théâtre du Travail»).>

— Мы все делали сами по очень простой причине — у нас не было денег, и поэтому мы были вынуждены изобретать и рисовать декорации, строить и устанавливать их, шить костюмы; короче, от концепции до самого что ни на есть ручного труда все должны были делать сами.

— *<...> вы сказали, что театр — это некая общность, единение «монахов». Хотелось бы узнать, какие у вас отношения с этим сообществом, как вы в него вписываетесь, как вы существуете рядом с актерами?*

— О, это зависит от труппы, не так ли? То есть смотря какая пьеса. Но, в общем, да, я говорил, что театр — это союз «монахов», но распространяться на этот счет я не буду, чтобы не навлечь на себя неприятностей. Скажу только, что действительно театр представляется мне чем-то вроде вынужденной солидарности, то есть это общность рабочих сцены, актеров, драматургов и режиссеров, вынужденных быть солидарными; это, вероятно, единственный способ эту солидарность реализовать. Я думаю, что в совместной деятельности людей лучше рассчитывать на обязанности, необходимость и заинтересованность, чем просто на добрую волю, потому что, во-первых, она далеко не всем нам свойственна и, во-вторых, зависит в общем смысле от случая, от погоды или перепадов настроения. В театре мы вынуждены быть единомышленниками, потому что спектакль — это плод двухмесячной работы на сцене, результат труда, который мы пожинаем или не пожинаем все вместе (я потом скажу, что существует все-таки и единение чувств). Ведь провал пьесы отражается на всех, кто участвует в ней, так же как и успех ее разделяют все. Вот почему самый важный момент — и я думаю, что никто из здесь присутствующих моих товарищей не будет возражать, — самый важный, по нашему мнению, момент для пьесы — это время создания спектакля, венчающееся тем, что называют генеральной репетицией. Спешу добавить: существует также и единение чувств — в том смысле, что определенный театр делается всегда одними и теми же людьми. В Париже насчитывается, я думаю, тысяч шесть актеров, не скажу, что все они играют, но в Париже есть шесть тысяч профессиональных актеров. Из них заняты в спектаклях около пятисот. Из этих пятисот вы можете насчитать сотню всегда участвующих в пьесах одного

и того же направления, вы их встретите во всех этих постановках, какими бы странными и безумными они ни были, к каковому, кстати, относится и наша постановка. Это говорит о том, что у них одинаковые вкусы, что они любят одно и то же, и, конечно же, нет солидарности более сильной, чем та, что начинается с любви и закрепляется необходимостью. <...>

<Вопрос по поводу инсценировки «Бесов».>

— Мне уже задавали этот вопрос. Так вот, я взялся за «Бесов», во-первых, потому, что это одна из четырех-пяти книг, которые я ценю более всего в связи с той ролью, которую она сыграла в моем формировании. И во-вторых, я всегда думал, что Достоевский особенно подходит для театра. Одна из других четырех книг, способствовавших моему развитию, — «Война и мир» Толстого, но мне никогда не приходила в голову мысль поставить «Войну и мир» в театре. Мне случилось побывать на одном ее театральном воплощении, и должен сказать, что я лишь утвердился в своем мнении. Мир романов Толстого (я не касаюсь здесь его пьес) невозможно перенести на сцену, потому что они не задуманы для нее. Они построены на том, что я назвал бы временным пространством романа, на таком течении времени, которое очень напоминает реку, у Толстого очень широкую реку, которая несет все те же воды, почти ровным потоком, иногда расширяется, иногда сужается, но непрерывно движется. Сценическое же время — это нечто другое. Оно отмечено взрывами, остановками, обвалами и разрывами. По-моему, именно таким предстает время у Достоевского. Вот почему, и, кстати, не я один так считаю, существует значительное число театральных переработок Достоевского и, насколько мне известно, редчайшее число адаптаций Толстого, если оставаться только в границах этого примера. Вот что меня подвигло к переносу Достоевского на сцену.

