

# Пространство трагедии (Дневник режиссера)

Григорий Козинцев

Григорий Михайлович Козинцев (1905-1973)-выдающийся кинорежиссер, народный артист СССР.

Он принадлежит к плеяде тех замечательных художников, которые создавали советский кинематограф и приумножали его славу. С именем Г. М. Козинцева связана организация одной из первых художественных лабораторий советского кино- мастерской ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера, 1921), постановка целого ряда новаторских фильмов 20-х годов ("Приключения Октябрины", "СВД", "Шинель", "Новый Вавилон" и другие), создание знаменитой трилогии о Максиме (1935- 1939)-"Юность Максима", "Возвращение Максима", "Выборгская сторона", которая вошла в золотой фонд советского кино. Всемирную известность приобрели фильмы, в которых Г. М. Козинцев обратился к мировой классике: "Дон Кихот" (1957), "Гамлет" (1964, удостоен Ленинской премии), "Король Лир" (1971).

В течение пятидесяти лет он жил в искусстве и для искусства - со всей энергией своего разностороннего таланта. Его отличала широта творческих интересов, неутомимость поисков, высокая культура и глубина мысли. Григорий Михайлович Козинцев был теоретиком кино и педагогом, талантливым литератором и тонким исследователем. Он поставил несколько театральных спектаклей, воспитал группу известных кинорежиссеров, написал сценарии большинства своих фильмов, множество статей, книги "Наш современник-Вильям Шекспир" (1962, 1966, переведена на несколько языков) и "Глубокий экран" (1971).

Шекспир занимал в его творчестве особое место. Великий английский драматург был для Г. М. Козинцева действительно современником и таким предстал в его фильмах, литературных произведениях и спектаклях.

С Шекспиром, с воссозданием на экране его трагедии "Король Лир", связана и последняя книга Г. М. Козинцева - "Пространство трагедии". Она была ему особенно дорога, он работал над ней с редкой увлеченностью и с волнением ждал ее выхода в свет.

К сожалению, Григорию Михайловичу Козинцеву не довелось увидеть эту книгу. Когда она подписывалась в печать, ее автора уже не было в живых.

{1}

Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой; речь шла не об одном лишь применении к делу специальных знаний или опыта. Приходилось как бы начинать жить заново. События и судьбы, иногда выдуманные столетия назад, врывались в твою жизнь, занимали в ней все большее место. И случалось так, что вымышленное начинало казаться действительным, день за днем открывались все новые, совершенно реальные черты особого мира, людей, его населявших

Чей то чужой мир сливался с твоим. Так начинала образовываться плоть кинематографических образов, слова становились видимыми.

А потом самое натуралистическое искусство - фотография схватывала на лету жизненное движение, оно переходило со страниц книги на экран.

Чего только не случалось на пути такого перехода. Что только не примешивалось к делу. Оживала память, прочитанные книги, страны, где ты бывал, детство, спор с товарищами или с самим собой - все участвовало в труде

Необходимо было спорить с фильмом, который ты вчера увидел, с людьми, которых уже давно нет на свете. Профессиональные навыки и опыт не только не помогали, а мешали, нужно было выйти за пределы профессии, опровергнуть опыт. Нужно было учиться. Приходилось учиться каждый день. Брать уроки у мастеров, которые, казалось бы, не имели прямого отношения к твоей работе,- они-то учили больше всего. Нужно было готовить уроки и огорчаться двойке, ты ее сегодня сам поставил себе за сочинение, которое

десятилетие назад сдал на пятерку,- так тогда казалось.

Возникло множество самых противоречивых чувств и мыслей Но ты - лицо, "в дальнейшем именуемое режиссером" (как пишется в типовых договорах), и организация, "в дальнейшем именуемая киностудией", поручила тебе постановку. С какого то дня твои мысли и чувства были заприходованы и спланированы. Счетчик включен, постановка началась. Однако мысли и чувства не желали подчиняться графику, и многое оставалось за {2} пределами ежедневной выработки изделия, именуемого "кинофильм".

Тогда к записям - наброскам сценария и постановки - прибавлялись другие, они относились иногда к тому, что было сегодня на съемке, иногда к прожитому дню. Записи росли, некоторые собирались вместе, другие так и оставались разрозненными - листками дневника.

Я вел его во время постановки "Короля Лира" в кино. Первым вариантом этой работы был спектакль (Большой драматический театр им. Горького, 1941 г), вторым-глава книги "Наш современник Вильям Шекспир" (1962 г.), третьим-фильм (1967-1970 гг.)

Содержание:

Главы 1 - 24

Фотографии из "Король Лир" - дано отдельно!

{3}

1

Чем больше я тружусь над картинами, которые называют историческими, тем меньше понимаю смысл такого определения. Все, связанное со старинным антуражем, я давно стараюсь нейтрализовать, показать скромнее, незаметнее. Границы, разделяющие эпохи, могут быть подчеркнуты, но их можно и сгладить. (Во что вглядываться: в покрой платья или в лица людей?) Особенно неясны рубежи времени в шекспировских произведениях, действие которых будто бы происходит в старину.

Как в прошедшем грядущее зреет,

Так в грядущем прошлое тлеет...

строчки Анны Ахматовой объясняют такие запутанные процессы.

Обратимся к самой вещи. Пьеса "Король Лир", места действия: дворец короля, замок герцога, шалаш для свиней, проезжая дорога по пути в Дувр, вселенная; костюмы: предел роскоши и самые грязные лохмотья; реквизит: корона, карта государства, веревка для повешения.

Время действия? Согласно авторским указаниям, тогда клялись Аполлоном и Юноной, крестили детей, в армии существовал чин капитана. Кроме того, автор считал, что события происходят в доисторические времена.

Что же делать? Видимо, найти хотя бы некоторые точные даты. Например, события имели место не позже смерти автора. Ну, а не раньше чего? Не раньше появления государств и идеи обожествления монарха.

Задача в том, чтобы внутреннее действие, напряжение исследования жизни не обрывалось в конце фильма, а продолжалось в духовном мире зрителей. Не показать, а пробудить.

Дружба связала меня с художником Вирсаладзе еще с "Гамлета". При мысли о том, что мы опять вместе трудимся, на душе становится легче.

- Главное, чтобы всего было мало,- сказал Солико Багратович при первой встрече.

Итак, пусть всего будет мало.

Постараюсь понять, что значат такие слова. Может быть, что-нибудь придет на память? ..

{4}

2

## ЯПОНСКИЕ ЗАПИСИ

Небольшой двор, огороженный невысокими глиняными стенками с маленькой крышей из черепицы. На земле, покрытой светлым гравием, лежат-далеко один от другого-несколько камней различной формы. У края двора на деревянном помосте сидят люди; они оставили обувь по японскому обычаю у входа и, свесив вниз ноги, молча, не двигаясь, смотрят на землю.

Место - одно из самых знаменитых в Японии; посещение его включено в каждый из путеводителей.

Еще не разобрав толком, на что же нужно обратить внимание, я снимаю ботинки и занимаю свободное место.

Воздействие каменного сада начинается с ощущения светлой пустоты, скупости отдельных форм. Элементов в этой картине, замкнутой рамой из глиняных стен, ничтожно мало, но каждый из них отличен, у него свой характер, особая взаимосвязь с другими. Гравий уложен параллельными прямыми линиями; от камней расходятся концентрические круги (другая укладка гравия) ; круги вписываются в прямые. Камень, пустота, два приземистых камня прислонены, как бы выросли в остроугольный обломок, опять пустота, иной объем. У одних камней-гладкая, отшлифованная временем поверхность, у других - шероховатая.

Чередование пустоты и отдельных форм таит в себе какой-то глубокий, непросто уловимый смысл. В каменный сад всматриваешься, как вслушиваешься в музыку: гармония пространства захватывает, открывается закономерность построения, ты начинаешь жить ритмом, данным тебе художником.

Уже нет камней и дорожек, прорытых в гравии; первые, самые простые ассоциации наполняют живым содержанием отвлеченные формы: море, бесконечное движение потоков воды, чередование прилива и отлива. Камни неровной формы кажутся скалами, выросшими над пучиной. Ритмы меняются, открываются во всем их различии каменные острова, оазисы в бесконечности водяной пустыни. Ощущение покоя, осмысленного движения жизни захватывает. Это-океан. Япония, увиденная с высоты птичьего полета.

Что-то произошло. Свет дня изменился, или, может быть, глаза уловили новое: потоки сменили свое движение, точка обзора переместилась. Иной смысл: целые материки, миры {5} поднялись из океана, выросли над океаном. Или над облаками. Вселенная, планеты в космосе...

Терпеливый и любезный гид осторожно дотрагивается до моего плеча: время, к сожалению, на исходе, мы задержались здесь чересчур долго, программа не будет выполнена.

Мне трудно уйти отсюда, я ведь увидел совсем немного. У меня только начали открываться глаза, я лишь прикоснулся к существу произведения, а оно неисчерпаемо, неуловимо словами. И все, что приходило мне на память, лишь несложные ассоциации. Дело не только в самом саде, в том, что заключено в нем, но и во мне, в том, что оживает во мне при соприкосновении с искусством. С гравием и несколькими камнями.

Старинные слова философов о бесконечном самораскрытии и саморазвитии природы, подобной вечным течениям океана.

Каменный садик находится в городе Киото, древней столице Японии; он занимает тридцать метров с востока на запад и десять метров с юга на север. Его создал из пятнадцати камней художник и садовод Соами, умерший в 1525 году. Каменный сад входит в границы храма Риоанджи.

А рядом пышное великолепие дворцов, храмов, вилл, садов, изысканность форм, нагромождение деталей, яруса пагод, горбатые мостики над зеленой водой с золотыми рыбами (мостики и рыбы, а не мосты и рыбки!), карликовые сады и игрушечные оранжереи, где все придумано, каждый цветок искусствен, всякое живое движение размерено, ограничено заранее задуманным размером, всякая деталь терпеливо выращена в насилии над естественным. Здесь даже луна, отражающаяся в пруде, в определенный час становится деталью декорации для постановки "чайной церемонии" на террасе.

День, время премьеры: вечер пятнадцатого августа в полнолуние.

Как иногда сложно простое и как совсем просто сложное. Речь пойдет о пении соловья. Неужели после описаний поэтов можно услышать в нем что-то новое, еще неизвестное?.. Мне удалось услышать раскаты и посвистывание при особых условиях, дающих новые оттенки волшебным трелям

Здесь, во дворце семнадцатого века, все было изысканным: драгоценная роспись стен - моря, горы, цветы, - манекены, наряженные в старинные одеяния. Утонченный {6} церемониал оживал в этих фигурах: сановники ждали знака министра, император и его супруга сидели на циновках как божества.

Пол коридора, ведущего к спальне, имел особое устройство. Стоило ноге ступить на настил, и хитроумное устройство приходило в движение: доски булькали, щелкали, свистели, по дворцу неслась соловьиная трель.

Искусство окружало тиранию и бюрократию, оно ласкало ее глаз и слух. Одновременно оно выполняло и практическую функцию: вслед за соловьиной арией бежала, обнажив мечи, стража. Трель певца любви состояла в родстве с лаем сторожевого пса.

В августе 1928 года в СССР приехал на гастроли театр Кабуки. Я не пропускал ни одного спектакля. Часто мы ходили вместе с Эйзенштейном. Для поколения молодых художников двадцатых годов, выросшего на ненависти к натурализму, представления японских артистов были праздником. Перед нами предстало искусство, повлиявшее на самые смелые опыты европейских режиссеров двадцатого века. Ханамити (цветочную тропу), курумби (служителей в черном, менявших обстановку на глазах зрителей) мы встретили, как давних знакомых. Но в подлиннике все оказалось куда более интересным.

Эйзенштейн находил в эстетике Кабуки структуру кинематографии: действительность, разъятую на части и вновь собранную уже по другим закономерностям, где каждый элемент становится лишь единицей воздействия, равноправным раздражителем в монтажном ряду, монтаже аттракционов.

Синтетическое искусство, о котором столько говорили в первые революционные годы, оказалось перед глазами: у труппы Ицикава Садандзи каскады движений обрывались статикой поз, жест продолжался звуком, звук переходил в цвет, пение в танец. Все было метафорическим, имело особый смысл, далекий от простой жизнеподобности.

Меня поразили сила страсти, законченность формы. И, пожалуй, еще одно: великолепие "нарядного балагана", о котором так много писал Мейерхольд.

Кимоно из ярких тканей и вышивок (сокровища, передаваемые из рода в род по наследству); фантастическая причудливость гримов; яростное торжество ритуала боев, молнии мечей самураев; кукольная грация исполнителей женских ролей (виртуозность перевоплощения!); единство драмы, акробатики, пения, танца,-видеть все это воочию казалось чудом.

{7} Я считал, что узнал подлинное японское искусство.

Узнал я, как оказалось, ничтожно мало.

Зрители сидели на местах, ожидая начала представления; у многих были в руках книжки - текст пьесы, которую сегодня исполняют. На подмостках лежали циновки, стояла наружная невысокая стена из светлого некрашеного дерева. Я ожидал начала спектакля театра Но. В памяти ожили Кабуки, пиршество красок и движений.

Ничего, даже отдаленно напоминающего это, и в помине не было.

Послышался негромкий и сухой звук, щелчок. Неторопливой походкой вышли музыканты в простых черных кимоно, они сели на корточках перед стеной дома; у них были флейты, небольшие барабаны, на пальцах у барабанщиков были надеты деревянные наперстки. Так же спокойно появились и другие люди в серо-черных одеждах: хор занял свое место на циновках.

Опять раздался щелчок, вступила флейта, барабаны.

Пожилой японец без грима, скромно одетый в те же темные тона, устроился подле музыкантов. Это был второй актер. Появления первого я не успел заметить. Люди в зале повернули головы налево, вслед за ними посмотрел и я. Неслышной походкой медленно шел человек в широком синем платье, на лице первого актера была белая маска, обрамленная патлами волос; в руке он держал тоненькую палочку.

Пел хор. Зрители заглядывали в книги. Мой спутник тихо переводил содержание. Понять существо происходящего сперва было трудно. Слова хора и артистов не напоминали диалога. Это была не пьеса, а философская поэма с лирическими отступлениями, оценкой происходящего, монологами автора.

Корифей хора обратился к артисту в белой маске, однако никто из хористов не взглянул на него, и он, спокойно постукивая тросточкой по полу, тихо пел, не обращая ни на кого внимания; вступил голос пожилого человека, опять играл один лишь оркестр.

Теперь я воочию увидел, наконец-то понял древнее театральное искусство. Мне открылись подлинные представления трагедий, диалог хора и протагониста, обращения к залу, вступление в действие дветрагониста (второго исполнителя).

Сюжет напоминал параллельную интригу "Лира" - историю графа Глостера и его наследника Эдгара. Знатный вельможа некогда проклял и изгнал любимого сына: кто-то оклеветал его. Сын испытал все горе, что может выпасть на долю {8} человека. Он стал несчастным нищим. Так и называлась пьеса - "Несчастный нищий". Изгнанник странствовал по далеким чужим землям, просил милостыню и ослеп от горя (в отличие от шекспировской истории, здесь потерял зрение сын). Через много лет, не подозревая этого, он добрал до родины.

Кабуки поражал, оглушал; мастерство было основано на иступленности героического эпоса и комедиантском фиглярстве, доведенных до какого-то крайнего предела, невозможного в европейском искусстве. В театре Но господствовал покой, величайшая сдержанность, совершенная ясность. Затраты на декорации и костюмы были самые скромные. Философия была здесь неотделима от чувства, поэзия от музыки; сила лирического напряжения воздействовала больше всего.

Это отлично понимали зрители: сюда пришли не сопереживать героям на сцене и не волноваться-что дальше произойдет, чем закончится история? Люди, заглядывая в книжки, наслаждались поэзией, они воспринимали стихи одновременно с музыкой, пением. Так музыканты иногда слушают концерт, заглядывая в партитуру, которую они захватили с собой.

Никаких эффектов, аттракционов здесь и в помине не было. Все драматическое, эмоциональное не только не подчеркивалось, но как бы пропускалось. Игры здесь было ничтожно мало. Артист в маске и пожилой японец-по пьесе сын и отец - не общались между собой, они даже не смотрели друг на друга. Протагонист не изображал слепого: он не искал ощупью дороги, его походка не была затрудненной. Однообразие тихих ударов, монотонный ритм постукивания палочкой создавал ощущение слепоты. Поэма возникала как бы сама собой, в звуках, поэтических образах, соотношениях сказа и мыслей.

Легкие удары палочки, стук деревянных наперстков по барабану. Корифей хора спрашивает:

- Почему у тебя изменилась походка? Что тебя удивляет?

- Я слышу аромат полей, покрытых цветами,-отвечает человек в маске,- мне знаком их запах.

Стучит барабан. Ни на кого не глядя, неподвижно сидит пожилой человек. Удары палочки. Белая маска чуть шагнула вперед:

- Я помню с детства аромат этих цветов.

- Какие цветы ты вспоминаешь?-спрашивает пожилой человек.

{9} - Хризантемы, пионы, тюльпаны...-говорит, глядя перед собой, маска.-Они росли в саду, возле дома, где я родился.

Текста пьесы мне не удалось достать, я привожу лишь общий смысл разговора.

Люди в зале переворачивают страницы книжек.

Отец узнает своего сына. Вернее, хор поет о том, что он его узнал. Тогда происходит чудо: маска становится лицом слепого. Можно отчетливо увидеть лицо побледневшего человека с темными провалами на месте глаз, искаженное горем.

Видимо, артист повернул голову, изменился ракурс взгляда, но движение было почти незаметным.

Теперь такая же маска висит у меня дома на стене напротив рабочего стола. Ее появление вызвало неодобрение всей семьи. Ее было хотели снять и убрать куда-нибудь подальше. Маска настолько пластична, что способна менять выражение, даже будучи неподвижной. Мастер одухотворил кусок дерева; малейшее изменение света, перемена направления взгляда на нее заставляет по-новому смотреть раскосые глаза с дырочками вместо зрачков. Маска как бы следит за тобой, подсматривает, вступает с тобой в безмолвный диалог. В ее облике есть что-то горестное, трагичное.

Простая форма, ровный белый цвет.

Маска в искусстве нашего века особая тема. Мне, наверное, придется еще не раз к ней обратиться.

Спектакли Кабуки, когда я их опять посмотрел, показались мне чересчур декоративными, экзотическими, да еще вдобавок рассчитанными на экспорт. Декорации заставляли меня вспомнить лавки сувениров, а внешняя изощренность не могла скрыть внутренней незначительности.

Во время моей поездки погода была теплая и влажная. Города появлялись в мелкой сетке дождя, все казалось серым, цвета асфальта, по улицам медленно двигались сплошные потоки мокрых черных зонтиков.

Японское искусство, которое я теперь люблю, было неярким, темно-коричневым, серо-черным; у него были спокойные формы, негромкие голоса. Больше всего на меня воздействовала глубина сосредоточенного лиризма.

Разумеется, это были только некоторые черты японского искусства, те, о которых я раньше не подозревал: заграничные гастроли и репродукции приучали меня к другой образности.

{10} Парадокс японского искусства состоит в том, писал Эйзенштейн в 1929 году, что, будучи во многих своих видах кинематографичным по структуре, самой кинематографии оно не имеет. Японские ленты тогда не представляли интереса. С тех пор как была написана эта статья, прошло много лет. Японское киноискусство не только появилось на свет, но и оказало заметное влияние на европейское.

Акиру Куросаву мало интересуют Кабуки, зато, как он не раз говорил, повлияли на него традиции Но. Услышав это, еще задолго до поездки в Японию, я удивился: что может роднить древнюю условность (многое в Но сохранилось еще с XIII века) с кинематографической 'образностью, казалось бы, всегда жизненной?

"Жизненность", "кинематографичность", - существуют ли такие понятия в каком-то единственном, застывшем состоянии? ..

"Идиот" Куросавы, на мой взгляд, чудо перевоплощения классики в кино. Страницы Достоевского ожили, слова-тончайшие определения - материализовались. Я увидел на экране глаза Рогожина-бешеные, жгущие, раскаленные угли-именно такие, какими их написал Достоевский.