<Вопрос относительно Ставрогина.>²

— Это важная фраза для психологической характеристики персонажа. Она также и двусмысленна, как многое у Ставрогина. Я не уверен — и это похвала в адрес Достоевского, — что персонаж был до конца понятен автору. Во всяком случае эта фраза, поскольку я извлек ее из романа и вставил в сценический текст, имеет для меня большое значение для характеристики Ставрогина. Ставрогин хочет этим сказать, что до сих пор он жил, не зная любви. Он был не способен примкнуть к чему-либо, верить во что-нибудь. Для него были равнозначны любые поступки. Ему было все равно — соблазнить Лизу или жениться на полоумной хромоножке. Ему было все равно — осквернить

девочку или совершить акт самопожертвования. Все это мы находим в романе. В понимании Ставрогина — и его логика представляется мне безукоризненной и достойной уважения — убить себя — значит сделать выбор. Человек, не знающий, что такое любовь, и живущий по принципу равнозначности поступков именно потому, что не делает выбора, действует, как бы ведомый своими инстинктами. В романе Достоевского Ставрогин — интеллектuala слишком высокого полета, чтобы хотя бы на секунду забыть, что завершение жизни актом самоуничтожения придает жизни определенный смысл. Убить себя — это значит во что-то верить. Есть еще и другая сторона, более свойственная Достоевскому, так сказать, христианская, скорее христианско-еретическая. Будь я папой римским или православным патриархом, я не спустил бы ему этого, ибо он — еретик. Но в словах Ставрогина есть и христианский смысл. Ставрогин считает, что с христианской точки зрения он жил в таком грехе, в таком отказе от всех моральных ценностей, что он должен был сам себя покарать. Но, по-моему, это соображение вторично, первичным же является то, что я вам только что изложил.

— *Вы говорили, что произведение искусства — это по сути своей творение абсурда. Какую роль вы отводите театру?*

— Два вопроса в одном... По первому вопросу я написал целую книгу и мне трудно ответить на него за три минуты. Высказывание, которое вы цитируете, имеет смысл только в определенном контексте, и ему уже двадцать лет. Я требую для писателя права на эволюцию. Поверьте, оно не так уж часто ему предоставляется. Следовательно, мои объяснения по этому вопросу имеют ретроспективный характер. Вот что я хотел тогда сказать: внутри абсурдных условий существования — если продолжать употреблять это слово, которое мне даже не хочется произносить, которое я хотел бы никогда больше не произносить, — так вот, понятно, что в условиях абсурда самого удела человеческого произведение искусства не имеет большого смысла. Уж лучше, как говорится, лодыря гонять, не так ли? Создать «Бесов» или жениться где-нибудь в Афганистане — не все ли равно? Но если считать, что абсурд жизни является причиной, по которой жизнь стоит того, чтобы быть прожитой, и как можно полнее, тогда у произведения искусства появляется и другой смысл, а именно: если жизнь не имеет смысла, тогда художнику следует, вопреки самому абсурду удела человеческого, отчаянно пытаться внести своими произведениями смысл в эту жизнь. Вот ответ на первый вопрос. По поводу второго — роли театра — трудно сказать...

Недавно мне задали схожий вопрос: какую область литературы я предпочитаю — роман, эссе или театр? Вопрос объединяет, что называется, три категории читателей. Одни говорят: вы пишете замечательные романы, но к чему вам заниматься театром! Другие говорят: ведь вы театральным деятелем, зачем же вы пишете романы, причем такие плохие? И, наконец, третьи: прекрасный эссеист! Ну а все остальное у него... Так вот, я никогда не мог ответить на эти вопросы. Все три категории читателей совершенно правы. Ибо мне всегда казалось, что художник пытается постепенно, неловко и как бы вслепую приблизиться к некоему центру, вибрирующему в нем самом. И если такой центр, как ему кажется, в нем есть, если он самым честным образом посвящает свою жизнь продвижению к этому центру, не важно, какой из путей он выбирает. Что касается меня, то, строго говоря, я с одинаковой охотой берусь за написание как романа, так и пьесы или эссе. Просто мне хочется высказаться по поводу двух-трех вещей, часто одних и тех же, которые развиваются в более широком контексте, в контексте моего жизненного опыта. Случается, что эти вещи представляются мне под углом зрения романа. Вот почему я не очень верю в возможность переноса романа на сцену самим автором: если он написал это в форме романа, значит, у него была необходимость в романной форме. Подобным же образом бывает, что эти две-три вещи представляются мне в виде поразительных образов, освещенных самым ярким светом, тогда, конечно, это — театр. В другой раз образов нет, тогда я начинаю рассуждать. Возможно, у других авторов все происходит иначе, но для меня эти три момента являются основными... Так что на ваш вопрос я могу дать очень противоречивый ответ. С одной стороны, театр не играет роли в моей жизни как художника, то есть он не является каким-то особым средством выражения; но, с другой стороны, я считаю, что этот способ выражения является для меня особенно необходимым и незаменимым. (*Аплодисменты.*)

— *<Вопрос почти не слышен> «...знать две-три вещи».*

— Каковы эти «две-три вещи»? Я не могу сейчас вам их назвать, но, как всякий художник, надеюсь, что в конце жизни, подводя итог мною созданному, заметным станет хотя бы отдаленное отражение этих важных и необходимых для меня тем.

— *Привлек ли вас особенно кто-либо из ваших персонажей... Ставрогин? (Смех в зале.)*

— Естественно, я с самым большим уважением отношусь к детям. (*Смех в зале, аплодисменты.*) Вместе с тем

ваш вопрос не лишен смысла, но, быть может, не в такой резкой форме. Разумеется, я сталкивался в своей жизни с проблемами, поставленными таким персонажем, как Ставрогин, в чем не стыдно признаться, но прошу вас исключить меня из числа тех, кто... (Смех в зале.)

— *Считаете ли вы Достоевского отцом современной литературы?*

— Вы имеете в виду французскую литературу?

— Да.

— Во-первых, я считаю, что мы только начинаем узнавать Достоевского. Я хочу сказать, что когда-то (говорю в прошедшем времени из чисто хронологических соображений, но это относится и к настоящему), в те самые годы, когда я бесконечно восхищался Достоевским, я навел справки о тиражах его книг во Франции, и результат был удручающим — скажем, несколько тысяч. Но с недавних пор, особенно в послевоенное время, положение очень сильно изменилось, не только относительно оценки, литературной критики, но и читательского интереса. Может быть, вы видели в газетах результаты опросов, которые, впрочем, мало что значат, но все-таки если они постоянно приводят одни и те же данные, то по ним можно наконец составить определенное представление. Из таких опросов по поводу наиболее читаемых мировых авторов видно, что Достоевский очень часто занимает первое место, особенно в среде молодежи. Таким образом, отвечая на ваш вопрос, я могу сказать, что влияние Достоевского еще недостаточно проявилось. Но оно проявится и очень сильно. Во всяком случае в том, что называется современной французской литературой, не найдется ни одного писателя (а я думаю, что знаю моих собратьев по перу), кто не прочитал бы всего Достоевского и не был бы потрясен им, даже если он и не согласен с ним. В частности, я считаю, что проблемы, поставленные Достоевским, находят подлинный отклик именно в нашем сегодняшнем обществе, я хочу сказать — они важны для нас, французов, для Запада вообще (о русских я, естественно, не говорю). Так вот, считаю возможным сказать, что проблема влияния требует всегда осторожного подхода, потому что не знаешь, где это влияние начинается и где оно заканчивается. Во всяком случае определенно можно сказать, продолжает ли автор жить или нет в коллективном сознании читателей, в их ментальности. Ну так вот, я утверждаю, что если творчество какого-либо писателя остается для нас живым и сегодня, то это творчество Достоевского.