Но у Тосиро Мифунэ (играющего эту роль) раскосые глаза! И действие фильма происходит в современной Японии. Все не так. Пароход вместо поезда, буддийский талисман взамен нательного креста, каждый обычай свойствен другому народу, ничуть не похожему на русский.

И действительно, сперва, когда возникли первые кадры, я не то удивился, не то возмутился: до чего же непохоже! Что ни говори, а каждый из нас смотрит иностранные постановки русской классики с недоверием. Во всяком случае, начинает так смотреть. Но скоро я позабыл о быте, черты лиц другой расы стали для меня привычными. На экране шел снег, витрина лавки была замерзшей, но сквозь заиндевевшее стекло можно было увидеть фотографию, женское лицо. Мгновенно я узнал Настасью Филипповну, ее

трагическую красоту. Однако японские глаза? Их я уже не видел. Я оказался в мире Достоевского, среди его героев; это был сложный и причудливый ансамбль его характеров - их странные встречи и расставания; все было иным по внешности и совершенно таким же по внутреннему движению, таким, каким создал этот мир автор.

Потом я отчетливо увидел, как люди шли по хорошо знакомому мне Сенному рынку. А Петербурга на экране и в {11} помине не было. Лишь одна-единственная деталь, близкая России, как навязчивый мотив, проходила сквозь фильм: шел снег. Валили белые хлопья, громоздились сугробы, люди скользили по льду, заносило улицы, все становилось белым.

Белое лицо. Белый снег. Два, казалось бы, несхожих образа: японская маска и "Снежная маска" Блока.

Неудача ожидает каждого иностранца, который начинает постановку с воспроизведения чуждых ему деталей быта. Кто-то из американских режиссеров так начинал "Анну Каренину": суповыми ложками накладывали на тарелку черную икру.

Что же основное, куда более важное, нежели внешние приметы, смог ухватить Куросава и почему именно ему удалось решить эту трудную задачу? ..

Он смог выразить на экране "фантастический реализм", о котором настойчиво писал автор.

Здесь все внешнее было не похоже, и все напоминало существо, связь вещей. В жизненности фильма была и современная натуральность, и какой-то древний религиозный слой, и странный покой душевного мира князя Мышкина, и воспаленное сознание Рогожина.

"Достоевский- мой любимый автор, - говорит Куросава, - для меня он тот, кто пишет о человеческом существовании наиболее честно. Вначале он кажется ужасающе субъективным, но когда трудишься над его произведением, то понимаешь, что нет более объективного автора, чем он. Ставить "Идиота" мне было нечеловечески трудно. Временами я чувствовал, что хочу умереть. Достоевский слишком тяжел, но и теперь я нахожусь под его влиянием. Критики считают фильм моей неудачей, я с ними не согласен. После него я получил от зрителей гораздо больше писем, чем после других моих картин. Я верю зрителям. Если режиссер не имеет привычки лгать своей аудитории, он может ей доверять" ("Sight and sound", 1964, No 3).

Русская классика повлияла на многие работы Куросавы. Я имею в виду не только постановки "Идиота", "На дне", но и другие картины. В "Жить", снятом по японскому произведению, нетрудно найти сходство мумии-чиновника с гоголевским Башмачкиным, мотивы "Смерти Ивана Ильича".

Куросава, пожалуй, один из самых смелых новаторов. Он не боялся отказаться от всего, что считалось основой киноискусства. В "Окровавленном троне" (японское название "Замок интриг"), снятом по "Макбету", он отказался от {12} крупных планов. Самые трагические сцены снимались общими планами, артисты подолгу молча сидели па циновках. Декорацией иногда было только пятно плесени на бумажной стене. Театр Но перекочевал на экран: леди Макбет была загримирована под маску; походка артистов заставляла вспомнить ритуальный шаг; движения пальцев, подобные танцу; асимметричное расположение тел в пустоте площадки - сам стиль принадлежал древности.

Но когда из тумана вырвались кони самураев, стали видны свирепые глаза и черное грозное оружие - знаки смерти и знаки величия, и восемь раз воины кружили вокруг одного и того же места, бессильные вырваться из тумана захватило дыхание от мощи Шекспира и, одновременно, от мощи кино.

Тосиро Мифунэ смог стать не только русским купцом, но и гламисским таном. При этом он всегда оставался японским художником.

Совершенная подлинность силы чувства и условность формы вдруг слились в жизненное единство.

Какие скачки и погони могли бы сравниться с внутренней динамикой этого почти неподвижного фильма?

Во время московского фестиваля, на приеме, устроенном японской делегацией, меня познакомили с невысоким японцем в европейском вечернем костюме. Он приветливо улыбался, мы обменялись вежливыми фразами. Когда мы простились и он ушел, я спросил: кто этот человек? Боже мой, да я не узнал своего

любимого артиста. Как я мог не узнать его? ..

На заключительной церемонии вручали приз фильму "Красная борода". Председатель жюри назвал фамилию. Зал ахнул и замер. В серо-черном халате, с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты, сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раскосыми черными глазами. Мировые "звезды", по сравнению с ним, сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ.

Разумеется, только годы тренировки, школа, подобная классическому балету, куда поступают еще в раннем детстве, способна выработать такую артистическую технику.

Я сижу в гостях у Тосиро Мифунэ в Токио и расспрашиваю его о начале его труда. Мне хочется узнать подробности обучения.

{13} Во время разговора я наблюдаю за глазами Мифунэ: они непрерывно меняют свое выражение, глубина сосредоточенности, полнота чувства удивляют, обычный разговор не отличается от действия в образе - он не обменивается репликами, а живет.

Теперь он улыбается: в театральную школу его не приняли из-за отсутствия способностей, он провалился на экзамене. И в театре он никогда не играл. Школой был Акиро Куросава. А школой Куросавы были традиции Но.

Мне повезло: об этих традициях я разговариваю с Куросавой. О театре Но японский режиссер может говорить часами. Я начинаю понимать, что "надеть маску"-процесс такой же сложный, как "вжиться в роль". Задолго до начала представления артист стоит подле зеркала. Мальчик подает ему маску. Артист осторожно берет ее и молча вглядывается в ее черты. Незаметно меняется выражение глаз, облик становится иным. Маска как бы переходит в человека. И тогда медленно и торжественно он надевает маску и поворачивается к зеркалу. Их уже нет по отдельности, человека и маски, теперь это целое.

Многое зависит от артиста. Не меньше-от маски. В дни празднеств из музея выдают маски XIV, XV веков - национальные сокровища. Чести играть в них удостоиваются большие артисты.

Важны не одни лишь слова Куросавы, но и его жесты. Сейчас передо мной не только этот один непривычно высокий (для японца) худощавый человек в темных очках, но и целый невидимый театр, которым он властно руководит.

Резкие, повелительные движения, мгновенные смены ритма. То тихий голос, то гортанные выкрики, подчеркнута шипящие звуки, кажется, что слышишь клекот птицы. Герои знакомых фильмов оживают в его жестах, интонациях: я узнаю их всех - бешеного самурая, маленькую девочку, кликушу-вагоновожатого, который молится, нет, не молится, орет на бога...

Как мог хилый павильонно-микрофонный мир выдержать напор такой страсти?

- Дзен? - переспрашивает Куросава. - Европейцы это не могут понять. Учитель задает вопрос: чем ты был до того, как стал человеком? Найди внутри себя ответ, но не отвечай. . Удар палкой по спине ученика: не верно!

Сколько раз описанный возглас Станиславского: "Не верю!"

{14} От дерева отколот кусок. Скульптор создает маску. От человечества отколот этот лик, часть неведомого материка, называемого "человек". В каждой из них - тех, что шлифовали века,-гаится знак характера или состояния души. Чтобы играть в маске, нужно разгадать знак, расковать движение, дать ему всю полноту жизни.

Пустая сцена, ничем не занятая плоскость стены, чередование неподвижности и динамики, обыденное движение и ритм ритуала - всему этому, оказалось, можно было дать иное, жизненное значение, современный смысл. Белую маску могли одухотворить и сложность духовного мира Достоевского, и политическая страсть героев Шекспира.

Куросава любит очень жаркие лета, лютые морозы, проливные ливни, снегопад. В крайности проявлений, как он говорит, и заключено все наиболее жизненное.

Его любимые художники Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Руо.

Театр Но, Достоевский, Руо... Странные сочетания имен. И какое единство ощущения жизни в работах этого режиссера.

Нет, сочетание не такое уж странное. Снег кружится над Японией, как над Россией.

В "Окровавленном троне" вместо шекспировских ведьм, колдующих у котла, старичок с седыми бровями и бородкой (тоже маска Но) разматывает бесконечную пряжу. Может быть, это древний виток "всесвязующей нити", без поисков которой, по словам Достоевского, человечество не смогло бы вытерпеть всех эпидемий и войн, мучений, выпавших на его долю.

Влияния в искусстве-это не только уроки, которые один художник берет у других, это витки раскручивающейся спирали истории, непрерывность жизни, где в иных формах развиваются старые противоречия и новые поколения вновь задают себе очень старый и совсем простой вопрос: для чего живет человек?

Куросава уже давно стал классиком.

Молодой японец с красивым смуглым лицом и коротко стриженными, рано поседевшими волосами не склонен быть продолжателем Куросавы, он относится к нему с уважением, но сегодня, как ему кажется, время иного искусства.

Я смотрю фильм Хироси Тешигахара. Картина уже хорошо известна в Европе, но мне еще не удалось ее повидать. {15} "Женщина в песках" по роману Кобо Абэ, пожалуй, один из самых скупых по средствам воздействия фильмов. В большинстве кадров-два человека, песок. Песок-и завязка фабулы, и атмосфера событий, и философский комментарий к происходящему. Мир ограничен зыбучими дюнами, пески движутся, оползают, засыпают деревню, построенную глубоко в песчаной дыре. Выбраться отсюда нельзя; люди живут, чтобы выгрести песок.

Реквием, написанный для песка.

Капля воды, песок на коже, слепящее солнце, жара, жажда переданы на экране с физиологической осязаемостью. Вот пример чисто зрительного искусства - так можно было бы написать, не прочитав романа Кобо Абэ. Однако Тешигахара с совершенной точностью воспроизвел не только сцены и героев книги, но и оттенки значений, стиля: философскую притчу, аллегория.

"В двадцатом веке мы вступили в мир рассказа...- говорит Абэ, - который можно назвать то ли рассказом, то ли эссе". Я выписал это из диалога между писателями Кобо Абэ и Кэнзабуро Оэ, опубликованного в "Иностранной литературе". Оэ дополняет мысль: "Рассказы XIX века можно уподобить петуху с переливающимся оперением. Рассказы же XX века представляются ощипанной курицей. Ни перьев, ни блеска - они совершенно непохожи на курицу. И все-таки это именно курица. Да, вам кажется это созданием странным, нелепым, ободраным - но при всем том оно все-таки курица, самая настоящая курица.

Показать это и является целью авторов рассказов XX века".

Кобо Абэ написал роман, а не рассказ, но жизнь, изображенная в нем, является именно "ощипанной курицей": убрано все, что могло хоть как-то прикрывать нагое существо изображенной жизни. Но это человеческая жизнь, смысл ее в непрерывности усилия, продлении труда, выгребании песка; завтра он будет опять оползать, грозить погребением.

На память приходит "Чума" Камю; ад - в виде обычной комнаты, из которой нет выхода, - у Сартра.

Кобо Абэ вспоминает и Гоголя: "Внутренняя напряженность, накал страсти в его рассказах, определивший их совершенную форму, всегда сочетался у него с глубоким, живым интересом к своему времени..."

Внутренняя напряженность, накал страсти - вот что сближает Шекспира, Достоевского, Гоголя и японских художников.

{16} Тешигахара пригласил меня посмотреть работы его отца. Софу Тешигахара - создатель школы Согетсу, связанной с икебана (буквальный перевод: аранжировка цветов).

Из здания, где расположена школа, расходятся по миру моды на подбор и сочетания цветов и листьев, на сосуды, гармонирующие с этим подбором. Школа издает учебники, в них эстетические образцы, технология. Руководства общедоступны.

О культе цветов, врожденном чувстве прекрасного у японцев сказано уже достаточно слов. Все они, вероятно, правильны. Однако многое ли они определяют?

Начну с "чувства прекрасного". Откладываю в сторону учебники и читаю книгу главы школы.

"Икебана создает не красоту, а характеры, - пишет Софу Тешигахара, - боюсь, что мои слова, напечатанные холодными буквами, могут показаться странными: для меня икебана - люди. Достоинство морщин, высеченных временем на старческих лицах, тело, сгорбившееся от многих лет тяжелой работы, видишь не только у людей, но и у цветов. Такие цветы находят свое место в икебана. Увядший цветок заставляет вспомнить о следах распутства на обрюзгшем лице, об огрубевшем, уродливом: цветы обращаются к чувству, они пробуждают сознание, возникает картина распада, гибели" (Sofu. His boundless world of Flowers and Form. By Sofu Teshigahara. Tokyo, 1966).

Мастер знает не только естественные сочетания, но и противоестественные, сверхъестественные: икебана не подражает природе, а творит ее. Существуют лишь три элемента: линия, цвет, отвлеченный дух - последнее главное. "Не пытайтесь создать копию материального мира, но дайте форму своим мыслям и чувствам".

Начало начал, первое и главное - мастерство среза. Эйзенштейн пришел бы в восторг, прочитав эти слова, он обязательно процитировал бы их, добавив, что cut по-английски не только резать, но и монтировать фильм.

Казалось бы, ножницы садовода лишь ремесленный инвентарь, что в них загадочного? Однако в руках Софу Тешигахара они скорее напоминают древний нож. Любовь к цветам приводит к их уничтожению, культ возникает из умерщвления. Речь идет уже не о милых аллегориях, которые издавна связаны с каждым из цветков, - безумная Офелия вспоминала их, собирая свой последний букет, - но о куда более глубоких символах. Что-то сильное и жестокое заключено в труде художника икебана: он уничтожает цветы, чтобы дать им новую {17} жизнь, одухотворить их собою; он убивает, чтобы продлить жизнь своего духа.

Конечно, настойчивое поучение создателя школы Согетсу - необходимо срезать, срезать и еще раз срезать - прекрасный пример экономии средств в искусстве, точности формы, ограничения самым необходимым. Можно сопоставить это с умением вычеркивать в литературе, о котором писали и Чехов и Хемингуэй.

Все это так. Но есть в этом иной, глубинный смысл. Объясняя значение среза, Софу Тешигахара произносит (не в учебниках, а в своей книге!) слово "жертвоприношение". И как итог появляется определение, заставляющее глубоко задуматься над существом некоторых черт японского искусства: "Икебана - это драма, предопределенная заранее, она происходит между человеком и цветами".

Букеты на манер икебана и пластмассовые вазочки с дырочками для стебельков можно теперь увидеть повсюду. Они так же напоминают японское искусство, как веера и кимоно, которыми торгуют лавки экзотических сувениров.

В сюите Пикассо, посвященной корриде, бык постепенно - от рисунка к рисунку - превращается в священную жертву; у языческого символа христианский облик: бык распят на кресте.

В испанских соборах можно увидеть богородицу, к бархатному покрову которой приколото множество маленьких золотых быков; перед боем тореро молится ей и приносит в дар символ зверя, которого он должен убить.

Абстрактное искусство в Японии выглядит по-иному, нежели в Европе или Америке: скульптуры Софу Тешигахары естественны рядом с иероглифами на стенах, а начертания тушью похожи на силуэты деревьев

по дороге в Киото.

Иероглифы - удары кистью по белому квадрату, черные пятна и штрихи напоминают стук и щелчки оркестра Но.

Разговаривать с Хироси Тешигахара интересно: он полон своеобразных замыслов, собирается снять комедию. Юмор находится где-то на грани страха и смеха,-говорит он,-я хочу поставить бытовой сюжет так, чтобы домашние события и распри колебались между комическим и страшным.

В его комнате расставлены муляжи: модели глаз из оптического магазина режиссер в прошлом художник-сюрреалист.

{18} В музее Хиросимы я обратил внимание на поведение школьников. В зале, где выставлены ужасающие экспонаты - то ничтожно малое, что сохранилось от людей и жизни в зоне, зараженной стронцием,- мальчики помирали от хохота; они играли в какую-то игру, школьный руководитель никак не мог собрать их вместе, уговорить.

Осмотр начинается с зала, где выставлены лишь картины. Их сюжеты как бы введение в тему. Где же истоки, первые из причин одной из величайших трагедий нашего века?

Они затерялись во тьме праистории человечества. Авторы экспозиции рассказывают о них с величайшим спокойствием. Человек изобрел огонь, чтобы облегчить себе жизнь. Вот наши предки, первобытные люди, собрались у своего первого костра. Теперь им будет жить легче. Теплее и светлее.

Найти это место, ставшее одним из самых знаменитых в мире, трудно. На людной улице маленькая ограда, за ней вход в здание. Что огорожено? Ничего не разглядеть. Скромная надпись: "Когда жара достигла пяти тысяч градусов, человек исчез".

Теперь, всмотревшись, можно отчетливо увидеть тень на камнях, силуэт спокойно сидящего человека.

У Шамиссо черт отделил от человека тень, он купил ее по сходной цене, свернул в трубочку и унес. Здесь пропал человек, его не раздавили, не разрезали на куски, не выбросили потом истерзанное мясо и кости, он и не сгорел. Просто исчез. Тень осталась.

Новый вид наскальной живописи, исполненной высоко развитой техникой.

Школьников с трудом, но все-таки собрали в последнем зале. Над дверью, ведущей к выходу, была прощальная надпись:

"Мужчины и женщины, молодые и пожилые, помолимся за души усопших. Да покоятся они в мире".

Смех, шарканье подошв: ребята продолжали свою игру. Видимо, и следы страданий, и слова о страданиях стали для новых поколений нереальными, относящимися не к сравнительно недавнему прошлому, а к праистории или древним легендам, выдумкам о том, чего на деле и быть не могло.

Я работаю над "Королем Лиром": думаю обо всем этом.

Каменный сад в Киото-памятник искусства дзен. Язык- грубый и часто предательский инструмент, учит дзен, {19} истинную природу не способны уловить ни буквы, ни слова. Годы послушания приводят к свободе от внешних влияний и лживых мыслей. В человеке пробуждается высшая форма интуиции, духовная сила, способная к прямому общению с реальностью. Правда открывается в совершенной простоте, нет инструкций, как ее отыскать; нет ее определений. Человек освобождается от тревог, забот, волнений; в любой час он легко встречает смерть.

"Логическое сознание, переводя дело в слово, жизнь в формулу,-писал Иван Киреевский,-схватывает предмет не вполне, уничтожает его действие на душу. Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того, чтобы жить в доме... Пока мысль ясна для разума или доступна слову, она бессильна на душу и волю. Когда же она разовьется до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, дает силу поэзии и музыке. .."

Пастернак считал достоинством стихотворения перевес несказанного над сказанным.

Настоятель храма Риоанджи (в его владениях находится каменный сад) пишет, что глубина значения произведения Соами такова, что его следовало бы назвать не Seki-Tei- "Сад камней", а Mu-Tei-"Сад небытия", или Ku-Tei-"Сад пустоты".

Недосказанное художником восполняется каждым, кто соприкоснулся с произведением. Я постарался перечислить образы, возникшие у меня при взгляде на гравий и камни. Конечно, они недостаточны и плоски. Но все же остается ощущение взгляда с куда большей высоты, чем есть на деле. Мне показалось, будто с небольшого помоста я увидел мир с высоты птичьего полета.

Опять приблизительное определение. Мы ведь сами теперь часто глядим вниз именно с такой, а то и с еще большей высоты. Мы привыкли к такой точке обзора.

Я живу здесь, или, вернее сказать, в подобных условиях, уже несколько дней, ко всему привык, чувствую себя как дома. Вещи нашли свои места, я могу взять каждый предмет, не глядя: карманное издание "Короля Лира", блокнот, апельсин, маленькую подушку.