— Не думаете ли вы, что в Ставрогина Достоевский вложил самого себя в большей степени, чем в других персонажей? Была ли у вас необходимость пожертвовать некоторыми из присущих ему черт?

— Отвечу по порядку. По первой части вопроса: только сам Достоевский может вам ответить, потому что подобный же феномен можно связать и с «Братьями Карамазовыми». Там, как вы знаете, есть два персонажа, скажем богохульника, или по крайней мере один — Иван Карамазов, а с другой стороны, есть несколько «положительных» персонажей (не будем придавать этому последнему определению уничижительного смысла). Так вот, сам Достоевский сказал, что «богохульства» он написал за несколько дней, тогда как ему понадобилось несколько месяцев, чтобы написать наконец «положительные» страницы. Впрочем, я считаю это совершенно нормальным. В литературе зло более выигранно, чем добро, его легче выдвинуть на авансцену. Несомненно, что Достоевский — и в этом его актуальность, — который так глубоко чувствовал двойственность человеческой природы, ее двусмысленность, — сам замороженный персонажем, куда более склонен был изображать именно Ставрогина. Тут добавляется и некий биографический элемент. Когда Достоевский участвовал в заговоре Петрашевского, за что, кстати, и был приговорен к смертной казни, он познакомился с человеком, в котором все свидетели тех лет видят прототип Ставрогина. Его звали Спешнев, он обладал, как говорили, байронической красотой, был очень оболъстителен, у него были романтические приключения с польками. С другой стороны, он обладал недюжинным умом, теории его, скорее всего поверхностные, носили нигилистический характер. Итак, Достоевского привлек не только внутренний образ, который он составил о своем романтическом герое, но и память о человеке, столь сильно повлиявшем на него. И я думаю, что исходя из этих двух обстоятельств можно сказать, что Достоевский как человек помимо своей воли и вопреки ощущаемому при этом страданию чувствует себя ближе к Ставрогину, чем, скажем, к Тихону. Но его моральный выбор, то есть выбор, который обычно делается человеком вопреки его склонностям — ведь склонности не выбирают, стоит только позволить себе катиться по наклонной плоскости, — так вот, его моральный выбор — конечно же, Тихон, а не Ставрогин. И я думаю, что просто в своем романе он, как все писатели и вообще художники, проиллюстрировал борьбу между искушениями сердца и разумом.

Что же касается второй части вашего вопроса — некоторого упрощения образа Ставрогина, то да, несомненно, чтобы вывести на сце-

ну такой сложный персонаж, приходится направлять на него очень сильный луч света, тогда как передача психологической сложности особенно нуждается в игре светотени. Как следствие, при переносе романа на сцену неизбежны некоторые утраты, потеря жизненной энергии и, в общем, тайны персонажа. Это неизбежно.

Я осознаю это и, разумеется, попытался свести потери к минимуму, однако должен сказать, что мне это не очень удалось, да и не могло удаться. Вместе с тем инсценировка может привнести в освещение персонажа и нечто большее, чем он в себе содержит. Я хочу сказать, что события, за которыми следуешь в романе — иногда очень медленно, поскольку роман огромный, — на сцене резко конденсируются, уплотняются во временном пространстве трех или двух с половиной часов. Зритель покидает театр, унося с собой образ персонажа таким, каким он предстал на сцене. Не скажу, что это представление адекватно Ставрогину из романа, но во всяком случае за три с половиной часа персонаж проникает в зрителя глубже, чем при чтении романа. Впрочем, существует прекрасное средство от неадекватного восприятия различных черт персонажа, которое я позволю себе вам посоветовать: прочесть роман Достоевского.