Мне уже хорошо известны соседи, их привычки, вкусы, степень общительности. Мы обмениваемся шутками, улыбаемся друг другу. Тут тепло, уютно.

{20} Седой человек в очках читает детективный роман. Молодая женщина уложила маленького ребенка, он сейчас заснул в люльке. Человек с полотенцем, перекинутым через плечо, ждет, когда освободится туалет. Студент в свитере подносит стакан ко рту: судя по тому, как он завалился в кресло, и по цвету его лица он проделывает это уже не в первый раз. Все перезнакомились. Девочка бегает по помещению, играет с разными людьми, мать притворно бранит ее: нельзя же быть так плохо воспитанной.

Коммунальная квартира.

А внизу - пятьдесят градусов ниже нуля, дыра глубиной в десять тысяч метров, режут, неистовствуют стихии. Коммунальная квартира летит над океаном. . Перелет Москва-Токио (через Тегеран, Рангун, Бангкок, Манилу) длился почти пять дней.

3

Лондон. Изо дня в день я прихожу в Британский музей и не могу заняться делом. Дело для меня-витрины раннего средневековья, а я не отхожу от других, не относящихся к моим прямым интересам. Часами торчу в залах Египта и Африки.

Наглядный урок истории. На перекрестках тысячелетий встречаются идеи, положения, завязки, финалы. Века собираются по залам, чтобы разыграть притчу. Простенькая притча. Но какая упаковка!.. Изваяния фараонов-огромные, причудливо раскрашенные; саркофаги мумий; блудницы с золотыми ликами и обнаженными золотыми грудями. Потом маленькое спеленутое тело. Высохший труп. Кости в яме. Сколько ампула в трупке? Ничтожно мало.

Инкрустированные черепа (нос трупа сохраняется) из Борнео; бог войны Kukailimosu с гавайских островов; роспись на щитах, чтобы вызвать ужас.

Здесь первоисточники, явления в их чистом виде. Сила художественной выразительности не ослаблена необходимостью оговорок.

Давно известно, что идола юго-восточной Полинезии повлияли на Пикассо. Это, конечно, верно, повлияли.

{21} Ну, а что повлияло на коллекции абажуров из человеческой кожи, собранные в Бухенвальде Ильзой Кох?

Милые и радушные англичане везут меня на "места Лира". Ньюкасл на Тайне. Собор IX века. Замки. Англо-саксонские памятники...

Какой должна быть среда "Лира", а еще не знаю. Только не такой, как здесь. Здесь это происходит не могло.

Притча о властелинах истории и костях в яме не проста. Ответ на вопрос: сколько человеку земли нужно? - три аршина (размер могилы) - возмущал Чехова.

Три аршина нужны трупу,- говорил он,- а человеку нужен весь мир.

Регана, герцогиня Корнуэлльская, объясняет своему отцу, королю, отдавшему наследницам власть, что теперь он не дома и нет запасов, чтобы кормить сто рыцарей-его свиту, или как мы бы теперь сказали, обслуживающий персонал. Отец, по словам дочерей, и так получает все нужное.

Захлопывается дверь. Лир остается один (так я буду снимать эту сцену), начинается спор, уже не с чересчур расчетливой дочерью, а с какой-то иной силой, другой идеей.

- Нельзя судить, что нужно,- говорит Лир.- Когда природу ограничить нужным, мы до скотов спустились бы.

Это уже не полюса роскоши и могилы, а иные положения. Вольность мысли, широта желаний вступают в спор с расчетом, ограниченностью, черствостью.

"Всего мало" для постановки Шекспира-сложное требование. Этот автор менее всего аскетичен. Поэтическая философия его произведений не выигрывает на экране от отсутствия жизненной среды.

Книга Питера Брука, вышедшая в 1968 году, называется "Пустое пространство" ("The empty space"). Взглянув на заголовок, я не подумал, что английский режиссер имел в виду японское искусство. Чтение книги убедило меня в ином: дзен вспоминается автором не раз.

Впервые о "Короле Лире" мы говорим с Бруком в Лондоне в 1967 году. Оказывается, что оба мы собираемся поставить шекспировскую трагедию в кино. Только что он снял свой спектакль "Марат - де Сад", дав ему новую кинематографическую форму ("Посередине между театром и кино",- объясняет Брук), за семнадцать съемочных смен.

{22} Брука я очень люблю; его работы в театре, кино, написанные им статьи, разговор с ним для меня неизменно интересны. Меня привлекает сама личность художника, присутствующая во всем, что он делает: широта интересов, беспокойность мысли, сила чувства.

"Короля Лира", поставленного Бруком в Королевском Шекспировском театре, я видел во время гастролей труппы в СССР.

Нагота ровно освещенной сцены, некрашеный холст, несколько кусков железа, кожа костюмов (воспоминание об истлевших овчинах, выкопанных археологами из древних захоронений) замыкали события трагедии в холодную пустоту, лишенную времени. Все часы мира как бы остановились, только один ржавый механизм повторений, иногда гудящий в вибрации железа (звук сцен бури), гнал людей по вечному пути несчастья.

Наибольшее значение Брук, по-видимому, придавал последней фразе Кента, словам, на которые раньше не обращали особого внимания: Кент останавливает ими Эдгара, пробующего привести в себя умирающего Лира. В бруковской постановке Кент не тихо произносил эти слова (что было бы естественным в присутствии умирающего), а яростно кричал во весь голос, он грубо требовал права на счастье для его любимого господина. Величайшим счастьем для Лира, для человека являлась смерть:

Кем надо быть, чтоб вздергивать опять

Его на дыбу жизни для мучений?

Одна из книг Серена Кьеркегора начинается с рассказа о том, как где-то в Англии есть могила: на ней лишь лаконичная надпись "Несчастнейший". К этому месту, предлагает автор, должно быть паломничество. "Не к святому гробу на счастливом востоке, а к скорбному гробу на несчастном западе".

".. Единственное, что я вижу, - писал Кьеркегор, - пустота, единственное, чем я живу,- пустота, единственное, в чем я движусь,-пустота".

В пустоте, где железо, истлевшая кожа, трупы,-Питер Брук хотел создать во всю величину сценической пустыни, во весь размах столетий (тысячелетий?) образ дыбы жизни.

Ну, а Корделия? Как встретился отец с младшей дочерью? Безумие старого короля сменялось в постановке Брука {23} каким-то блаженным оцепенением. Пола Скофилда выносили на сцену в кресле; фигура была стилизована под средневековые деревянные скульптуры. Радости было мало, трогательного еще того меньше. Брук выпаривал из своих постановок сентиментальность, как моряк клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди.

Казалось бы, нетрудно определить замысел этого спектакля: трагедия бессмысленности существования, абсурда истории; не случайно и сам Брук и все, писавшие о нем, часто и охотно вспоминали Самуэля Беккета.

Все это так. Однако из театра я ушел совсем не подавленный. Пожалуй, иное чувство возникло у меня в душе. В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда. Героического в Лире Скофилда ничего не было, по другой герой присутствовал на сцене. Его присутствие начисто меняло существо того, что принято называть "концепцией".

Это был герой, родственник единственному положительному герою "Ревизора". Как известно, в ответ на упреки в ступении одного лишь отрицательного, Гоголь возражал: в комедии есть и положительный герой - смех.

Искусство торжествовало победу в "Лире", оно и стало главным героем. Питер Брук и Пол Скофилд, на мой взгляд, не столько рассказали о бессилии людей, сколько о силе искусства. А искусство создавали люди; совершенная гармония спектакля - его ритмы, музыка шекспировских стихов - не могла стать отходной по человечеству.

И даже холодные железные плоскости в пустоте напоминали о тепле жизни, продолжающемся движении искусства: я узнал их, я видел их в начале революции контррельефы Татлина; теперь они ожили в Англии, заняли сцену. Опять крутились, но уже по-новому, деревянные колеса "Великодушного рогоносца" Мейерхольда, и отчетливо слышался голос Гордона Крэга, приехавшего в Художественный театр ставить "Гамлета".

Ничего не исчезло, не пропало зря.

Неподвижные фигуры воинов на вторых планах, глубина коричневых тонов, музыка речи были прежде всего красивы.

Была в спектакле и прекрасная магия театра. Начиналось действие, сходились люди, и бог его ведает, какими способами, сцена вдруг, разом становилась дворцом: люди сидели на грубых деревянных скамьях, однако я отчетливо видел тронный зал, дворцовую церемонию.

{24} У Самуэля Беккета старинное добродушие юмора висельников сменилось несурезицей бреда больницы, где доживают свои последние дни люди, зараженные стронцием. Пожалуй, в бормотании двух стариков, безумного Лира и слепого Глостера, Брук пробовал найти черты таких шуток.

Ученые уже давно писали о странной смеси ужасающей клоунады в "Лире", и не только в образе шута, но и в сценах самого героя. Исследование Уилсона Найта "Огненное колесо" ("The Wheel of Fire") посвящено этой теме.

Мы условливаемся с Питером Бруком рассказывать друг другу наши планы. Главное, что интересует Брука, - нелокализованное пространство. Он хотел бы снять "Лира" так, чтобы признаков истории вовсе не было на экране.

Брук знакомит меня с Аленом Рене - французский режиссер пробовал преодолеть на экране не только реальность пространства, но и времени.

В Ленинграде я получаю письмо от Брука. Он очень смешно пишет, что режиссеры, ставящие Шекспира в реалистических декорациях, точно воспроизводящих историческую обстановку, занимаются нечестным делом, они дурачат аудиторию: люди начинают думать, будто в "исторические" времена и разговаривали не нормальным языком, а именно таким (как в шекспировской поэзии) странным образом.

Главным средством съемки шекспировского фильма представляется ему крупный план. Вот основные идеи письма:

"Выражая свою мысль в кино, я пишу ее кинокамерой на куске целлулоидной ленты. Что определяет длину куска целлулоида? Написанное на нем. Если я сниму крупный план человека, то длину определяет интерес его речи, ее содержание, связь с речами других героев, их отношениями.

Что случится, если крупный план станет главным способом передачи Шекспира? А речь-основное средство-потечет непрерывным потоком.

Орсон Уэллс уже много раз показал, что разрушение ритма речи для того, чтобы следовать ритму изображения, уничтожает силу шекспировской поэзии.

Может быть, лучшим явился бы некий компромисс, при котором крупные планы стали бы куда более длинные, нежели в "нормальном" фильме, но не перешли бы в "скучные"?

Я пишу "крупный план", но как связать его с общим; ведь на общем задний фон не может вовсе исчезнуть? Можно ли {25} снять шекспировский фильм в манере, близкой к "Страстям Жанны д'Арк" Дрейера?

Мне хочется уничтожить задний фон. Как? Каким образом?

Что Вы думаете обо всем этом? .."

Из письма Питеру Бруку

"Дорогой Брук,

...Спасибо за интересное письмо. Я, как и Вы, думаю о силе нелокализованного пространства на экране. Но крупные планы, как основа действия, в звуковом кино часто менее выразительны, нежели в немом. Прекрасная "Жанна д'Арк" Карла Дрейера потеряла бы силу, если бы мы слышали диалог.

Крупный план необходим, когда есть потребность заглянуть в глубину глаз, в духовный мир человека.

Шекспировский текст, как мне кажется, не только диалог, но и пейзаж, записи из дневника автора, строчки стихотворений, цитаты. В ваших театральных постановках это прекрасно выражено: воздействует прежде всего ритм речи, не всегда жизненно-естественный, само движение звуковых волн. В слышимом голосах Ваших актеров - были и дворцы, и кони, и сражение, и буря.

Но чем может помочь такой выразительности экран? Здесь сила зрительного перевешивает слышимое.

Я пробую найти зрительного "Лири". Природа при этом стала бы чем-то вроде хора трагедии..."

4

Торжественное празднование семидесятилетия Эйзенштейна. Правда, сам именинник не присутствует: его уже давно (так кажется) нет в живых. Зато сколько вышло его книг и книг о нем и на скольких языках. Ученые комиссии уже не раз присуждали звания кандидатов и докторов наук за исследования его творчества.

Одно из заседаний юбилейной сессии должен вести я. Сколько здесь собралось eisensteiniens (термин "Cahiers du Cinema"). Заседания идут дважды в день: времени выслушать все доклады явно не хватает. Сегодня выступал биограф {26} Сергея Михайловича из Алжира, киноведы из социалистических стран, западноберлинский исследователь, структуралисты, эстетики...

Утром было сообщение участника его юношеских постановок: лампочки на грудях исполнительницы (вернее, исполнителя) в "На всякого мудреца довольно простоты", - уточнял он, - горели не постоянно, как пишется в статьях, а вспыхивали только в моменты страсти.

Слушатели в зале брались за блокноты, видимо, готовились новые труды о нем.

Один из ораторов написал книгу "Возвращение к Эйзенштейну".

Луначарский в двадцатые годы выступил со статьей "Назад к Островскому"; сколько тогда было сочинено каламбуров, основанных на этом "назад".

Глядишь, а они уже оказались где-то рядом, автор "Мудреца" и режиссер монтажа аттракционов по его пьесе. Может быть, чем черт не шутит, драматургу, доживи он до пролеткультовской премьеры, пришло бы по душе такая его интерпретация, а режиссер, будь у него сердце повыносливее, освоил бы традиции Малого театра.

Экскурсии на квартиру Перы Аташевой (здесь его книги, коллекции), посещение Новодевичьего кладбища: здесь он сам. То, что было им.

В ЦГАЛИ (Центральном архиве литературы и искусства) хранятся его рукописи. Участникам сессии рассказывают об условиях, в которых находится каждый написанный им клочок бумаги. Приборы совершенной точности измеряют температуру воздуха, процент влажности. Все сохранится в неприкосновенности: и эти разбежавшиеся в стремительности мысли строчки, и эти мчащиеся слова, бегущие линии.

И фильмы останутся. В Белых столбах под Москвой, в киномузее Франции, в музее Современного искусства Нью-Йорка, Бельгийской синематеке, фильмархиве Аргентины... Умелые руки с величайшей осторожностью реставрируют каждый кадр. И странные, чудаковатые директора, встречаясь, будут осторожно выспрашивать друг друга, ревниво выяснять: у кого копия лучше?

И даже несуществующий фильм окажется существующим.

Негатив "Бежина луга" пропал во время войны, но нашлись срезки от монтажа, С. Юткевич и Н. Клейман привели их в сценарный порядок, подложили музыку С. С. Прокофьева. Сергей Сергеевич, правда, не был композитором этой {27} картины, но он писал партитуры "Александра Невского", "Ивана Грозного" и, главное, находился вблизи, на той же жилплощади, в Пантеоне.

В зарубежных киножурналах критики среди лучших фильмов месяца отметили "Бежин луг"; они поставили три, а то и все четыре звездочки (высший балл) монтажу статических изображений.

Прочитать это было приятно. Радовал масштаб сессии, выставка, открытая в Доме кино (Хочется вспомнить имена Наума Клеймана и Леонида Козлова. Я познакомился с ними давно: в маленьких комнатках Перы Аташевой они разбирали архивы; о публикации книг Эйзенштейна тогда не могло и речи идти. Шеститомное издание, выставка рисунков, сессия - во всем этом значительная доля их труда.).

Был ли в подборе фотографий, развешанных на стендах, особый умысел? Не знаю. Но получилось так, будто выступавших слушал не только зал, но и сам Эйзенштейн; его молодое и веселое лицо глядело со всех стен.

Смотреть на снимки человека часто не менее интересно, чем слушать слова о нем. Засмотревшись на улыбающегося Сергея Михайловича, я невольно стал объединять выражение его лица с тем, что говорилось, и мне почудилось, будто он, слушая посвященные ему речи, иногда лукаво улыбается.

Я попробовал отвязаться от "вертикального монтажа" (его термин), но как раз в это время оратор сказал: "Бежин луг" открыл величие статики на экране, как прекрасна неколебимая природа, застывшие лики землешцев; одна лишь музыка напоминает в этом фильме о времени; не в этом ли будущее кино?..

Мне стало не по себе. Позвольте, подумал я, статики в фильме и помина не было, и церковь рушили не под симфонию, а с пением "Волочаевских дней", - деталь для стиля немаловажная.

Именинник ничуть не походил на олимпийца, творца вечных гармоний. Он был человеком нелегкого века. Он не только жил в своем времени, но и жил своим временем. Нужно ли комплиментами замораживать его духовный мир, как замораживают сердце при операциях? Для чего пересаживать ему чужое сердце?

Правда, теперь ему приходится выслушивать не одни только комплименты: среди звездочек - отметок в зарубежных киножурналах - чернели и отдельные жирные точки {28} (низший балл, "вызывает антипатию"). Хорошо. Значит, даже срезки его монтажа способны вызвать чью-то ярость.

Это менее обидно для него, чем исполнение горького пророчества:

Печальная доля: так сложно,

Так трудно и празднично жить,

И стать достоянием доцента,

И критиков новых плодить.

А. Блок

Его замыслы, уходящие далеко за пределы того, что мы знаем об экране, часто незавершенные, еще чаще оборванные, - вошли не только в историю кино (много ли это для него?), но в живую плоть века, в движущееся, меняющееся время.

Вот почему назад вместе с Эйзенштейном пятиться нельзя, даже к его собственным работам. Он не попутчик для такого маршрута.

Сила пластики Эйзенштейна преобразила театральное, даже оперное в "Иване Грозном"-в трагическое. Облик царя запомнится надолго: недаром был заранее задуман, зарисован во множестве эскизов каждый поворот корпуса, запрокинутая борода, преувеличенно заостренная макушка парика. Резкость контрастов, столкновение противоположностей (пластических элементов) было осуществлено с удивительной последовательностью: рисунки ожили на экране.

Духовная жизнь Грозного (припадки жестокости и покаяния) являлась обычной для изображения этого характера; добавлена была-и в значительной мере-только "прогрессивность".

Труд академика С. Б. Веселовского "Опричнина", опубликованный уже после смерти Эйзенштейна, развеял легенды об этих свойствах Ивана IV. Работа ученого иной специальности воссоздала облик царя. Контрастов в нем оказалось не меньше, чем в пластике кинофильма: "В скелете признаки, на первый взгляд взаимно исключаящие друг друга; с одной стороны, массивность скелета говорит о чрезвычайно сильном, тренированном человеке, обладавшем, по-видимому, баснословной физической силой; и одновременно с этим -образование остеофитов, склеротических старческих наростов на костях..."

Это итог исследования останков Грозного (извлеченных в 1963 году из саркофага Архангельского собора Кремля) антропологом {29} М. М. Герасимовым. Казалось бы, что общего между медицинской терминологией и трагическим искусством? Какое ему дело до каких-то "остеофитов"? ..

Оказывается, что дело есть. "Весь торс его был скован, как в корсете...-пишет М. М. Герасимов.-Говорят, что он неистово молился. Я не верю этому. Он не мог встать на колени без посторонней помощи, а подняться ему самостоятельно было совсем не под силу. Не верю и в то, что он постился".

Картинный царь в монашеском платье, неистово отбивающий земные поклоны у икон, отходит в область предания; в пространстве истории появляется иной портрет: "Лицо жестокое и брезгливое. Выступающая вперед губа, тяжелый, резко асимметричный нос. Глаза неравной величины: правый глаз меньше левого, потому что правая глазница намного меньше левой.

Маленький лоб, сильно развитое надбровье, асимметричные брови. Голова небольшая, шея очень сильная, плечи могучие, грудь широкая".

Каждый вывод краниологического (костного) исследования опровергает условные представления: вес не менее 95 килограммов; молочные зубы выпали лишь после пятидесяти лет, а за два года до смерти выросли новые резцы; причина смерти: малая подвижность, ожорство и алкоголизм.

Многое ли остается от "царственности", "демонического трагизма"?.

Облик Черкасова преображали Эйзенштейн и отличный гример В. Горюнов. Над подлинной фигурой трудилась история. Вторая серия "Грозного" произвела на меня огромное впечатление, но теперь, когда я прочитал выводы антрополога, мне показалось, что неприкрашенный облик-медвежья сила и неподвижность, угрюмая тупость и жестокость-был бы не менее выразителен.