— *Что отличает Ивана Карамазова от Ставрогина в том, что касается страдания и гибели детей?*

Прежде всего я позволю себе небольшое уточнение. Если правда то, что лично для меня проблема страдания детей существовала и что я действительно касался ее, хочу все же сказать, что в этом я не был оригинален и что я полностью унаследовал ее от Достоевского. Не скажу, что эта проблема не вставала для меня в молодости, еще до того, как я открыл для себя Достоевского. Она возникла, как для всякого нормального человека, который не терпит, когда у него на глазах бьют ребенка. Но при этом я не задумывался о ней глубоко, как это должен делать художник. Именно чтение Достоевского ввело меня в тему, запечатленную огненными литерами, тему, которая иначе осталась бы просто начертанной, если хотите, дегтем на серой стене. Так вот, в чем проблема Ивана: он бунтует, поскольку не может вынести, чтобы дети в созданном Богом мире были несчастны. То есть, если он принимает этот сотворенный мир, он должен принять и горе, и истязания детей. Поэтому он отказывается от подобного «подарка». Такова приблизительно позиция Ивана. Позиция Ставрогина та же, за исключением одной детали. Я сказал «одной детали»! За исключением одного страшного факта: он осквернил ребенка. Так что, по моему, Иван Карамазов, если хотите, ставит проблему, как ее по-

ставил бы сегодня французский интеллектуал, гуманист, конечно же, в резкой форме, но, в конце концов, его способ постановки проблемы не слишком отличен от нашего, то есть, по сути, различие не имеет большого значения. Ставрогин же ставит вопрос так, что ответ на него неизбежно дискредитирует его самого, его поступки. Трудность разрешения этой проблемы удесят�еряется для Ставрогина ощущением банкротства — он не смог вынести того, что он считал, быть может, главным в себе, и это тоже подход глубокий, реальный. Такой мучительно пережитый опыт бесконечно более поучителен и впечатляющ, чем способ, которым ставит проблему Иван. Я не сказал бы, что моя симпатия отдана Ставрогину, по причинам, которые я только что объяснил, но я сказал бы, что в литературном смысле Ставрогин мне представляется куда более ярким персонажем, чем Иван Карамазов.

<Вопрос о противопоставлении Достоевского и Толстого.>

— Ваш вопрос — не скажу банальный, но очень распространенный, то есть я хочу сказать, что всегда существует два типа писателей — как в русской литературе, так и у нас: Расин и Корнель. То же самое с параллелью Достоевский и Толстой. Часто случается, что страстные поклонники Достоевского, *aficionados*, как говорят в Испании, терпеть не могут Толстого, и наоборот. Я знаю больших ценителей «Войны и мира», которые не могут читать, ну, в общем-то, читают, но не любят романы Достоевского. Должен сказать, что мне лично не составляет никакого труда любить их обоих, и думаю, что это из-за солнца. Конечно, я слегка упрощаю, но хочу сказать, что я вырос в стране, да и в среде, где из-за климатических, если хотите, крайностей (ведь палящее солнце — это как обжигающий холодом снег) природные условия определяют воздействие и меру восприятия того или иного явления. Этот факт позволил мне довольно легко проникнуть в мир Достоевского. В то же время, будучи французом, я принадлежу к французской культуре, и я тоже, как уверяют журналисты, картезианец, то есть мне не трудно любить произведение искусства, намного лучше скроенное, скажем, с намного лучшей «композицией», чем у Толстого. Ведь «Война и мир», следует признать, построен бог знает как, и вместе с тем для меня это вершина всех искусств по своей способности делать живыми персонажей. Если вы как раз художник, то, мне кажется, в этом случае легче быть более восприимчивым к такому писателю, как Толстой, который дает нам третье измерение, а именно глубину. Тогда как Достоевский подает персонажей как бы в двух измерениях, заменяя глубину стремительным развитием фабулы.

(Из зала слышен выкрик: «Четыре измерения у Достоевского».)

— Ну вот, видите, у Достоевского, оказывается, четыре измерения... (Смех в зале.)

— По вашему мнению, что наиболее важно у Достоевского <дальше неразборчиво>?

— Это не может быть стиль, поскольку он писал по-русски, а я не знаю русского, но те, кто читают по-русски, мне говорят, что он немного напоминает Бальзака. Тот ведь тоже не писал на изысканно чистом языке, что не мешает ему быть великим романистом. Мне кажется, что это не могут быть и идеи — само слово не вяжется с Достоевским, — новотемы Достоевского, двусмысленность его персонажей, добро вперемешку со злом, проблема нигилизма в цивилизации и другие проблемы того же рода — это актуальные проблемы. В чем и состоит секрет влияния Достоевского. Плюс та маленькая деталь, которую ничем не объяснить, ничем не заменить и которая сильнее всего убеждает и завоевывает человеческие сердца... Я имею в виду гений творца.

— Абсурд, о котором вы только что говорили <дальше неразборчиво>.

— Вы знаете, эволюция, которую я претерпел в плане ангажированности писателя, о ней было столько разговоров, что они мне в конце концов опротивели. Я читал столько так называемых ангажированных писателей, которые, когда доходило до дела, сидели дома, и столько неангажированных, которые, когда нависала угроза, оказывались на передней линии... И я думаю, что стоило бы внести некоторые нюансы в само понятие ангажированности писателя. (Аплодисменты.)

— Назовите четыре-пять произведений, кроме «Бесов» и «Войны и мира», которые повлияли на вас?

— Думаю, что следовало бы назвать «Дон Кихота», — видите, какой я эклектик; нужно было бы сюда отнести «Мысли» Паскаля и добавить те, что в обычном смысле не воздействуют, то есть те, которыми просто восхищаешься, поскольку они шедевры. Я имею в виду, в частности, «Мизантропа». Мольера, разумеется. (Смех в зале.)

— Среди современных писателей, кого вы <предпочитаете>?

— Мадемуазель, я разделяю мнение Поля Валери, который, достигнув преклонных лет, говорил: «В моем возрасте уже смиряешься с шедеврами других». (Смех, аплодисменты.)

— Какой персонаж из «Бесов» мог бы служить примером для молодежи?

— Вопрос, что называется, на засыпку. Ну хорошо, подумаем... Ну нет уж, кто-то мне подсказывает: Тихон! Не знаю, но вы и вправду думаете, что молодежи абсолютно необходимы какие-то примеры? В общем-то они сами должны выбрать для себя любимые образы. Однако что-то должно быть и в «Бесах». Ну так вот, очевидно... нет, не соображу... кто же этот хороший и добрый? Мари, Шатов? Конечно, Шатов! Как же я не подумал о нем! Конечно, это ведь жертва. Видите, какие советы я даю молодежи!

<Вопрос по поводу Шатова.>

— Шатов представляет, вероятно, в большой степени самого Достоевского. Я хочу сказать, что Достоевский сначала был нигилистом, как Петр Верховенский и как люди, окружавшие его в заговоре (вспомните сцену заговора); и мало-помалу случилось *<нрзб>*, что именно Шатов от этого пострадал больше всех, как мне кажется. Ибо то, что он должен сказать, по сути относится к природе романа, а не драматургии, и было трудно оставить за ним язык, каким его наделил Достоевский, дать ему изложить свою теорию. Но если вы прочитаете роман, если вы его перечитаете — а я не сомневаюсь, что вы этим займетесь, как только выйдете из театра, — вы увидите, что Достоевский вкладывает в его уста некоторые истины-открытия. Шатов понял определенные вещи и произносит их даже на сцене. Парадокс и ирония в том, что к их пониманию его приводит Ставрогин, который решил однажды развлечься позитивными теориями. Но Шатов многое понял, и в частности что человеку невозможно обрести путь к другим, путь единения, морали и любви, если не верить, во-первых, в Бога (это точка зрения самого Достоевского) и, во-вторых, не верить в свой народ. И с этой точки зрения именно Шатов — не что иное, как рупор Достоевского. По этой причине он мог бы стать крайне скучным персонажем. А он оказался отнюдь не скучным, потому что Достоевский гениально превратил его в жертву, а жертвы, как вы знаете, всегда трогают. Вместе с тем идеи Шатова лежат в основе некоторых положений, которые при взгляде на творчество Достоевского в целом не вызывают особого энтузиазма. Его шовинизм: он не любил ничего, что не Россия; по-моему, это неправильная позиция: нельзя не любить все, что за границами твоей страны, ибо следом остается искать удовлетворения только в своей стране, а когда его и здесь не находишь, не остается больше ничего. Вот что я могу сказать о Шатове.