Интереснее того, что было на самом деле, придумать нельзя.

Отношение Эйзенштейна к Шекспиру было прохладным; из елизаветинцев наибольший интерес Сергея Михайловича вызывал Джон Уэбстер - маньеристический театр ужаса.

Как показать на экране историю, минуя жанр исторического фильма,-нарядную внешность, церемонии, баталии?.. Как найти те мерилы величины, о которых писал Юрий {30} Тынянов:

"История сужается в количестве лиц-она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы".

После окончания одной из съемок "Ивана Грозного" Эйзенштейн сразу же зашел ко мне (мы жили в одном доме):

- Вам обязательно нужно работать с Бучмой, - сказал Сергей Михайлович. Сегодня во время съемки я случайно обратил внимание на его глаза: какая глубина и полнота чувства.

Он хитро улыбнулся и добавил:

- Мне с этим, как Вы сами понимаете, делать совершенно нечего.

Конечно, "случайно" было сказано нарочно. Совет был хороший; жаль, что я не могу им воспользоваться: Амвросий Максимилианович Бучма умер в 1957 году.

5

Хорошо, если бы Лир был небольшого роста, а люди, его окружающие - оплот его государства - огромными. Складки тяжелых тканей, квадратные фигуры, бычьи головы. Они входят в действие кланами, семьями, целыми массивами; при разделе королевства они стоят по строгой иерархии: глава рода, старший сын, советники, охрана. Они твердо стоят на земле; им кажется, что она не движется.

Старшие дочери, наследницы престола, - высокие, большие, ширококостные. Не принцессы, а бабы.

Кони охраны покрыты тяжелыми, темными попонами с прорезями для глаз.

Прочный, казалось бы, навеки непоколебимый государственный мир. И сразу же все распалось, развалилось, оторвалось друг от друга, пошло прахом.

Стало само собой разумеющимся, что в современной драматургии невозможна драматургия (в ее старом понимании). Все, прочно выстроенное, круто заверченное, крепко связанное теперь не принято показывать на сцене; в хорошем эстетическом обществе сегодня о таком и говорить нельзя. Искусство, как известно, отражение жизни. Разве может сколько-нибудь уважающее себя зеркало отразить то, чего и в помине {31} нет в действительности, где отношения неустойчивы, чувства переменчивы, контуры характеров зыбки?..

Если заглянуть в глубь действия "Лира", подальше от поверхности событий, то разумное окажется нелепым, определенность перейдет в хаос; ответы на заданные вопросы понять будет нелегко. Так что и Шекспир не так уж отстал от нашей моды.

Однако все же события в трагедии громкие, действие быстрое, и, что ни говори, фабула существует, да еще

условная:

завязки наивны, развязки случайны, а в характерах немало от амплуа.

Обо всем этом говорилось не раз и, чтобы не бросать тень на классика, искусство отделяли от ремесла: Шекспир, как известно, писал поверх старых пьес; фабула принадлежит до-шекспировским вариантам, а поэзия и философия (победившие время) ему. Раздел имущества справедливый.

Так еще сравнительно недавно думал и я. Но время идет, и стоит сопоставить "фабульную" драматургию не с новой эстетикой, а с современной жизнью, и положение утратит ясность. Кровавая мелодрама, казалось бы, давно чуждая реальности, умерла на сцене и ожила (да еще с какой силой!) в жизни: политические предательства, изгнания властителей, подделки документов, тайные убийства, карьера на крови близких-разве все это лишь театральная небывальщина?..

Пока искусство искало средства выражения медлительного течения будней, кровавая мелодрама вошла в быт, стала повседневностью не более исключительной, чем чеховские чаепития или игра в винт.

Так это и нужно снимать - будни государственных переворотов, смен власти, политических преступлений.

Я плохой читатель фантастических романов. Трудно быть фантастом в наши дни. Пожалуй, самым невероятным представляется мне такой сюжет: человек спокойно прожил свой век на одном месте, со своей семьей; ничего особенного в их жизни не происходило.

Такое может только присниться.

Отражение жизни искусством, само собой разумеется, не зеркальное. А какое?..

Только бездушный предмет, базарное стекло, покрытое амальгамой, просто отражает. Отразить в искусстве страдание можно лишь состраданием, ненавистью к источнику горя.

{32} Злодейство герцога Корнуэлского, Эдмонда, Реганы вызвано не патологией их характеров, а обстоятельствами политической деятельности. Необходимо быстрее добиться результата. Так нужно для дела. Не до тонкостей.

Задача в том, чтобы связать Шекспира не с искусством, пусть самым современным, а с жизнью.

Кинематографическая форма образуется сама собой, когда начинаешь понимать жизненный, а не театральный ход событий. Тогда действие прорывает театральную оболочку, реальные положения сгущаются до отчетливо видимых: проступают дальние планы, за десятком людей видны тысячи.

Ничего не надо придумывать, все заключено в самой поэзии. Трудность в преодолении шаблона чтения; нужно научиться читать "Лира" не как пьесу, а как роман, где во множестве мест автор, не скрываясь за своими героями, исследует историческую реальность вширь и вглубь, во множестве направлений. Здесь нравы, пейзажи, обиход дворцов и деревень, проезжие дороги.

Мы привыкли к тому, что эту необъятность действительности можно почувствовать лишь в тексте героев, существующих в условном пространстве.

"Иной раз кажется,-записал Кафка в дневнике,-что пьеса покоится вверху на софитах, актеры отодрали от нее полосы, концы которых они ради игры держат в руках или обернули вокруг тела, и лишь там и сям трудно отторгаемая полоса на страх публике утаскивает актера вверх".

"На софитах" покоится история "бездомных, нагих горемык". Они должны выйти на первый план, пуститься в странствие, не только оттого, что облик одного из них, бедного Тома, принимает Эдгар, спасаясь от погони, но и потому, что исследование жизни короля невозможно без исследования жизни его подданных.

Затихает риторика, и слышится хриплый рог нищих, собирающих подаяние. Лир в лохмотьях становится неотличим от других бродяг. Бесконечная, истоптанная дорога. Это уже не подмостки, а земля, "собачья жизнь".

Шекспировские монологи часто не только текст, произносимый героем, а зашифрованная сцена: в ней свои действующие лица, пейзаж, предметы, особое освещение, множество жизненных подробностей. Нужно только открыть код, которым все это записано, подобно тому, как его находят в детективных романах: сопоставить прошлое с настоящим, {33} определить людей, которые могли быть замешаны в событиях, восстановить в действии пропуски.

Приходится пробовать множество гипотез, пока не нападешь на след главного: хода вглубь, к существу действия, к развитию мыслей всей трагедии.

Контрасты "Лира" скорее не в добре и зле, а в человеческом и бесчеловечном. Причем человеческое вовсе не значит человеческое. Лир, даже в начале действия, несмотря на выходки и самодурство, - личность; буйство его необдуманных поступков принадлежит тому, что мы называем человеческим и что вовсе не является синонимом гуманности, а часто обозначает совсем иные, обратные гуманности свойства человеческой природы. Но под маской власти есть живое лицо; придет время, оно себя обнаружит.

Эдмонд, старшие дочери Лира, герцог Корнуэлский - существа без сердца. Для них Лир, Корделия, Кент, Глостер - зубры из заповедника древних времен. Новый век воспитал своих граждан; их определяют гипертрофия воли, отсутствие предрассудков, холодная целеустремленность. Они, по сути дела, запрограммированные для власти счетные устройства.

Роботы оживают, лишь когда дают себя знать рефлексам, инстинкты-половой, страха.

Шекспир уделяет особое внимание ста рыцарям-свите короля, без которой он не может обойтись, даже отказавшись от короны.

Что это за люди? Само слово рыцарь вовсе обесмыслилось: рыцарские доблести или, напротив, "псы рыцари"?.. Их повелителя страшнейшим образом оскорбляют, но никто из них не говорит ни слова в его защиту. Для чего нужны старому человеку эти сто человек? Они его не охраняют, не выполняют его поручений. Мечи ни разу не вынимаются из ножен. Это не люди, а образ жизни.

Видимо, это не сто мечей, а сто льстивых языков; сто спин, готовых клониться перед тем, кто в силе, и отвернуться от того, кто в немилости. Чтобы представить их себе, мне нет нужды заглядывать в исторические справочники.

Что может напоминать дворец Лира, его атмосферу? Пожалуй, описание, которое я сегодня прочитал в "Правде":

"Главный конструктор автоматических станций говорит: "Космос-среда агрессивная и, по нашим понятиям, противожизненная. Всё против нас - глубокий вакуум, немыслимые {34} температуры; космическая радиация, безбрежные пространства. ..." Как чувствуют себя люди в присутствии короля? Обращаюсь к той же статье: "... один бок станции, освещенный солнцем, образно говоря, находится как бы в двойной Сахаре, а другой, что остался в тени, - в двойной Антарктиде. Но вот станция... повернулась, и все режимы изменились".

Так происходит изгнание Корделии и Кента; ссора с французским королем.

Первая сцена (раздел королевства) не напоминает дворцовые торжества; куда больше сходства с игорным домом; только глаза всех устремлены не на карты, а на карту - географическую карту. Никто из присутствующих не шевелится, кажется, что никто и не дышит. В огромном зале можно различить только одно крохотное движение: королевский палец чертит линию на пергаменте; определяются новые границы государства. Сейчас они будут оглашены.

Вопрос короля к наследницам: "Которая из вас нас больше любит?" - нечто вроде приглашения: сделайте вашу игру.

Начинается странный микробалет: еле заметный жест царедворца (не выдержали нервы) отдается подобным же, почти неуловимым движением другого; кто-то перевел дыхание и как отзвук - кто-то чуть подался вперед.

Наиболее заметное движение - пламя, полыхающее в светильниках. На лицах впереди стоящих выступили капли пота. Вдали, за приближенными к трону, - те, кто не участвует в игре, а лишь ставит на игроков, связав свои судьбы с их судьбой. В мути дальних зал шеренга вооруженной стражи - эта граница отделяет имеющих власть от бесправных.

Бесправные - тысячные толпы - ждут своей участи за пределами замка, за пределами второй линии-конной стражи. Они по неведению принимают игру за божественный промысел. Старик, ничем от них неотличимый, склонившийся сейчас над картой, кажется им богом. Игра кончится, погаснет иллюминация - огни на зубцах башен; скоро заплещет иное пламя, начнется пора бедствий, разорения, войн.

Труд режиссера начинается с отбора и ограничения. Режиссеры "эпопей" разыскивают в старинных нравах и обычаях (вернее, в книгах, посвященных их описанию) все то, что выигрышно, что на экране будет интересным само по себе: красивым, курьезным. На изготовление "выигрышного" продюсеры не жалеют затрат, деньги себя оправдают: {35} зрителю вне зависимости от сюжета интересно увидеть воочию, как люди жили в старину, роскошь туалетов, торжественность церемоний. Деньги платят за то, чтобы отвлечься от жизни. Я хочу приблизить к ней "Лиру" как можно ближе. Вот почему меня интересует не курьезное или красивое, а, напротив, все то, что начисто лишено какого-либо самостоятельного интереса. Нам нужен покров платьев, не привлекающий внимания, обычаи, ничем не примечательные. Любоваться здесь нечем.

Я не хочу снимать фильм цветным именно по этой причине. Я не знаю, какой цвет у горя, какие краски у страдания. Хочется верить Шекспиру и верить зрителю: стыдно подсахаривать "Лиру" красотою.

Конечно, жизнь (вернее, поверхность жизни) на экране не должна напоминать быт наших дней; минимальное количество исторических деталей необходимо. Но главное-определить для себя, что же искать в материале: "непохожее" или "похожее"? И то и другое в избытке заключено в нем.

Я ищу только "похожее".

Мать кормит грудью ребенка; бездомный укутывается тряпьем, чтобы защитить тело от холода,- какой это век?..

Можно показать, как красивы старинные дворцы, и можно показать некрасивые дела, которые в них обычно делаются. Есть арифметика быта и алгебра сущности. Мне хочется вывести на экране формулу истории; закономерность накоплений и взрывов.

Ту самую формулу, что выведена поэзией Шекспира.

Дело не только в скромности исторической обстановки, но и в ее преображении, способах съемки. Оптика и свет должны помочь создать шекспировский мир, где четко видно то, что прошло сквозь столетия, сохранив свою жизненность, а все, относящееся к определенному времени, различимо смутно, лишь общие очертания. Четкими пусть будут фигуры людей; утварь и стены видны куда менее ясно.

Материалы только подлинные: дерево, шерсть, чугун, кожа, мех.

Сперва нужно все уточнить (для себя!) до совершенной, в пределах возможного, конкретности, а потом убрать археологию и этнографию, оставив лишь самые общие черты, сделав их зрительными приметам.

Отвлеченные и, казалось бы, не имеющие значения титулы герцог Корнуэлский, Олбэнский-определения типов лиц, манеры поведения и герцогов, и их приближенных.

{36} Это правители особых народностей, живущих в своих, отличных от соседей, условиях и местах. Их народы так же не напоминают один другого, как грузины литовцев.

Свита Лира отличается от прислужников Гонерильи; молодчики Корнуэла выглядят во дворе поместья Глостера разбойниками - нечто вроде дикой дивизии генерала Шкуро.

Убогость костюмных фильмов состоит и в том, что человечество в них делится на три категории: придворных, рыцарей и горожан.

Как только удастся вырваться из этих пустых, ничего не определяющих рангов, сразу же открываются жизненные черты характеров.

Примерам у нас должно быть мало работы. Реальность лиц создаст и особенность шекспировского мира (люди, которых не встретишь в метро), и натуральность происходящего. Лица Прибалтики, пожалуй, были бы наиболее подходящими; менее всего похожи на героев "Лира" современные англичане.

Только плотность кинематографической ткани-единство способов съемки и монтажа-создаст реальный (но не существующий в действительности) пейзаж, как бы исторический и одновременно лишенный исторической определенности мир.

Условность декораций и костюмов пока еще ни к чему убедительному не приводила. Камера снимала спектакль, а монтаж, теряя свою силу, превращался в склейку. Кажется, это место текста скучно смотреть на одном плане? Снимем его крупнее? А может быть, с движения? ..

Нет главных сцен, нет самых важных мест трагедии. Ложно понимаемая значительность отдельного, "знаменитого" монолога мешает охвату целого. Жизненное единство слитного действия, происходящего на всех планах, а вовсе не выдвижение "главного" на первый план.

Так играли в старину гастролеры: произносились монологи у рампы, посередине сцены; тексты остальных ролей сокращались как только можно. Много ли оставалось тогда от Шекспира?

Опыт показал мне, что, к примеру говоря, первый монолог Гамлета не пропадал от того, что произносился (как внутренняя речь) среди толпы, спешащей на праздник, на фоне шума и музыки, в мелькании лиц.

Все в жизненном движении; выхваченное объективом, а не нарочно приближенное к нему.

{37} Сразу же, на первых пробах, нужно снимать не одного исполнителя, а весь его жизненный куст, одну из ячеек мира трагедии. Хочется увидеть Лира в среде страха, лести, лжи: выхолненные лица сановников, мнимо-значительные, ложно-сосредоточенные - мир политики.

Наглые, разбойничьи рожи банды Корнуэла - куклуксклановцы с веревочными петлями и бидонами бензина.

Разве можно понять герцога Олбэнского, не увидев его в библиотеке, среди книг?.. Конечно же, он книжник.

Умирающий, дряхлый мирок Глостера: морщины, седые головы, зябнущие у огня старики; стук палки в пустынных переходах, кашель, бормотание.

Бродяги, нищие, люди, выпущенные только что из тюрем,- многоликий бедный Том; среди них Эдгар, потом Лир - бездомные среди бездомных, "на дне" государства.

Трагедию создают не несколько безумцев (это общеизвестно), а коллективное безумие, возникающее на гребне событий. К нему относится и обожествление короля, и эпидемия подозрительности и страха, охватившая старших сестер, их прислужников.

Если показать это, то куда более сильными станут тихий голос Корделии, естественность герцога Олбэнского, честность Кента.

Надо смотреть военные хроники. Кадры, снятые нашими хроникерами, кажутся мне совершенными по передаче истинного трагизма. Сожженные жилища, обгоревшие печи в снежном поле, трупы казненных, вырытые из ям; жители - среди них много пожилых людей - вернулись в отвоеванную нашей армией деревню (место, где была деревня); они бродят между лежащих в снегу трупов, опознают своих, плачут, не могут оторваться от мертвых.

Их горе, увековеченное объективом кинокамеры, нужно хранить в памяти. По сравнению с ним покажется стыдным все театрально-условное, картинно-трагичное. Картинное значит картонное.

Что же, взять хроникальность как стиль? Да нет, совсем не об этом идет речь. Дело в глубине человеческого горя, народного горя, а не в стиле.

Как одним словом определить развитие образа Лира? Оттаивание. В начале все живое заморожено в нем привычкой (или необходимостью) властвовать.

{38} Горе согревает его. Несчастье растапливает лед; ожило, забилося сердце. В первой сцене с Корделией и Кентом он не злой, а бесчеловечный, бездушный.

Шекспир проделывает с этим образом то, что Бунин считал основным в творчестве Толстого: "Наиболее заветной художественной идеей его было, думается, это: взять человека на его высшей мирской ступени (или вознести его на такую ступень) и, поставив его перед лицом смерти или какого-либо великого несчастья, показать ему ничтожество всего земного, разоблачить его собственную мнимую высоту, его гордыню, самоуверенность".

Борис Михайлович Эйхенбаум, хитро улыбаясь, говорил, что отношения Толстого и Шекспира были непростыми. Лев Николаевич ругательски ругал "Лира" за неестественность положений, невозможных в жизни, а потом сам оказался в схожей ситуации.

Да, если угодно, в том, как Лир покинул дом Глостера, доведенный до отчаяния старшими дочерьми, куда больше от отъезда Толстого из Ясной Поляны, нежели от театральных воплей и бутафорского грома.

Кучера выводят и запрягают лошадей. В усадьбе укрываются от грозы: убирают развешанное на веревках белье, загоняют в амбары скот. Сторожа открывают скрипучие ворота; ветер поднял пыль на дороге.

6

В профессиональную работу режиссера с артистом я мало верю. Трудиться над такими образами, как Лир, значит жизнь прожить вместе, сблизиться так, чтобы предметы любви и ненависти стали общими.

Еще не успев поздороваться, каждый из приезжающих на пробу артистов заявляет:

- Короля нельзя играть, короля играют окружающие.

Я делаю вид, что услышал это впервые. Следует вторая мысль:

- Главное не играть.

Охотно соглашаюсь. Дальше говорится:

{39} - И короны у него на голове не должно быть.

Ну, конечно же, не должно быть.

А что же должно быть? Какой же он, Лир?..

Отношения между режиссером и актером,- пишет Питер Брук, -танец. "Танец точная метафора: вальс режиссера, актера и текста" ("Empty Space").

Не только вальс, бывает и вступление к русской: артист, как красная девица, стоит на месте, лишь помахивая платочком, режиссер обхаживает его, упрашивая вступить в пляс. Случается, что на этом танец и заканчивается.

Самое трудное в работе с актером - убедить его прежде всего "закрыться на переучет". Какую бы роль ему ни предложили, он начинает со своей последней. Пробует приспособить то, что уже испробовано им с успехом, и к новому образу. Иногда это делается бессознательно.

Для Шекспира такой товар не годится.

Особенно трудно с киноартистами. Обычно их и приглашают еще раз сыграть так же, как они уже не раз играли. Их вдвигают в картину, как готовую деталь.

"Среди хрюканья и рева, нытья и декламации мужал и креп ее голос, родственный голосу Блока, - писал Осип Мандельштам о Вере Комиссаржевской. Театр жил и будет жить человеческим голосом" ("Египетская марка").

Утверждая именно это, силу естественной речи, поэт восклицал: "Лучше Петрушка, чем Кармен и Аида, чем свиное рыло декламации".

Кинорежиссеры, борясь за естественность, противопоставляют декламации и пафосу обыденность речи. Артисты бормочут перед микрофоном; слова при этом как бы выпариваются; русская речь становится похожей на эсперанто.

Так, действительно, иногда говорят в жизни.

Но у русского Шекспира (переводов Пастернака) иной звук голоса: естественность, прозаичность, даже нарочитая антипоэтичность некоторых мест-все это голос большого поэта, и ритм его дыхания всегда ощутим.

Звук-какое это сложное понятие. Взятый тон. Разве дело только в слышимом? ..

Что в ней рыдало? Что боролось?

Чего она ждала от нас?

писал Блок о Комиссаржевской.

{40} Гоголь слышал странный звук струны, звенящей в тумане, им кончались "Записки сумасшедшего".

Блок повторил этот образ, но усилил, изменил характер звука:

Так звени стрелой в тумане,

Гневный стих и гневный вздох.

Лир может (и, видимо, должен) говорить негромко и, конечно же, совершенно естественно, но мысль и чувство должны звенеть стрелой в тумане.

Должно пройти немало событий, прежде чем Лир окажется в одиночестве. Вначале толпы сытых и гладких угодников окружают короля. Потом штат сокращают наследницы; потом он сам собой сокращается: кто станет прислуживать тому, кто уже не в силе? ..

Остаются Кент и шут. Потом остается он один, старый, сошедший с ума человек.

Перемен в пьесе множество, но время действия кратко: вместе, с потерей власти почти мгновенно человек перестает быть человеком.

Ничего дикого, примитивного, доисторического в начале быть не должно. Все куда более похоже на современные дипломатические приемы: вежливые, непроницаемые лица, звериное, дикое существо запрятано под цивилизованной внешностью.

Эдмонд становится полководцем. Он не только храбро сражается, но, что куда важнее, делает государственную карьеру. Он далеко ушел, даже по внешности, от бесправного положения в доме своего отца. На войне он окружен охраной, исполнителями его приказов.

Так выезжали нацистские командующие; машина генерала под прикрытием броневиков, мотоциклистов. В нашем случае - лошади, покрытые доспехами, огромные щиты с гербами Глостера.

Если в истории Лира видны черты средневековой притчи об унижении Гордого Короля (где действуют Гордость, Нищета, Нагота), то здесь - притча о Бесстрашном Завоевателе. Самый смелый, самый сильный, он всех победил, все завоевал. А потом он будет корчиться на грязной земле, всеми брошенный, задыхаясь, чувствуя приближение того, что он не в силах предотвратить ни умом, ни волей, ни мечом.

{41} Лир - самый старый из всех; он - живой анахронизм, человек прошлой эпохи. Таков он в начале. А потом - он человек другого, более близкого нам времени.

Он и в давно прошедшем и в настоящем.

Его внутреннюю жизнь отличает испепеляющая одержимость идей: и полная слепота тирании, и мучительное прозрение, совершенное отрицание всего, во что он верил, что было о основе его жизни.

Прозрение приходит не только через страдание, но и через Иронию; ирония сдувает пустые представления о величии власти.

"Все мысли его кружились теперь около одного какого-то главного пункта, писал Достоевский о Раскольникове, - и он сам чувствовал, что это, действительно, такой главный пункт и есть, и что теперь, именно теперь, он остается один на один с этим главным пунктом..."

Что для Лира этот главный пункт?

Их, пожалуй, два: "Все заемное" (что же такое в этом обществе подлинный, неприкрашенный человек?) и "Нет в мире виноватых". В самой крайности постановки вопросов - бесстрашие мысли.

Он не просто задает вопросы, он требует ответа: "Разве человек не больше, чем это голое, двуногое животное?" Он пристает с ножом к горлу: отвечай! "Почему собака, лошадь, крыса живут, а ты нет?"

В слова он перестал верить. Пусть, взамен ответа, анатом вскрыет грудь Реганы (или другого человека этого времени) :

"В чем причина того, что эти сердца такие твердые?"

С небом он разговаривает, как с равным; небеса такие же седые, как он; у бури характер похож на королевский.

К кому же он обращается? Кого же он спрашивает?

Себя. И нас.

Лир обращен к каждому человеку не потому, что каждый состарится и, возможно, узнает неблагодарность детей, а потому, что придет время и каждый (часто, увы, поздно) узнает, в чем же состоит истинная ценность жизни, а что по золоченные жестянки.

Видимо, основной знак препинания в тексте Лира - вопросительный. Ну, а как это совместить с характером его темперамента?..

Михаил Светлов шутил, что вопросительный знак - состарившийся восклицательный.

{42} Если ответа на вопросы, заданные Лиром, не существует, "то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и насмешке. Стало быть, - самые законы ложь и дьяволов водевиль" (Достоевский).

Определение жанра точное и достаточно выразительное: дьяволов водевиль. Сам Лир думал о чем-то подобном: "Мы плакали, пришедши в мир на это представление с шутами".

Юрий Николаевич Тынянов говорил, что в кинематографической работе многое сочиняется во время прогулки, в разговоре.

Я ставлю шекспировские трагедии на ходу: разговариваю с друзьями, которых уже нет; любимыми авторами; спорю, учусь.

Пушкин считал самым сильным у Гоголя изображение пошлого. Достоевский вдвинул тривиальное, пошлое, доведенное до фантастического, в трагическое. Рядом оказались герои трагедии и пошляк. Но пошляк не бытовой, а фантазмагорический, одновременно жизненный и призрачный: Смердяков, Мармеладов.

Не есть ли пошлое, тривиальное в суеверии Глостера, холуйстве Освальда, хамстве герцога Корнуэлского, скопидомстве Реганы, бесстыдстве Гонерильи? ..

Бунин терпеть не мог Достоевского. В "Петлистых ушах" он обзывал его "злобным автором, совавшим Христа во все свои бульварные романы".

Шекспир в "Лире" занимается чем-то вроде этого: сует мистерию в авантюрный роман (или, говоря более пристойным языком, "драму превратностей").

Таких парадоксальных сопоставлений можно привести неисчислимое количество. Все тут есть. И склоки в коммунальной квартире, и фильм ужасов.

Мелодрамы-открытой, взвинченной эмоциональности- полным-полно у Достоевского. Без нее ни одного романа у него нет.

Плохо не присутствие напряженного волнения, а отсутствие мыслей. Этим театральная мелодрама действительно отличалась.

И того, что называют сентиментальностью, у Достоевского хватало. Гении и не задумывались над понятием "вкуса". Они знали вкус полыни, жизни.

{43} Все должно происходить не на фоне декораций-реалистических или условных, а в гуще народного горя. Вот право на съемку трагедии, смысл ее перенесения на экран.

Традиция исполнения королевских ролей существует во всех видах театра.

На память приходит печальная фигура: высокий человек в поношенной старомодной шубе хлюпал калошами по лужам. Была осенняя ленинградская слякоть. Что-то понуро-будничное было во всем его облике.

- Десятилетиями он исполнял в балетах только одну-единственную роль,-сказала моя спутница,-короля.

Она назвала его фамилию, и я сразу же вспомнил его на сцене. Он знал только два жеста: округлое движение раскрывающейся правой руки-король приглашает к танцам; и округлое движение руки вниз, указательный палец к полу - король гневается.

Как трудно раскрахмалить эти фигуры. Они торчат в памяти-прямые, жесткие, говорящие красивыми искусственными голосами.

Расшевелить, растрепать Гонерилью. Она валандается по дому в помятом, плохо запахнутом халате. Противным хозяйским голосом она науськивает Освальда на отца.

И выход ее к обеду ничуть не герцогский. Она отчитывает на ходу прислужника, пробует суп, дует на ложку, морщится.

Она дома неопрятная, хмурая. Режет жирное мясо.

На обсуждении "Гамлета" в Ленинградском институте театра музыки и кинематографии мне крепко досталось за куры, которые кудахтали на эльсинорском дворе.

Куры, по мнению театроведов, снижали трагедию. Увы, я не осознал своих ошибок. Дорогу курам, кудахчущим во время знаменитых монологов.

Да здравствуют куры, да скроется пафос!

Метод физических действий очень многое дает режиссеру и артисту. Что можно сыграть, не представив себе действие во всей его конкретности, во множестве точно поставленных задач?

... Нужно осторожно ступить на половицу, чтобы не разбудить спящих в соседних комнатах; открыть дверь

так, чтобы она не закрипела; выйдя во двор, застегнуть верхнюю одежду: ночью холодно; посмотреть, готов ли экипаж? ..

{44} Каждое движение должно быть осмысленно, направлено к цели.

Однако, как бы правдивы эти действия ни были, ухода Льва Николаевича Толстого из Ясной Поляны не получится.

Ну, а как сделать, чтобы особым светом зажглись маленькие глаза-буравчики из-под мохнатых бровей? ..

Работа еще с одним артистом, приехавшим на пробу. Он пользуется термином "выгородка"; в театре так называют грубо сколоченные контуры декораций.

Мы пробуем "выгородки" грима: бороды, брови, стягивание особой бумагой кожи лица, так, чтобы получились морщины, чтобы вышел старый человек. Может получиться даже очень старый.

Старый человек получается. Ну, а Лир? ..

Мне нужны иные выгородки: гнета отвлеченных идей, черного хаоса тирании.

И еще другие: страдания, превращающегося в сострадание к тому, кто стоит рядом, а потом к самым дальним.

И еще выгородки: исцеления болью; оттаивания духовной жизни; презрения к силе. И еще, и еще множество других.

Я ищу для Лира - товарища, причудливого артиста, охотника на странные решения. Четыре правила арифметики тут мало помогают.

Теперь в моде разговоры о "современном" стиле игры, основанном на внешней сдержанности, лаконичности. Разумеется, это прекрасные качества. Однако определяли ли они хоть в малейшей степени искусство Михаила Чехова, Чарли Чаплина, Тарханова, Эрнста Буша?.. Пустяки какие. Их игру отличали не приемы исполнения, а сила личности. Они были прежде всего "особенные", ни на кого не похожие.

Видимо, с артистом, который не скажет мне, что "короля не нужно играть, короля играют окружающие", и начнется серьезный разговор.

В первой сцене лица Лира еще не должно быть видно; пока только маска власти. Смена его состояний алогична; его отличает совершенный неинтерес ко всему конкретно-человеческому. Он слепой и глухой ко всему естественному.

Нет света тех полных страдания, а затем мысли глаз, которые появятся потом, когда исчезнет маска.

Еще раз: вначале маска власти, а не царственный покой.

{45} В кинотеатре окончился сеанс. Показывали одну из наших лучших исторических картин.

- Ни черта не понял,- услышал я слова одного из зрителей,- никто на людей не похож, и ходят, и говорят не по-человечески. ..

- Темный человек,-возмутился другой,-это же стильная постановка!

Мне не помогут ни монографии о "Темных веках", ни Гольбейн, ни Гойя, ни Пикассо.

Моя цель - соотнести экран не с живописью, пусть и самой прекрасной, а с действительностью, убедить в реальности существования такого, как в "Лире", мира, непохожего ни на доисторическую Британию (кто знает, какой она была?), ни на шекспировскую Англию, ни на наш век.

И похожего на все времена.

Как это сделать? Так, чтобы каждый узнал: такое же, подобное было и на моем веку, случалось со мной самим; похоже не по костюмам и быту, а по существу дела, по мысли, которая и меня мучила, по чувству, которое я сам испытал.

Похожа должна быть не внешность явлений, взятых по отдельности, а система жизненных связей. Иногда очень сложных, иногда совсем простых. Вот, например, совсем простое положение: как аукнется, так и откликнется. Это ведь тоже "Лир".

Сама пьеса растрепана, в ней разношерстность материала, несхожесть стилей, грубость мгновенных переходов. Все это и есть единство - не художественного стиля, а жизни, истории.

История, как писал Маркс, повторяется дважды, вначале как трагедия, потом как фарс. Тут таких повторений множество. На закате цивилизации трагедии и фарсы так мешаются, что становятся почти что неотличимы друг от друга.

Конца "Лиры" нет, во всяком случае финал в пьесе отсутствует: ни обычных для трагедии торжественных труб, ни величественных похорон. Трупы, пусть и королевские, перевозят в условиях военного времени; даже сколько-нибудь возвышенных слов никто не произносит. Время слов кончилось.

Остаются люди, опаленные огнем и закаленные огнем. Они смотрят, как начинается утро нового, нечеловечески трудного века, как жизнь тяжело поднимается из-под развалин.

{46} Ставить фильм - не значит приходить в положенное время в специальное помещение (репетиционный зал, ателье) и трудиться с коллективом собранных для этой работы людей различных специальностей.

Это значит жить несколько лет под навязчивым воздействием шекспировской картины жизни, которую видишь пока еще лишь смутно, отдельными чертами, но главное в ней - "всесвязующую мысль" (Достоевский)-воспринимаешь как самую важную. И каждый день - все, что видишь, слышишь, читаешь, узнаешь-убеждает тебя в насущной необходимости выявить эту мысль, сделать картину жизни реально существующей.

Иначе профессиональная работа, служба.

События начинают не герои, а человеческие ансамбли. Они появляются слитые воедино, как блоки общественных отношений, укладов жизни.

Так, пока не расчлененными на характеры, выходят герцоги Корнуэлский и Олбэнский, их жены, дети, свита; царедворцы, военные.

Льдина, куда вморожены двадцать сановников. Все как один, все на одно сановничье лицо. Одинаковый покррой платьев, одинаково вычеканенные цепи на груди. Одинаково вычеканенное выражение ужаса перед королем.

Так обозначаются во время штабных учений на условном рельефе условные знаки армий; генералы только упоминаются, характеры их пока не принимаются во внимание.

Представим себе учения по всемирной истории, передвижение условных знаков сословий, сил-военных, дипломатических-по карте эпохи.

То, что я пробую уловить, уточнить записью - черновики кадров. Я уплотняю мысль ассоциациями до степени видимости; мысль должна стать материальной. И, превратившись в частицу фильма, она перестает существовать, как определяемая словами. Иначе-грошова иллюстрация.

Труд над шекспировской трагедией напоминает археологию: поиски идут всегда вглубь, за пределы верхних пластов; целое обычно воссоздается по фрагментам. Но, странное дело, чем глубже копаешь, тем более современным кажется все то, что выходит на поверхность, открывает свое значение.

Черепок относился к древности, но кажется, что сосуд разбили сегодня; возможно, что такой же разобьют завтра.

{47} Нужно выявить не какую-то единую тему произведения (ее нет), а ход исследования человеческой природы и исторического процесса-человека, создающего историю, и истории, создающей человека.

Хуже всего на экране получится то, что на первый взгляд должно выйти лучше всего. За такую выигрышную кинематографическую сцену нетрудно принять бурю, но как раз здесь-ловушка: натуралистическое изображение очень дурной погоды (пусть даже самой дурной!) далеко от шекспировской поэзии. Никакое количество пожарных шлангов и ветродуев "не обеспечат", как выражаются киноадминистраторы, образа.

Зрительный строй сцены не может быть однозначным; метафорический смысл здесь значительно больше буквального. Это же относится и к звуку: слышаться должен не столько шум ветра и грома, сколько голос зла, празднующего победу.

Действие начинают (по тексту) дикие звери; они прячутся в берлоги, чуя приближение грозы, чуя дела, которые натворят в эту ночь люди: хищники милосерднее Реганы и Гонерильи.

Пейзаж то отчетливо виден, то вовсе теряет очертания: Лир и шут блуждают и по определенной местности (при желании ее можно отыскать на старой географической карте - где-то на юге Британии, между поместьем Глостера и дорогой в Дувр), и в хаосе бушующих стихий в час страшного суда.

Однако даже в апокалиптических гиперболах достаточно жизненных деталей. Начинать нужно с них: реальность лучший проводник. На одну из таких деталей мне хотелось бы обратить внимание. Мне она представляется важной, обладающей многими значениями.

По словам Корделии, ее отец провел ночь на соломе, среди свиней и бродяг. Одинокий шалаш в поле - не декорация, ничего не значащая выгородка, а образ последнего очага жизни, чуть тлеющая искорка ее животного тепла; крохотный ковчег среди бесконечности мрака, холода, жестокости.

Сюда, на самый низ существования, буря сбросила того, кто стоял на вершине социальной лестницы. Здесь, в гуще этой убогой жизни, где перемешались грязь, солома, нищие, свиньи, Лир задает вопрос: "Неужели неприкрашенный человек не больше, чем голое, двуногое животное?"

В "Гамлете" слова о том, что человек не флейта, на которой могут высвистывать, что им угодно, королевские {48} прислужники, казались мне более значительными (хотя такие сравнения, конечно, условны), нежели знаменитое "быть или не быть". Главным в "буре" является для меня монолог о неприкрашенном человеке, а не риторическое: "Дуй, ветер, дуй!"

Обстоятельства, в которых он говорится (в которых эти мысли могли возникнуть), так же существенны, как то, что лето, когда задумывал свои планы Родион Раскольников, было очень жарким, нестерпимо душным, что лестница его дома была щербатой и загаженной котами, а комната, где он жил, напоминала гроб.

Если бы единство духовной и материальной жизни на экране достигалось буквальным воспроизведением таких описаний, решение задачи не было бы слишком трудным.

"Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки! Лей, дождь, как из ведра..."-даже произнесенное со всей силой чувства и голоса не передаст звукового напора подлинника. Русский перевод (у всех переводчиков) не похож на яростное и торжественное: "Blow, winds, and crack your cheeks; rage, blow!.."

Я видел хороших артистов в роли Лира, однако мощи этих аллитераций мне еще не удалось услышать. И все же подобное этому, равноценное я слышал в трагических форто симфоний Шостаковича.

Здесь, в этом месте сцены, голос принадлежит музыке, она ближе к подлиннику. Какая же это должна быть музыка? .. Гул тьмы, надвигающейся на землю. Из прошлого, праистории человечества?.. Или предчувствия будущего, того, что может наступить, если не будут обузданы силы зла?

Пастернак считал, что гений Шекспира проявился больше всего в его прозе, стихи же часто были излишне метафоричными, чересчур усложненными. Борис Леонидович думал, что поток нерифмованных пятистопных ямбов являлся лишь способом скорописи: автору приходилось торопиться, а такая стенография мыслей и чувств - наиболее удобна.

К различным своим переводам Пастернак относился по-особому. "Для произведения, подобного Фаусту, обращающегося со страницы книги или со сцены ко мне, читателю или зрителю, достаточно, чтобы оно было понятно мне, чтобы я его понимал,- написал он мне в одном из писем.- От объективно, реалистически разыгрываемой на сцене пьесы {49} Шекспира требуется совершенно иная понятность, иной вид, иная мера понятности.

Тут исполнители обращаются не ко мне, а перекидываются фразами между собой. Тут мало того, чтобы я понимал их, тут мне требуется уверенность, наглядная зрелищная очевидность, что они с полслова понимают друг друга.

Эту легкость, плавность, текучесть текста я считал всегда для себя обязательной, этой, не книжной, не в сторону, в пространство отнесенной сценической понятности всегда добивался. И меня всегда мучило и раздражало, когда эту необходимую беглость и произвольность речи, далеко еще не достигнутую даже и моими переводами, мельчили, задерживали и дробили из посторонних и временных соображений, ради приемлемости этих работ в меняющихся современных условиях".

Пастернак имел в виду требования редакторов: "Меня заставляли приближать эти переводы к оригиналу до бук' вального совпадения с ним не из почитания подлинника, а для того, чтобы было на что сослаться и на кого валить в случае пререканий".

Наглядная зрелищная очевидность; действие в реальном пространстве, а не в книжном, замкнутом текстом; текучесть, беглость-этого же хочется достигнуть на экране.

Из письма к Л. Е. Пинскому

Август 1968 года

Дорогой Леонид Ефимович!

Я с большим интересом прочитал рукопись, которую Вы мне так любезно прислали. Глава о "Лире" отличная. Совершенная свобода в обращении с огромным материалом; все взаимосвязано: темы и положения, герои и события, история сюжета и современное нам искусство. Вы уверенно прокладываете магистральную тему и легко отходите от нее к новым материалам, чтобы вновь к ней вернуться, усилив мысль обобщениями. Вес оказывается накрепко сцепленным, образуя в итоге универсальную картину трагического.