— *Почему по поводу «верить в Бога» вы уточняете, что это слова Достоевского?*

— Чтобы быть честным. Не могу же я выдать за свое то, что было сказано Достоевским. Это говорит он, и я совершенно честно оставляю ему возможность это сказать, но уточняю, что эти слова принадлежат ему. В этом смысле я здесь — его временный *рупор*. И еще помимо сказанного дело в том, что я не решил эту проблему для самого себя, о чем забыл упомянуть. (*Аплодисменты.*)

<Вопрос о Степане Трофимовиче.>

— Я в точности следовал за эволюцией этого персонажа в романе. <...> Вначале Достоевский терпеть не может Степана Трофимовича, это очевидно. Ибо что его отвращает более всего? Не столько нигилизм, сколько некий туманный либерализм, создающий условия, при которых нигилизм, выражающий себя на этой арене, может развиваться. Следовательно, он не любил Степана Трофимовича, не любил, насколько можно не любить своего персонажа. Степана Трофимовича он не любил примерно так же, как Тургенева, а это немало. И все-таки — и в этом созидательная сила романного движения, действующая на автора, — если бы он довел до логического конца изначальную трактовку, то Степан Трофимович остался бы нелепым и вовсе не трогательным персонажем. А он ведь в конечном счете крайне трогателен. Он умирает, как Толстой. Толстой умер в 1910 году, Достоевский не мог этого предвидеть, но, в общем, можно испытывать к Степану Трофимовичу подобные чувства, а передать их на сцене было нельзя, потому что этот персонаж умирает в пути, в каком-то далеком деревенском трактире. Переживая боль, изгнанный женщиной, которую любил, потеряв все точки опоры, он остается наедине с одиночеством и народом, повстречавшимся ему на дорогах и окружавшим его в деревнях. И с этим самым что ни на есть простым, самым непосредственным опытом, в этой пустыне сердца его постигает вдруг озарение: он видит, что до сих пор ошибался, что «лгал, даже говоря правду». Я заметил, что в зале, при этих словах, вы смеялись, и так зрители смеются каждый вечер. Все правильно, ведь в творческом замысле Достоевского есть и сатира и юмор. Во всяком случае лично для меня эта фраза — и то, что следует за ней, — что-то вроде «труднее всего жить и не верить в собственную ложь» и т. д. Думаю, что это одно из самых потрясающих открытий, на какие способен человек в конце своей жизни. В итоге мой ответ может быть таким: вначале, выводя на сцену своего персонажа, Достоевский настроен против него, хочет сделать из него карикатуру, но потом он пользуется своим правом писателя, как творец пользуется правами

на собственные творения. Он попросту прощает и некоторым образом воскрешает Степана Трофимовича внутри его собственного мира... (*Аплодисменты.*)

<Вопрос о возможных изменениях в пьесе.>

— Даже если бы были время, желание, много денег и необходимые льготы, я и не подумал бы что-либо в ней менять, я воссоздал бы пьесу в ее первоначальном виде. Но в первом варианте она длилась, кажется, четыре часа двадцать пять минут и было невозможно подвергнуть публику столь тяжкому испытанию... По правде говоря, упрек, который я бы сделал пьесе, которую вы только что посмотрели, следующий: многое из того, что нам представляется важным для персонажей и для самой фабулы, она оставляет в тени. Как и многое другое, что, может быть, не так важно для персонажей и для фабулы, но важно для того, что можно любить и в жизни, и в ее интеллектуальной сфере.