Ход мысли заставляет вспомнить архитектуру построений Гегеля.

Законченность концепции лишает меня желания отыскивать в ней недочеты, высказать и критические замечания. Это самостоятельный, во многом авторский труд; глава о "Лире" помогает мне лучше узнать не только предмет исследования, но и прежде всего исследователя. Однако, следя за развитием {50} Вашей мысли, я начинаю думать о Шекспире по-своему. Это кажется мне достоинством книги.

В возможность существования какого-то единственно правильного толкования "Лира" я не верю. Чем глубже вчитываешься в текст, тем менее ясной становится сущность этой трагедии, тайна ее воздействия.

... Работа меня вовсе замучила. Сложность моего положения в том, что, думая, как и Вы, о природе героической личности, я не хочу показывать ничего внешне связанного с поэтикой героического; ничего "титанического", "величественного" и даже "возвышенного" (с виду) я допускать на экран не хочу. Не в меньшей степени я и против быта: превращения Шекспира в Вальтера Скотта.

Хвастаться мне пока еще нечем. Множество мыслей, ходов, но все, увы, лишь в замысле; а в искусстве, как известно, намерения не имеют значения.

Заканчивая письмо, я все же позволю себе сделать одно замечание. Не слишком ли решительно вы оспариваете мотив власти? Перед войной именно он казался мне особенно значительным. Со всем жаром первой попытки я обрушился в своей театральной постановке на романтические трактовки и жестко, грубо показал власть, деспотизм как основу трагической завязки. Наделал немало глупостей. Теперь многое мне видится по-иному, но мотив этот не ушел.

Без темы власти монологи безумного Лира о функциях короля становятся отвлеченными. Шекспировские обобщения всегда связаны с частным.

Из письма к Л. Е. Пинскому

Сентябрь 1968 года

... Я понимаю этот мотив как систему определенных отношений, созданную Лиром и создавшую Лира; отношений, выродившихся в лживые и бесчеловечные; Лир перестал это видеть: он ослеп, королевская власть ослепла; люди, принимающие эту власть, как правду, ослепли. Картина (в изложении действительно, а не метафорически ослепшего Глостера) универсальна: "В наш век слепых ведут безумцы".

Что же касается до "назидательности", то, увы, весь "Лир" назидателен, да еще как! Не думаю, чтобы этого следовало опасаться.

Домыслы не компенсируют купюры-вот часто появляющаяся мысль; казалось бы, вывод из нее ясен: следует {51} сохранять возможную полноту текста. Однако ясности вовсе нет. Опыт говорит об ином, кажется, еще не было случая, чтобы снятая для фильма шекспировская сцена, основанная на тексте, оказывалась сильнее этой же сцены, сыгранной в театре.

В работах Орсона Уэллса лучшими кадрами кажутся мне те, которых и в помине нет в пьесе: Яго в железной клетке, вздернутой к небу (пролог к "Отелло"); гроб небывалых габаритов, который тащат мимо бастионов (похороны Фальстафа).

Акира Куросава заново написал все диалоги "Макбета" ("Окровавленный трон").

Если же словесная поэтическая ткань остается в неприкосновенности и это место пьесы нужно лишь "поставить для кино" (разбить на кадры, общие и крупные, разместить перед объективом и т. п.), я ощущаю неловкость, ненужность превращения пьесы в сценарий.

Но когда в самой поэзии открываешь ростки того, что может быть выращено в динамическую зрительную реальность, дело становится осмысленным, работа спорится. Ничего не нужно придумывать, только выявлять. Придуманное ("на тему", "по поводу") легко выбрасывается; вера в нужность таких пристроек вскоре же рассеивается.

Чем полнее и точнее выявляется в жизненном действии все, заключенное в тексте - только в тексте! - тем менее необходимыми становятся слова. Причина этого парадоксального положения в том, что часть текста не является репликами, диалогом, хотя и высказывается героями вслух, в разговоре.

Критика Толстым шекспировской речи (люди говорят языком самого автора) в какой-то степени верна. Однако именно эти, лишенные характеристики (свойственной действующему лицу) речи расширяют картину мира, атмосферу истории, воздух событий. Такие слова сами отпадают, становясь реальностью жизни, природы.

Материал надо отыскивать в самой вещи, а не выдумывать его. Однако это лишь конечный вывод. "Находить" - сложное дело: пьеса зачитана до дыр, до пустоты общих мест. Вычитать жизненное, современно важное непросто. У каждого режиссера свой подход к работе. Что касается меня, то опыт научил: чтобы отбилась охота выдумывать, сперва приходится много выдумывать.

Так я обычно и начинаю - "здорово придумываю", горожу невесть что. Видимо, грехи молодости "сцепщика трюков" {52} (так называли режиссера в "Манифесте" эксцентрического театра 1922 года), одного из основателей Фэкса, еще не замолены. "Здорово придуманное" потом отваливается от пьесы, как шелуха, становится стыдно вспоминать, что подобное пришло в голову. И все таки приходило в голову не напрасно. Что-то в самой пьесе начинает выглядеть иначе: там, где прежде слышалась риторика, оказывается действие, реальность. Чтобы это увидеть, необходимо было изменить угол зрения, на время позабыть все, что считалось основным, выдвинуть на первый план второстепенное.

Нельзя купировать как раз то, что на кинематографический взгляд сократить легче всего: размышления

героев вслух. Характеры действующих лиц, казалось бы, понятны и без этих текстов, поступки говорят сами за себя, а такая форма театральна.

И все же именно в этих "лишних текстах" - главное: интеллектуальная атмосфера действия, различие мироощущений; Лир спорит не только с другими героями, но и с самими законами мироздания, истории; Эдмонд без этих текстов лишь дюжинный злодей; Эдгар - условная фигура; Корделия, лишенная рифмованных сентенций (старинная условность?), теряет часть своей поэзии, обаяние элементарности.

У этих героев не только свой круг мыслей, но и какая-то основная идея; они со всей силой страсти поглощены ею. Достоевский называл такое состояние: "уйти в свою идею". Они все - Лир, Корделия, Эдгар, Эдмонд, слепой Глостер - "уходят в свою идею".

У Лира это бесконечный путь, сквозь целые пласты идей; он пробирается, раненный в мозг, вглубь, к центральному всеобъемлющему противоречию.

"Лишние" тексты - герои крупным планом. Преимущество кино перед театром не в том, что на экране можно показать и лошадей. Можно пристальнее взглядеться в человеческие глаза; иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру.

Сценарий нужно складывать из глыб, а не из сценок. Появляются очертания глыб, укладов жизни: эхо шагов в каменной пустыне дворца, церемонные выходы мертвецов-придворных, занимающих положенные по рангу места; спины, разом повернутые к тому, кто попал в опалу; пространство, зараженное угодничеством и страхом. Кабинет государственных восковых фигур.

{53} Это - королевский мир. Без такой атмосферы все поведение Лира в начале будет действительно неоправданным. "Оправдать" поступки короля психологически нельзя (Толстой прав), но в пространстве истории они естественны.

Мирок Глостера. Как его определить? Пожалуй, "дворянское гнездо" какого-нибудь пятнадцатого века: стены, заросшие плющом, пруд со стоячей, заплесневелой водой, старик слуга вяжет шерстяной чулок, садовник копошится в запущенном парке, трещат поленья в камине, барин на старости лет балуется астрологией...

Жаль, что не может куковать кукушка в старых деревянных часах и доноситься звук рояля из далеких комнат.

В такой уютно-патриархальной обстановке хозяину вырывают глаза.

За дворцовыми залами и комнатами поместий, за укреплениями и оградами бедные селения, поля и крестьянские огороды, истоптанные дороги; бредут нищие в поисках пропитания.

Нищие, дороги, огороды, поля вписаны во вселенную. Над миром беснуются тучи, огненная плеть хлещет землю.

Черные, обуглившиеся бревна, щебень, зола-конец этой истории. На пепелище приходят погорельцы, жизнь продолжается.

Александр Блок писал, что стихотворение-покрывало, натянутое па острия нескольких рифм. Сценарий можно начать писать, когда эти острия-точки зрительных образов- мне отчетливо видны.

Дело теперь за малым: набросить на них покрывало длиной в четыре тысячи пятьсот метров.

Можно ли сравнить вершины зрительных образов с концами стихотворных строчек? Пожалуй, нет. В "Лире" не замки, смыкающие сцены, а скорее переключки противоположностей, опровержение предшествующего последующим. Если это и рифмы, то "со всей возможностью смысловой бездны в промежутке" (Марина Цветаева).

Несколько лет тому назад я потратил целый вечер, чтобы убедить И. Г. Мочалову, критика и театроведа, отказаться от нелепой мысли стать ассистентом.

- Вы потеряете представление о дне и ночи, вас будут загонять работой; каждый день паника, аврал,-говорил я ей. - Посмотрите на телеграммы, которые приходят на {54} киностудию и отправляются с киностудии, в них только две фразы: "Ставит под угрозу срыва", "Граничит с катастрофой".

Убедить я не смог. И. Г. Мочалова трудилась со мной над "Гамлетом"; теперь она собирает трупку для "Лира".

Первый же разговор с Донатосом Банионисом убедил меня, что герцог Олбэнский у нас будет; с Эльзой Радзинь - Гонерильей и Галиной Волчек Реганой можно пуститься в плавание с легким сердцем. Я не люблю кинопроб; чем больше кандидатур, тем менее ясно, какая же из них более пригодна. Первое (самое ценное) представление об образе вовсе затуманивается.

Кинопробы заставляют меня вспоминать о том, как в рассказе Аркадия Аверченко пьяный попадал домой: приложив ключ к животу, он с разгона бросался на входную дверь, надеясь угодить ключом в замочную скважину.

Мочалова привозит из Калинина отличного Корнуэла - А. А. Вокача; быстро нашелся и Освальд-А. В. Петренко; один его профиль чего стоит. Всех их мы утвердили сразу же.

- Ну, а Лир? ..

Инна Григорьевна уже объехала несколько городов, мы просмотрели сотни фотографий, сняли немало проб. Лира пока нет.

Мне, разумеется, понятно, что нет артиста, способного сразу же создать такой образ; не менее понятно и то, что если он уже играл эту роль на сцене, то нам это только помешает. Значит, надо пробовать всерьез. Так и делаем: репетируем с каждым артистом две-три недели; съемку назначаем лишь после серьезной подготовки.

Из письма к одному из артистов

Март 1968 года

...Группа начинает трудиться, как всегда, много сложностей: оператор Грицюс в Вильнюсе, художник Вирсаладзе в Москве; за каждым еще тянется хвост прошлой, незаконченной работы, что-то приходится доделывать, а у нас время подготовки уже на исходе.

Я согласен с Вами, что значение начала фильма огромно. Ввести в мир трагедии хочется сильно, с гулом набата. Словом, еще до выхода Лира создать саму атмосферу тирании, безумия (разумеется, не в патологическом смысле), в которой по-своему естественны поступки властелина этого мира. Нужно поднять короля на недостижимую высоту, а затем {55} свалить его вниз, так, чтобы он пересчитал своими костями ступеньки всей лестницы, которую он сам воздвигал. Ему нужно упасть с неба на дно, уже не человеческого, а животного существования.

Никакой идеализации образа в первой сцене. Все дальнейшее-возмездие. Наказание нечеловечески жестоко, но осужден на муки совсем не безвинный.

Из письма к Д. Д. Шостаковичу

Май 1968 года

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Кажется, подходит обычный срок (не то пять лет, не то семь), и я опять обращаюсь к вам с той же просьбой: сочинить музыку для фильма. На этот раз речь идет о "Короле Лире".

Снимать мы начнем в конце года. Ваше участие понадобится в конце следующего, т. е. 1969 года.

Мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились. Пишу о некоторых облегчающих обстоятельствах:

музыки в фильме будет меньше, нежели в "Гамлете", копыт вовсе не будет (На пробной перезаписи "Гамлета" оказалось, что шумов много и они чересчур громки.

- Если выбирать между музыкой и текстом,- сказал Дмитрий Дмитриевич,-я согласен, чтобы слова Шекспира заглушали музыку. Но, чтобы копыта,- не согласен.).

7

Переход от работы над сценарием к началу постановки ужасен. Ничего не готово. Первые костюмы (подобранные без Вирсаладзе), наметки грима (на "Ленфильме" кризис: нет волоса для париков) - ряд ударов, потрясений, припадков отчаяния. Когда дверь в гримерную открывается, я готов умереть от стыда: неужели кто-нибудь посторонний увидит это безобразие?

Иначе никогда не бывает,-успокаивает меня режиссер И. Шапиро (мы трудились вместе и над "Гамлетом"), - всякий фильм (особенно исторический) так начинается: с пакли, ряженных, ощущения срама. Пройдет время, все образуется.

{56} Ну, а если не образуется? ..

Первый сшитый костюм. Забираю его и еду в Москву. В костюмерных Большого театра СССР переполох: близится премьера "Спартак". Замученный Вирсаладзе вчера перепутали окраски тканей, ночью приходится переписывать заново (всюду свои пригорки и ручейки). Пока переодеваются наложницы патрициев и рабыни, наш костюм напяливают на манекен. Солико Багратович смотрит на него ровно одну минуту.

- Обсуждать нет смысла,- говорит он мне.

Рабыни и наложницы уже готовы, они выходят, облаченные в туники, подходят к зеркалу, принимают балетные позы.

Мы продолжаем разговор. Наш единственный сшитый костюм оказался негодным. Так думаем мы оба. Именно это обстоятельство, общность представлений, радует. Важно, почти не говоря о деле и все же разговаривая именно о нем, посидеть где-нибудь с Вирсаладзе, поболтать с ним на любые темы, обругать то, что нам обоим не по вкусу. Так, между делом, за час времени мы передвигаем силуэты костюмов на четыре столетия: с XI века на XV (самые общие черты).

Отчетливо вижу картину: грязный закоулок костюмерной "Ленфильма". Навалены в беспорядке ткани, толщинки-ватники, гнусно пахнущие кожи, шкуры. Накурено так, что дышать нечем. Солико Багратович с папиросой в зубах, не слушая объяснений закройщика, разом рвет по швам приготовленное к примерке платье; он сам закалывает материю булавками; присев на край фанерного ящика, он подымает с пола газету, рисует на ней огрызком карандаша покрой.

На душе становится легче.

Костюм Лира, конечно, будет. Найдется ли тот, кому платье придется по мерке? ..

Приезжает еще один, вызванный нами на пробу артист. Талантливый, очень опытный человек. И опять, только войдя в комнату, говорит: "Короля нельзя..."

Сколько вреда наделало это изречение. Ну, хорошо, окружающие будут играть короля. Вовсю будут его играть, на полную катушку, на всю железку. Пусть так. Но ведь и король играет окружающих, даже если их не замечает, даже если и не обращает на них никакого внимания.

Кто это придумал, что по внешности нельзя судить? Можно. Разве внешность поэтов не походила на их поэзию? Вспомним Анну Ахматову, Маяковского, Есенина.

{57} У Шекспира все они - Лир, Гамлет, Отелло - не только короли, принцы, воины, но и поэты. Поэты по крови. Здесь, видимо, и скрывается трудность.

Жизненное, обязательно жизненное. Уверен в этом. Однако между жизненным и бытовым - пропасть. Смогу ли я удержаться на ее крае?

Режиссер многим может (и обязан) помочь исполнителю. Но в одном он бессилён: подменить собой личность артиста. Эта личность вовсе не тождественна его человеческому существу. Случается и так, что две эти натуры почти что противоположны одна другой.

Чтобы не повторять в этих записях одно и то же слово, я иногда пишу "артист", а иногда "исполнитель", - о чем идет речь, понятно. Но по существу эти слова обозначают различный уровень дарования, несхожие качества. Исполнитель не может стать Лиром.

Отношения режиссера и артиста здесь сложные: вылепить такой образ нельзя; его можно только вырастить, вернее сказать, выстрадать - вместе выстрадать.

Проб на главную роль снято уже несколько тысяч метров. Это почти что целый фильм. В нем участвуют прекрасные артисты.

- Выбирайте, останавливайтесь на одном из них, - убеждают меня товарищи по работе. - Вы не ошибетесь: это же мастера, они себя еще покажут. Пора решать. Нужно сшить настоящий костюм, довести до совершенства грим, репетировать долго и серьезно - Лир получится.

Нет. Не получится. Не похож.

Что за чертовщина! Как можно определить такую похожесть? Что, я видел его фотографии или встречался с ним в жизни? О какой похожести может идти разговор? .. И все же сходства действительно нет ни в одном кадре. Не внешнего подобия, а родства духовной материи, склада внутреннего мира - способности стать Лиром.

Окружающие пожимают плечами. В мои молодые годы такие разговоры назывались (и я сам их так называл) "шаманством".

Хорошо понимает меня только один человек: Инна Григорьевна Мочалова. Вместе с ней мы слышим: "Ставит под угрозу срыва", "Граничит с катастрофой".

Кто-то рассказал, что Лир есть во Владивостоке. Вызвали: не похож.

{58} Бывают постановки, которые готовишь исподволь; снимаешь другие фильмы, а неоконченная работа лежит в записях - выборки из материалов, мысли, кадры. Растут папки: записи продолжают. Так я задумывал "Уход" - фильм о последних днях Льва Толстого. Его уже включили в план "Ленфильма" 1966 года, но "Лир" оказался более готовым. Однако случилось так, что обе работы невольно для меня оказались связанными. Какие-то стороны Лира я увидел в человеке, не любившем Шекспира, особенно эту его трагедию.

Я имею в виду, конечно, не сходство - внешнее или внутреннее, а сам калибр человека, масштаб личности; родство жизненной материи.

Как определить возраст? Старец? Не годится, что-то благостное, ватное. Старичок? Того хуже, об этом и говорить нельзя. Преклонный возраст? Нет уж, он ни перед кем и ни перед чем не склоняется; ничто его не может склонить.

Очень старый и, одновременно, ничуть не дряхлый: духовные силы - и какие! сохранились.

... Прямо через лес, минуя дорогу, Лев Николаевич скачет на своем белом арабе Делире. Ему больше восьмидесяти лет. Он шпорит коня прямо через чащу, берет барьер - овраг. Скоро он решит, что не имеет права владеть конем; ведь он - такой же, как все, ничем от всех не отличимый.

Так он решил; он, всем от всех отличимый. Только не внешним величием.

Мейерхольд описывал, как, приехав в Ясную Поляну, он, затаив дыхание, ожидал его выхода. И чуть не

прозевал его: он смотрел на верх двери, будучи уверен, что появится великан, а вышел старик небольшого роста.

Лир говорит о том, что он король с первого взгляда, что каждый его вершок король. Эту фразу иллюстраторы воспринимали всерьез; они рисовали величественного старца, одного из рода титанов.

Фраза ироническая. Сила иронии - одно из качеств его ума. Масштаб его личности не в облике, а в смелости мысли, мощи духовного отклика.

На что же посягает его мысль? Прежде всего на то, что он сам считал основой мироздания, - на особенность его личности, символа власти. Героическое, если уж употреблять здесь это слово, в том, что он, бывший верховный владыка, осознает и разоблачает до конца абсурдность власти, ничтожность ее дел, лживость слов.

{59} Героическая личность с самого начала? Нет. Скорее трагедия личности, возмнившей себя героической. Он становится велик только тогда, когда понимает, что он-такой, как все. Был ли на свете деспот, способный в конце жизни осознать это?..

Лира в начале событий еще нельзя увидеть: видна маска власти в ее отвлеченном, мистифицированном качестве. Его слова и действия будто бы непостижимы обычным человеческим рассудком, близки к божественным. Богоподобность мигом оборачивается слепотой и глухотой, мертвыми глазами тирании, драконьим рыком деспотизма. Грубая жестокость, приговоры без суда и следствия, все эти изгнания "с проклятьем за душой", посулы смерти за попытку вести себя, как подобает человеку, - что в этом возвышенного, величественного? ..

Есть у Марсея Марсо пантомима "Магазин масок": покупатель заходит в лавку, чтобы купить личину; он меряет их одну за другой, приставляет к лицу, смотрит на себя в зеркало, снимает, надевает новую. Но последнюю, что он примерил, снять уже нельзя: она приросла к лицу. Ужас охватывает мима, двумя руками он хватается за края маски, он напрягает силы, маска душит его.

Лир срывает с себя маску власти, он отдирает ее. Тогда становится видно лицо: страдания сделали его прекрасным, человеческим.

Библейские ассоциации меня мало увлекают. Не помогут мне ни титаны Микеланджело, ни божества Блейка, парящие в мироздании; никто из них не объявил бы: "Га, мы все поддельные". Титаны для этой трагедии - штамп, не меньший чем "гамлетизм" Гамлета.

Все же на фреске Микеланджело есть изображение, заставляющее вспомнить о Лире: художник включил в галерею лиц "Страшного суда" и автопортрет; он написал свое лицо на коже, содранной с тела св. Варфоломея. Таким автопортретом власти на собственной коже, содранной заживо, кажется мне монолог безумного короля о правопорядке в его государстве.

Все начинается с театра - нарядов, притворства, бутафории (карта, гербы), искусственных фраз и нарочитых поз. Конец наступает в реальности, на грязной, залитой кровью земле. Ветер давно уже сорвал театральные костюмы; дождь смыл грим с лиц.

{60} Встреча Лира с Корделией после безумия - возвышенна не по обстановке, а по тому, что происходит в человеческой душе, когда из нее ушло ничтожное, мнимое. Сцена полна поэзии. Именно поэтому нужно снимать ее в самых обыденных, будничных условиях; таких, в каких она могла бы произойти.

Идет война. На площади только что занятого города усталые солдаты распрягают коней, раскладывают костры, перевязывают раны.

Как могли перевозить старика в военных условиях? Скорее всего на походной телеге, уложив на сено, покрыв попоной.

Грязь, оружие, конский навоз. Молодая женщина наклонилась к старику.

По пьесе доктор Корделии велит оркестрантам играть какую-то музыку: гармония поможет настроить

расстроенную душу. Ну, а если вместо музыкантов к солдатам привяжется шут - оборванный, измученный, он долго брел вместе с хозяином по нелегким дорогам войны. Добрел, еле живой, и до этой площади.

Свистит печальная дудочка; греются у костра измученные, окровавленные солдаты; конюхи ищут, где бы напоить лошадей; очень старый человек слезает с телеги, он становится на колени перед молодой женщиной; она тоже стоит на коленях, просит у него благословения.

Порыв ветра, как взмах крыла.

Нужно только выбросить из головы, что женщина - французская королева, а старик-король Британии; теперь это уже не имеет значения.

Стоит задуматься над тем, что происходило, как говорят в театре, "до выхода из-за кулис", и от кулис ничего не остается: люди входят не в декорации, а в жизнь. Жизнью-материальным - могут, должны стать и самые отвлеченные метафоры бури.

Как? Каким образом? .. Я отчетливо вижу возможности, но еще не знаю способа выражения.

Более понятны мне, даже в деталях, скитания Лира, его жизнь среди нищих горемык. Кадры горькой правды, которой научили русские писатели прошлого века. Нежными, акварельными красками для изображения "Мертвого дома" они не пользовались. Один только тон, серый - тюремных армяков, мутная мгла бараков, непролазная грязь этапов.

Содержание трагедии, когда я думаю об этих сценах, кажется мне таким простым и ясным. Простым и ясным, как {61} в наших пословицах. Сколько их, пригодных для этого случая:

"Все мы люди, да не все человеки".

"Аль, в людях людей нет?"

"Много народу, да людей нет".

А вот определение действия:

"Через людей в люди выходят". "Оттерпимся и мы люди будем".

Есть и менее оптимистические: "Будет в поле рожь, будет и в людях ложь".

Я писал о масштабе душевных движений Лира, о силе отклика, глубине "раны в мозг". Это как крик в совершенной тишине, вопль в безмолвии.

Нет нужды принимать за риторику обращение Лира к небу, стихиям: с кем же еще можно разговаривать в этом немом, бездушном мире, где за человеческое слово, за правду он сам грозил казнью? ..

Так завязывается разговор с грозовой тучей, с ветром. Собеседники отвечают, пожалуй, чересчур громко, но беседа налаживается: диалог, а не монолог. В роли много таких мест: перебранка со своей тоской, обмен репликами с болью в сердце. Нужно же с кем-нибудь общаться.

Играть такие положения следует так же, как обычные: естественно, действенно. Они и создают важную грань образа;

Достоевский называл ее фантастичностью. "Фантастический реализм". Вот что переводит в другой план мелочность, бездумье быта.

С интересом к быту дело в искусстве непросто; "физиологические очерки" иллюстрировал Домье, издавал Некрасов; сама ничтожность быта, осознанная как трагическая сила, многое дала русскому искусству. Пошлость, вскипающая до края жизни, переливающаяся через этот край в бесконечность времени и пространства, неотделима от трагической силы Гоголя; ветер в "Двенадцати" Блока несет и шелуху семечек, и обрывки уличных фраз, пустяковые детали сливаются в "едином музыкальном напоре" (определение

самого поэта) с державным шагом отряда, видением Христа.

В таких связях и неуловимых переходах весь Достоевский.

"Ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни синтезирую. . ." - писал Мейерхольд.

Значение жизненного в самых, казалось бы, ничтожных, низменных формах у Шекспира огромно. Работая над {62} шекспировскими переводами, Пастернак открыл в подлиннике признаки торопливости сочинения: невыправленные описки, явные повторы. Именно это показалось ему важным, позволило не только ближе узнать автора, но и представить себе условия его труда: "Дни рождения его реализма, увидевшего свет не в одиночестве рабочей комнаты, а в заряженной бытом, как порохом, необузданной утренней комнаты гостиницы".

Если ограничить себя кругозором внешних мелких примет, что можно увидеть? Однако мнимая широта лишь "главного", "важного" - не меньшая убогость мысли. Жизнь заряжена бытом, уйти от него некуда; только его убойная взрывная сила оставила далеко позади себя порох.

Золотая корона - нехитрая аллегория власти, бутафория, которой щеголяют театры; власть у Шекспира - бесчеловечная обыденщина, угнетающая повседневность грезит за власть.

Страдание занимает значительное место в этой пьесе; иногда оно вызвано физическими мучениями, иногда нравственными. Чувство стыда у Лира почти непереносимое. То, что он просыпается после болезни, - и жизненная ситуация, и метафора: проснулись естественные человеческие чувства, первое из них - стыд. Тот, кто был королем, находит в себе силы стать на колени перед младшей дочерью, просить у нее прощения.

Гонерилья, Регана, Эдмонд, герцог Корнуэлский не только бессердечны, но и бесстыдны. Седина Лира для Освальда ровно ничего не значит. Он мог бы испражняться в чужой комнате, если бы не опасался, что его заметят и поколотят за нарушение приличий: за внешнее нарушение внешних приличий.

Все они уже давно потеряли стыд. У старших сестер не любовь к Эдмонду, а свирепая похоть. Они готовы перегрызть друг другу глотку из-за любовника. На сцене это сыграть нельзя. На экране - во время войны - нужно без церемоний устроить собачью свадьбу на фоне огня, железа и крови.

Эти роли не должны играть привлекательные молодые артистки; подальше от "вамп", от интеллектуально-изысканной сексуальности; будет стыдно, если именно такие сцены помогут "кассовому успеху". Нет, уж лучше обойдемся без приманок; завлекательного здесь ничего нет - грязное, гнусное, пошлое.

{63} Стыд очеловечивает; от бесстыдства люди скотеют. Потеря стыда помогает сделать карьеру; бесстыдство горы ворочает.

В дневниках Толстого последних лет часто повторяется одна и та же запись: так жить стыдно.

Из письма к артисту

Август 1968 года

... За время репетиций определились некоторые опасности, хочу Вам о них написать.

Еще при встречах я сказал Вам, что начинать труд с сокращения текста (и так купированного) преждевременно. Я заинтересован, чтобы Вы нашли в тексте то, что зацепляет Вашу фантазию, движет Вашу мысль и чувство. Но крючки не просто отыскать, "Ужас охватывает меня, - писали Вы, - перед горой этого образа". Естественное чувство. Каждый, кто думал о Лире, испытал то же.

Подъем на гору труден и мучителен. Что тут сделаешь? Гора есть гора. Можно, конечно, поступить иначе, сравнить ее (в собственном представлении) до невысокого холма; тогда подъем не составит труда. Гора при этом останется в стороне, вдали. Мы не приблизимся и к ее подступу.

Нужно отличить подлинные трудности от мнимых опасностей. Вы часто говорите мне: эта фраза непонятна.

Шекспира играют у нас во всех республиках в переводах, вероятно, менее совершенных, чем русские (шекспировская трагедия в России насчитывает долгий век), но я никогда не слышал, чтобы спектакли проваливались из-за непонятности.

В шекспировских пьесах, - как и во всем, что создали люди, - какие-то стороны близки: художникам одной нации или эпохи, иные - других. Нам, как мне кажется, менее близки риторичность, усложненность метафор; эта часть текста в сценарии купирована.

Смысл открывается только в общем движении, только в развитии целого; искать его в отдельной фразе нельзя. Необходимы реальность и естественность; кто теперь станет это оспаривать? Однако реальность и естественность поэтического образа, а не житейского характера, который сразу же виден как на ладони, ясен каждому. Дело не в неясности текста, а в духовной сложности старика "восемидесяти с лишком лет", со всей темнотой его заблуждений и ослепляющим светом прозрения; детской наивностью и глубиной мудрости; древним суеверием и остротой современной иронии.

{64} "Повторы" напрасно Вас беспокоят. Их нет. Если бы Гамлет не повторял бы, - множество раз не повторял бы: "месяц с небольшим", "двух месяцев не будет" и т. д., - нечего было бы играть в первом монологе. Почти маниакальное возвращение мыслей ко дню поминок по отцу и дню свадьбы матери-вдовы, краткости перехода - есть не только обида сына, но и ужас от примет нового века; тут начало нравственной и философской темы.

Лир много раз спрашивает себя об одном и том же ("Так ходит Лир? Так говорит?.." и т. п.). Это не однообразие, а затягивание процесса осознания; мучительно признать свою ошибку; еще мучительнее - реальность таких отношений, такого мира. Нарастание чувства непохоже на сжатие пружины и мгновенное ее освобождение (у актера - взрыв, крик в голос); скорее это чередование волн, то набегающих, то откатывающихся. Выплеск нам не только не нужен, но, напротив, вреден; крик и плач - не лучшие средства. Мы уже говорили с Вами, что роль, условно говоря, - "тихая".

Вы придиричивы к переводу. Напрасно. Прозаический пересказ стихов и критика подстрочника - неубедительны. В период отрицания поэзии Лев Толстой упрекал одного поэта не только в незнании жизни деревни (крестьянину нечего радоваться приближению зимы), но и в дурном русском языке (нельзя сказать "плетется рысью как-нибудь", нужно "кое-как"); как Вы понимаете, речь шла о Пушкине.

"Проясняя" текст, нетрудно получить сюжет отца, обиженного плохими детьми, рыдающего на груди хорошей дочери. Где же здесь право на обращение к человечеству, спор с мирозданием, мука познания реальности?..

Из письма к С. Б. Вирсаладзе

Октябрь 1969 года

...Некоторые сомнения вызывает у меня только парадное платье Гонерильи. Тут моя вина. Я Вас попутал разговором о спектакле, который она задает отцу, выходя к обеду нарочито торжественно, уже как государственная фигура, как власть. Положение нужно выразить самой сценой, а не платьем. Все внешне парадное противно нашему фильму. Лучше пусть будет баба в засаленном халате. Нет ничего условнее представлений о всех этих "дворах герцогинь". Убежден, что в любом замке XV века были свои нравы коммунальных квартир; были и герцогини, не отличающиеся от кухонных фурий.

{65} Мне очень понравилось глухое, темное платье Реганы; хорошо, что лицо белым пятном выступает из черной повязки; оно напоминает маску. Лицо настоящее, без грима - появится позже. Хочется усилить и другой контраст. Еще более отяжелить, увеличить силуэт Лира в первом выходе; так, чтобы к "буре", когда он теряет верхнее платье, открылось, что он небольшого роста, худой старик; маленький по сравнению с тем, каким он выглядел (казался) в полном одеянии. Ничего больше его не украшает, не делает отличимым от других людей...

Красота, да еще с роковым отливом и инфернальным привкусом, убийственна для таких образов, как Гонерилья и Регана. Регана говорит отцу, что у нее нет запасов, чтобы содержать его с компанией; Гонерилья обрушивается на мужа с грубой бранью, как базарная торговка. Ужасающая обыденность этих похабных и бездушных баб. Евгений Львович Шварц, большой знаток всего сказочного, утверждал, что

ведьмы не перевелись на свете: они существуют и отравляют жизнь соседям по кухне. Такая дьяволиада ближе к старшим сестрам.

Не приведут ли меня такие мысли к тому, что исчезнет эмоциональная основа сцен, ужас происходящего? ..

О фильмах ужасов. В одной из таких картин зрителей всю пугали чертовщиной; руки вытягивались из стен и тянулись к девице, помешавшейся на каком-то комплексе; наводили страхи ночной темнотой и ночной пустотой; заставляли содрогнуться от блеска лезвия бритвы, сверкавшего в лунном свете... Все там было. Я, к сожалению, оказался плохим, невосприимчивым зрителем. Волосы упорно не подымались дыбом. Но вот в каком-то кадре героиня открыла кран и, терзаемая чем-то зловещим, забыла его закрыть. Вода лилась, переполняла ванну, заливала пол...

Я покрылся холодным потом: ужас перебранки с жильцами нижнего этажа, неизбежность ремонта, запивший маляр... Кошмары душили меня. Оживали картины одна страшнее другой; леденя, я уже не мог оторваться от экрана.

Иногда хочется начинать не со слов, а с походки. Сами движения, жизненный ритм Корделии должны быть иными, чем у всех, ее окружающих. Она - существо иной породы, иной природы, иного вида.

{66} Как бы определить суть этого различия? Различия, которое и выявлять не следует, настолько оно очевидно. Здесь все живут, затаив дыхание, замерев, как по стойке "смирно". Корделия - всегда "вольно"; пусть и в самые страшные для нее минуты - все равно "вольно". Она и под угрозой смерти не вытянется ни перед кем, не проглотит аршин. "Вольно" - ее жизненная позиция, не выбранная, а врожденная. Такой ее создала природа, потому что природу - в этом случае не исковеркали, не удалось исковеркать; затоптать, убить можно, а исковеркать нельзя, никому не под силу.

Нет оснований бояться, что в роли немного красок. Зато сколько оттенков у этого "вольно". Естественность дыхания - да это целая программа жизни.

Ее поэзия буквально во всем противоположна поэзии Офелии. Та - хрупкость, нежизненность, совершенное отсутствие силы сопротивления. Тепличный цветок, нежный и блеклый, выращенный в железных оранжереях Эльсинора. Трагедия покорности.

Корделия не помышляет о бунте; ей и мысли такой прийти в голову не может. Но она сама - нетронутой своей естественностью - мятеж. Самая обыкновенная, здоровая, правдивая девушка - да это восстание, баррикада, перегоревшая дворец.

Пусть выведет ее на церемонию чопорный черный манекен, профессор притворства; ее воспитывали на Гонерилью и Регану, но ученица оказалась из рук вон плохой; "неподатливый материал", как огорчаются педагоги, "природных данных вовсе нет". И ничему она не научилась: ни вести себя, как должно принцессе, ни изъясняться, как подобает наследнице престола. Пусть она и вечернего (то есть придворного) платья толком носить не умеет, - слишком широкий шаг.

Медленно, будто под гипнозом вечного страха, движутся - даже не движутся, а как бы незаметно передвигают себя (будто фигурки в мультипликации) придворные. А она, бегом по лестнице, кубарем, как деревенская девчонка. Высокая, загорелая, крепкого сложения.

Какая уж там принцесса!.. Конечно, французский король выбрал ее; он же не слепой.

Однако любовь эта особая. Французский король приехал сюда не из сказки; он - глава государства; ссора с ним Лира - дипломатический акт. Телеграфные агентства наших дней передали бы о событии по телетайпу: французская делегация в полном составе демонстративно покинула зал заседания.

{67} Образ не вырисовывается постепенно, а наваливается на тебя со всех сторон. Это фотографии так проявляют - не торопясь ждут, чтобы выступили на светочувствительном слое более плотные тени, затем помягче, а вот и все изображение становится отчетливым. Образ то приближается, то исчезает, меняет очертания, распадается на части; рассеченные плоскости, срезы фаса и профиля разом - все пересекается, членится и выстраивается в новой закономерности, как на кубистической картине.

Так появляются - сперва без связи - интонация фразы, вырвавшейся откуда-то из середины текста, сказанная (слышимая) вопреки прямому смыслу текста; оглушающая немота зала; жест, начатый и оборванный; тень от предмета на каменной стене; одни глаза, а еще лица не видно; грубые, скрученные нитки, ткань будто рогожа...

К этому герою у меня особое пристрастие. С детства я увлекался клоунами. У меня целая полка книг о пантомиме и комиках; в свое время только Эйзенштейн мог бы поспорить со мной своими приобретениями. На стене моей комнаты висят две гравюры начала прошлого века: Джоэ Гримальди ("Микеланджело клоунады", как именовали его историки театра) разгуливает в ведрах со шпорами - вместо сапог, и он же лягушкой прыгает через партнера. Это подарок Сергея Михайловича в день премьеры "Возвращения Максима".

Итак, "История комического гротеска", "Шуты королей", "Скоморохи", монографии о бродячих комедиантах, "Маски и буффоны"...

Ничего из этих книг пригодиться не может. Ровно ничего, ни малейшей детали. Однако время, отданное поискам источников, все же не потрачено зря. Как раз то, что исторические материалы никак не совпадают, на мой вкус, с "Лириком", дает направление мысли: оставить без внимания именно то, на что раньше обращали особое внимание.

Нужно упереться веслом в землю и оттолкнуться от берега посильнее, чтобы лодка пошла по воде, чтобы берег вовсе исчез из вида.

Убрать из роли шута все, связанное с шутством. Ни ужимок, ни гримас, ни пестрого костюма, ни колпака с петушиным гребешком. И погремучки тоже не надо. Никакой эксцентрики, ни малейшей виртуозности в пении и танцах.

Вот самое удивительное положение: хохочут вовсе не потому, что он шут, а оттого, что он говорит правду. Деревенский дурачок. Мнимый дурачок.

{68} Не король и шут, а сильный и слабый, богатый и нищий. Самый возвышенный и самый униженный. Самый униженный говорит самому возвышенному, что тот - дурак, потому что не знает своих дочерей. Все хохочут. Но это правда.

Ничего смешнее правды для них нет. Гогочут над правдой, пинают правду сапогами на потеху, держат правду в псарне на посмешище.

Шут - как собачонка. Огрызается, как собачонка.

Так появился костюм, идея костюма: никаких атрибутов шута, нищий, драный, в собачьей шкуре наизнанку. Мальчик, стриженный наголо.

Искусство при тирании.

Мальчик из Освенцима, которого заставляют играть на скрипке в оркестре смертников; бьют, чтобы он выбирал мотивы повеселее. У него детские замученные глаза.

- Все-таки,-сказал мне Вирсаладзе,-хоть какой-нибудь знак профессии у него должен быть.

Останавливаемся на самом незаметном: бубенчике, привязанном к ноге. Отличие не столько видимое, сколько слышимое.

Примета в звуке. Перед появлением шута негромкое брнчание. Нечто вроде позывных: радиослушатель знает, что сейчас начнется передача, нужно точнее настроиться на волну.