— *Одинаково ли важны для вас театральная адаптация и пьеса, написанная вами?*

— Кажется, я уже отвечал на этот вопрос. Скажу просто: во-первых, что бы там ни думали, во мне как писателе нет такого самомнения, чтобы считать театральную адаптацию чем-то менее важным, второстепенным, вызывающим сожаление по сравнению с пьесой, написанной мною. И, во-вторых, я обычно с чистой совестью принимаюсь за адаптацию, ибо помнится (себя я не сравниваю с этими образцами), что «Сид» — это, в общем, прекрасная адаптация; «Скупой» Мольера — переработка пьесы драматурга XVI века по имени Пьер Ларивей, который сам ее адаптировал из пьесы одного флорентийского автора XVI века, в свою очередь позаимствовавшего ее у Плавта. Вот так мы получили «Скупого» в нашем театральном репертуаре. Надеюсь, что и наши «Бесы» займут место, например, Ларивея и что потом явится Мольер. (*Аплодисменты.*)

— *Для вас перенос произведения Достоевского на сцену — это ваш личный интерес или нечто программное, некий message?*

— Уж точно это никакой не message, об этом я не думал, но, безусловно, присутствует личное удовольствие. То, что часто не учитывают в жизни писателя, — радость творить, удовольствие, получаемое от письма, от адаптации произведений других авторов. Вместе с тем, что бы ни казалось со стороны и что бы об этом ни говорили, как художник я всегда делал только то, что мне нравилось. Так вот, мне очень хотелось переработать для сцены именно «Бесов», мне хотелось увидеть их, так что, конеч-

но, мое желание сыграло большую роль в создании спектакля, который вы только что видели. При этом мне кажется важным, не говоря ни о каком message, чтобы в 1959 году определенные вещи были все же сказаны на французской сцене исходя из двух соображений. Во-первых, пока говорят об одном, не говорят о другом. Во-вторых, то, что говорится, мне кажется важным в связи с проблемами, которые сейчас стоят перед нами, перед нашим обществом и которые окажутся особенно важными для нашего будущего.

«Бесы» на сцене

<Текст напечатан в театральной программе>

«Бесы» — одно из четырех-пяти произведений, которые я ценю выше всех других. Могу сказать, что во многом оно питало и сформировало меня. Во всяком случае, вот уже почти двадцать лет я вижу его героев на сцене. Они не только написаны с драматургическим размахом, сценично их поведение, их вспышки, их поступки — стремительные и повергающие в замешательство. У Достоевского в его романах налицо театральная техника: он продвигает действие диалогами, с указаниями места и движений персонажей. Театральный деятель, будь он актер, режиссер или автор, всегда найдет у него все необходимые ему сведения.

И вот сегодня «Бесы» на сцене. Чтобы поставить их, понадобились годы упорного труда. И все-таки я знаю и отдаю себе отчет в том, что отличает пьесу от этого удивительного романа. Я просто попытался следовать глубинному течению произведения и идти вслед за ним от сатирической комедии к драме и затем к трагедии. Это относится как к тексту пьесы, так и к самому спектаклю, который начинается в реалистическом ключе, чтобы завершиться трагической стилизацией. В остальном в этом огромном мире, стремительном и нелепом, полном неистовства и крайностей, мы пытались не потерять путеводную нить, сплетенную из страдания и нежности, из всего того, что делает мир Достоевского столь близким каждому из нас. Мы знаем теперь, что персонажи Достоевского — это не странные и абсурдные создания. Они похожи на нас, у нас такие же сердца. И если «Бесы» — книга пророческая, то не только потому, что она предвосхищает наш нигилизм,