Прошу Д. Д. Шостаковича написать небольшой номер: бубенчики шута. Дмитрий Дмитриевич присылает отличную музыку: ксилофон и бубен. Мне она очень по душе, но, к сожалению, слишком отчетлива музыкальная форма, законченность номера. Получится не опознавательный знак, а музыкальная характеристика.

Я чувствую свою вину. Не следовало мне беспокоить композитора. Нужен простой бубенчик. И только. Еле слышный звон. Тихий, но настойчивый. Упорный, не остановимый... Звон, слышащийся в вое ветра, в шуме дождя. Дурацкая погремушка звенит в буре, гремит над землей. Набат дурацкого бубенца.

Это - позывные совести.

Обед у Гонерильи, герцогини Олбэнской. Вышколенная прислуга бесшумно придвигает стулья; чаша с ароматной водой для ополаскивания рук; мгновенно поданное полотенце; еле заметный знак - негромкая, услаждающая слух музыка; кушанья на золотых блюдах; кувшины с вином наклонились над кубками.

{69} Если не задерживать внимания на утвари, то обстановка ужинов в "Карлтоне" или "Савое".

Почти сразу же старшая дочь грубо оскорбляет отца; отец не остается в долгу, проклинает ее страшными проклятиями. Все при свидетелях, на глазах у лакеев. Нечто вроде массовых скандалов у Достоевского: фиглярническое безобразие, выкрики в голос, искаженные лица. Неприличие по меньшее, чем на поминках по Мармеладову.

Правая рука герцогини, Освальд, не просто дворецкий, а Услужаяющий с большой буквы, генерал-холуй, гладкая сытая дрянь, сволочь в полном соку.

Связным между Гамлетом и смертью оказался Озрик - эльсинорский недоросль, ничтожество с выпрренной речью. Вместе с Освальдом в историю (государственную историю!) входит хам. Он первый, с кем столкнулся Лир в реальном мире. Действительность начинается с того, что старику показывают спину: человек, отдавший власть, должен узнать, что он перестал быть человеком. Дело, приказ хозяйки, делает хам; эта работа по его специальности; хам высокой квалификации. Доктор, а может быть и академик хамских наук.

Круги трагедии расширяются: после музея восковых фигур королевской власти (дворец Лира) - планета холуев. Лабиринт лакейства, где запутался, не может найти выхода очень старый человек. Несмотря на внешний блеск и пускание пыли в глаза, на всем дворе Гонерильи отпечаток тусклого безличия, единообразия бессловесных лизоблюдов.

В стороне от событий, на верхнем этаже-библиотека. Кроме одного человека, сюда никто не заходит. Герцог Олбэнский в тишине книгохранилища - важный кадр, многое им объяснится.

Как различно то, что окружает героев.

Сто бездельников голубых кровей - рыцари Лира; сто рослых, сытых подхалимов - прислужники Гонерильи; сто мастеров на разбой и мокрое дело охрана герцога Корнуэлского. Сто книг-и свита, и окружение, и охрана герцога Олбэнского; цифру я, разумеется, беру условную; разбойников и угодников в этой истории больше, чем книг.

Донатас Банионис - самый занятый артист, кажется, все главные роли на всех студиях предлагают ему. И все же, к моей радости, он согласился играть небольшую роль герцога Олбэнского. Она нам обоим по душе. Мы постараемся подробно показать все то, что только намечено в пьесе; {70} душевное благородство, житейскую непрактичность. Вернее, нежелание быть житейски практичным. Это важное различие между понятиями. Он вовсе не безволен от природы, но ему хорошо известна цена проявления воли. Такой ценой он расплачиваться не хочет. Гонерилье все это, конечно, не понять: муж "молочный трус", куда ему выбраться из-под ее каблука. Она ничего в нем не понимает. Придет время, и с тяжестью на сердце он спустится из библиотеки в мир: будет судить, думать о том, как накормить людей, дать им кров.

У него хватало воли отказаться от борьбы за власть, отойти в сторону. Потом пришлось взять власть в свои руки. Он сделает все, что требует от него не время, а совесть. Станет ли герцог хорошим правителем? .. Вряд ли. Выть с волками по-волчьи он не умеет. Он сохранит человеческий голос.

Душевную близость артиста понимаешь не только тогда, когда он играет, а когда он лишь слушает твой рассказ о герое. Понимаешь: клюнуло. Это наш общий герой.

Получается так, что какую-то часть жизни действующих лиц, иногда как раз ту, о которой в пьесе говорится

вскользь или вовсе умалчивается, мы будем снимать подробно; зато некоторые знаменитые места станут в фильме проходными или попросту отпадут.

Это не наш произвол. Люди, написанные Шекспиром, этого требуют; мы только вслушиваемся в их голоса. Корделия настаивает, чтобы мы задержались на ее отъезде, показали венчание с французским королем; герцог Олбэнский считает важным каждый свой взгляд во время раздела королевства; старшие сестры не хотят вслух говорить о своей страсти к Эдмонду, о ревности друг к другу; они хотят не говорить, а действовать, встречаться с любовником на грязных дворах замков, в пекле войны.

Попробуй, совладай с ними.

Октябрь 1968 года

Сегодня, после многих тяжелых месяцев, после неудач стольких проб, я, наконец-то, увидел на экране глаза: те самые глаза.

Его внешность совершенно не подходила к этой роли: небольшой рост, маленькая голова, излишняя нервность. В довершение всего он не только плохо говорил по-русски, но и лишь отчасти понимал русскую речь.

{71} Инна Григорьевна Мочалова предложила его кандидатуру на юродивого бродягу, прототипа бедного Тома; его облик перенимает Эдгар, скрываясь от преследования. Разумеется, он подходил (да еще как!) для бедного Тома. Юрий Ярвет согласился исполнить эту роль, хотя размер ее был крохотным. Не представляло трудностей и озвучание: вместо текста - нечленораздельные выкрики.

Но теперь мне было не до одного из табора нищих: все пробы на Лира оказались безрезультатными. Я неделями, иногда и месяцами, репетировал с хорошими артистами; менялись десятки гримов. Лира я не узнавал. Мне еще не посчастливилось увидеть ни горькой иронии, возвращенной страданием, ни мудрости, порожденной безумием.

У одного артиста получался накал гнева, у другого - глаза безумца; во внешности третьего были значительность, странность; четвертый был умным и начитанным человеком. Все они были талантливыми людьми, сыграли с успехом множество трудных ролей. Но на Лира они не были похожи. Мы расставались в добрых отношениях: я не скрывал своего мнения; никогда, работая с одним, я не репетировал одновременно, за его спиной, с другим.

И вот начались угрызения совести: я легкомысленно взялся за картину, не зная заранее исполнителя главной роли. Имел ли я на это право? Уже шились костюмы, началось строительство декораций на натуре. А исполнителя главной роли не было. Не дай бог режиссеру попасть в такое положение.

Предложение вызвать Ярвета на пробу Лира вызвало общее недовольство. "Хорошо. Потратим зря деньги на железнодорожный билет", - сказал мне директор съемочной группы. Кажется, ни один человек, кроме Мочаловой, не поддержал меня.

Ярвет мне потом рассказал, что и он приехал на пробу, ничуть не веря в серьезность наших намерений. "Обычные кинематографические дела,- шутил он,- но Ленинград красивый город; кроме того, хотелось купить апельсины для детей; кажется, их там продают. Отчего не приехать? .."

Странно складывались наши отношения. Переводчика не было. Юрий (Юри) Евгеньевич стеснялся мне сказать, что он не понимает меня, а я делал вид, будто понимаю ("в общем") то, что он пробовал высказать с помощью нескольких фраз.

И что за чертовщина! - мы понимали друг друга. Я со все большим интересом всматривался в его лицо, в жизнь глаз; теперь я видел его иным: огромный лоб, морщины, которые {72} делают мужское лицо прекрасным, печаль, ирония. Кого же он мне напоминает? Ну, конечно, портреты Вольтера, горькую иронию, мудрость Европы.

К пробной съемке (мы решили не репетировать заранее) он выучил несколько фраз из какого-то монолога. А потом мы придвинули камеру поближе к его лицу. В павильоне была грязная стенка, кухонный стол. На стол

ассистент поставил свечу. Видимо, для приличия: все-таки историческая картина. Я попросил Ярвета первое, что пришло в голову, - задуть свечу, не торопясь посмотреть, как будет тлеть фитиль, как вьется, исчезает струйка дыма. И подумать о смерти. Задание, откровенно говоря, не кажется мне теперь осмысленным. Ну, а что другое можно было придумать в таких обстоятельствах?

Я посмотрел на Ярвета. Я узнал Лира. Похож.

Личность артиста (человека я еще совсем не знал) показалась мне настолько привлекательной, что любые трудности не пугали. Главной из них было незнание русского языка. Ну, что же, будем дублировать. Глаза ведь озвучивать не надо. Глаза сохраняются "в подлиннике". Надо сказать, что даже обычное озвучание всегда было для меня пыткой.

Множество неуловимых оттенков естественной речи, схваченных синхронной съемкой, неминуемо исчезает при озвучании. Я предпочитал посторонние шумы, неясность речи, что угодно, только не высохшие слова озвучания. Теперь придется переучиваться, узнать новую для меня технологию. Прежде всего необходимы эстонский текст, равный по длине каждого слова (количеству слогов) русскому. Мы посылаем заказ эстонским дубляжникам. Ярвет уезжает домой в Таллин, учить этот текст. Я уже несколько раз с ним встречался. На душе хорошо: Ярвет понимает меня с полслова - я это вижу по жизни его глаз. Перевод идет лишь с русского на эстонский; Юрий Евгеньевич пока молчит, пишет на полях сценария.

Режиссер обязан не только объяснить свой замысел, но и приблизить его к артисту. Нужно говорить, показывать, налаживать всеми способами духовную связь. Если чувствуешь, что отклика нет - меняешь словарь, ищешь новые сравнения. Иногда так хорошо приспосабливаешься к чужой лексике и уровню понимания, что однажды - после такого изложения - с ужасом замечаешь: угасает поэзия, образ, который ты столько лет любишь, как-то тускнеет, отдаляется от тебя. И становится стыдно собственных слов, которыми ты о нем говорил. Одумываешься, теперь тебе ясно, что у артиста (пусть {73} и хорошего) духовная несовместимость с тобой, а может быть и с автором.

У нас с Ярветом полная духовная совместимость. С каждым днем я все больше в этом убеждаюсь. В "Лире" мы любим одно и то же.

Юрий Евгеньевич приезжает из Таллина. И сразу же - полная неожиданность: эстонский текст готов, но произносить его Ярвет не хочет. Торопясь и волнуясь, переводчик еле поспевает за ним, он объясняет, что технически дубляжная укладка точна, но художественно-отвратительна, антипоэтична. Само задание такого рода убийственно для поэзии. Произносить такой текст даже и на родном языке невозможно. Нужно научиться говорить (пусть с акцентом, пусть коверкая) прекрасные стихи Пастернака.

Я обращаю внимание на красоту эстонской речи Ярвета, музыкальной и одновременно совершенно естественной.

Начинается нечеловеческий труд, мучительное преодоление чуждых созвучий.

Уходя с репетиции, Юрий Евгеньевич говорит стесняясь, не глядя на меня, что он отдаст этой работе все силы. Говорит запинаясь, ошибаясь в звуках, но по-русски. Нет ни одного партнера по репетиции, который бы потом не отозвал меня в сторону и не сказал бы, радостно улыбаясь: Лир у нас есть.

Хорошо, когда уважение товарищей по работе завоевано сразу же - талантом и трудом, а не амбицией.

8

Январь 1969 года

В моей работе были свои приливы и отливы. Теперь, кажется, прилив. После отпуска, месяца жизни в Кисловодске? Или после работы с Ярветом?

Каждый вечер свободного месяца я ходил в кино. Нужно все же посмотреть, какие фильмы снимаются. Оказалось, что главным образом детективы. Что за странная мода? И почему она пришла именно теперь?

Задумывая "Юность Максима", мы с Траубергом сразу же уговорились, что не используем в сценарии ни

"тайн конспирации", ни загадочных провокаторов, ни побега из тюрьмы. Почему? Ведь все это действительно было, имело место в истории революционного движения. Разумеется, было. Но такое {74} же случилось в жизни других партий, даже и куда более эффективное, а то и попросту в "Клубе червонных вальтов". Существо революционного дела, его нравственный смысл заключался ведь не в этом.

Теперь как раз то, что казалось нам пошлым, пошло в ход. И какой!.. Внешнее действие вовсе вытеснило духовное; смысла в таких фильмах оставалось уже очень немного.

"Говорят-"приключенческая литература",- писал в свое время С. Я. Маршак. Что такое наша приключенческая литература? В лаборатории Павлова условными звуками вызывали у собак желудочный сок, а потом не кормили их... Научились условными звуками вызывать у читателя желудочный сок, вызовут - и не накормят ничем".

"Какая огромная разница между стихом груженным и тем, который идет порожняком,- говорит он дальше.- Страшно подумать, что "Льются песни над лугами..." формально написаны тем же размером, что и "Жил на свете рыцарь бедный..."

Один состав идет порожняком, другой - груженный".

Пожалуй, лучшего определения существа различия не придумать. Порожняк или груженный? Разумеется, не тем, что бесхитростно называют "содержание" (а что же в искусстве бывает кроме него?). Мы все еще привыкли вытаскивать цитаты из диалога и, комбинируя их, радоваться: смотрите, на какую важную тему поставлен фильм.

Только сила отклика, глубина чувства наполняют жизнью образ. Яблоки в фильме Довженко не сняты, а выращены всей его жизнью, начиная со "святого босоногого детства" (его слова). Искусство отражает жизнь. Разумеется. Каким же способом происходит это отражение? Только одним: силой отклика, страданием, состраданием.

Пейзажи у Андрея Тарковского не сняты, а выстраданы. Относится это ко всем жанрам. Лучшие страницы мемуаров Чаплина посвящены нищете его детства; он подробно вспоминает годы холода и голода; у Пикассо был голубой период,- пишет он,- у нас - серый.

В одном из наших фильмов - ничего дурного в нем не было, не было и ничего особенно хорошего, но все выглядело правдивым, похожим на жизнь - герой по ходу действия включал транзистор. Трансляция должна была стать лишь фоном; действие сопровождается передача по радио, обычная, одна из тех, что часто можно услышать. Но это был голос Эдит Пиаф. И сразу же все на экране - жизненные {75} наблюдения режиссера над тем, что каждый и сам может увидеть, характеры и отношения, возможные в реальности, но давно открытые, не раз показанные,- все это как-то разом поблекло, утратило значение. Теперь мерилком стало иное: ликующая сила голоса.

Понятно, что нет смысла сопоставлять разные жанры, дарования и т. п. И все же... Речь ведь идет не о конструкции - скорее о горячем, о возможности взлета.

Лира, после стольких поисков, мы все-таки нашли; гора с плеч упала. Но вот уже наваливается новая гора. Гору (или поле) я имею в виду не фигуральную, а ту, которую можно снимать. Выбор природы для этого фильма особенно сложен. Нам нужно не место действия, а мир, который героем - иногда главным - войдет в картину, определит многое в поступках людей. Эти поступки часто объясняются не столько психологией, сколько историей. Но и земля, по которой люди ходят, тоже история.

Люди и земля - сложное единство; пейзаж "Лиры" меняется на глазах: люди исковеркали землю, и сами они в конце уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю. Это хочется показать на экране со всей ясностью, возможной натуральностью.

Земля истории - особое, непросто определимое качество природы; это клеймо времени, которым отмечен материальный мир. Пейзаж, даже тот, где не увидеть ничего, выстроенного человеком, может быть историчным. Вернее, восприниматься как историчный. Есть пояса климата и климаты истории. Можно сказать: дерево девятнадцатого века, свинцовые тучи средневековья, пустое первобытное небо, скифская степь - все это не пустые слова, а поэтические образы. Мы переносим на природу черты истории. "Цвет

времени переменялся",- писал Стендаль. Ветер и метель в "Незнакомке" у Блока иные, чем ветер и метель "Двенадцати": в первом случае белое и синее, синего больше, чем белого: во втором - белое и черное, черного больше, чем белого.

Много лет назад мы с Москвиным снимали для "Одной" замерзший, безлюдный Байкал, огромную плоскость льда - нам было нужно угрюмое, древнее молчание. А на экране, как назло, получался веселый сахарный снег, зимний курорт. Пришлось не раз менять угол зрения объектива, светофильтры, сорта пленки, чтобы получить нужный характер.

Пейзаж "Лира" тщетно искать в реальности: он не существует, не может существовать. Его определенных черт нет {76} у Шекспира (единства географии и истории). Но умозрительным путем создать его можно-монтажом фрагментов несуществующего целого. Такой способ работы для меня не нов: Гамлет делал у нас первый шаг на берегу Балтийского моря, а второй - подле Черного; между шагами было несколько часов летного пути.

Подлинность мест в шекспировских экранизациях меня никогда не убеждала: ни Венеция у Орсона Уэллса, ни Верона у Франко Дзефирелли; исторический натурализм чужд поэзии "Отелло" и "Ромео и Джульетты". Я не смог бы снять "Гамлета" в подлинном Эльсиноре: совсем не похоже на королевство Клавдия. Не случайно автор никогда не был в этих местах; представление о них у него было самое приблизительное.

Итак, как можно меньше деталей, никакого "стиля"; мир истории, лишенный внешней историчности; мир совершенно реальный (снятый на натуре), но не существующий в природе, выстроенный монтажом только на два часа. Мы начинаем искать отдельные части, фрагменты воображаемого единства. Еней сразу же называет мыс Казантип на Азовском море; Вирсаладзе говорит о замках в Грузии. На стене нашей рабочей комнаты появляются географические карты: Грузия, Армения, Эстония, Крым. Пробуем наметить первый вариант "мира": поля и валуны на севере, башни горной Сванетии, камни Казантипа, руины Армении, замки Грузии, крепости Эстонии.

М. С. Шостак, директор съемочной группы, хватается за голову: картина явно будет сниматься пять лет.

Доброй к человеку природа будет лишь один раз: когда человек сойдет с ума. Тогда его окружают веселые полевые цветы, солнце его согреет. Основной тон природы суровый, пустынный: голод, бездомность, холод, неприкрашенная нагота (о которой столько говорится в поэзии) не вяжутся с изобилием и плодородием.

Нагой пейзаж. Страна, "почти лишенная кожи" (Арагон). Масштаб пустынных, каменистых пространств образует как бы один полюс зрительной поэзии. Необходим и другой: без сложной связи отвлеченного и конкретного нет шекспировской образности. Оба полюса - в своих крайностях - должны быть на экране. Во время работы неминуем крен то в одну, то в другую сторону: то к мощи природы (павильонные кадры чересчур обыденны), то к жизненной обстановке (на экране все становится слишком отвлеченным). Так {77} я обычно и тружусь: шарахаясь то в одну, то в другую сторону. Золотой середины тут нет и быть не может.

Снимая "Гамлета" в павильонах, я торопился к небу и морю; в "Лире" мне необходимы гнилая солома на крышах, набухшие сыростью балки. Я жду не дождусь появления лошадей в кадре (привязанных к коновязям, а вовсе не скачущих!), лохматых цепных псов. Они-то будут настоящими, какими же покажутся рядом с ними люди, платье, слова? .. Проверка правдой подлинного обязательна для кино.

Шекспировские слова уже не раз произносились в сценической пустоте или на абстрактном фоне. Еще со времен Гордона Крэга сделано в такой образности много хорошего. Сами отношения - фигуры и пространства - подчеркивали одиночество личности в злой пустоте враждебного мира.

Когда-то в "Шинели" мы увлекались такими композициями: старались показать ничтожество Акакия Акакиевича среди ночного безлюдия императорской столицы.

Теперь мне бы хотелось иной трагичности, достигнутой не очищением кадра от жизненного, но, напротив, сгущением обыденного.

Пустыни в "Лире" нет, мир трагедии густо населен. И как раз это - силовое поле, напряжение реальности - интересует меня больше всего. Лир, король Лир в гуще жизни,- вот для чего нужна кинокамера, вот что кино способно добавить к тому, что уже известно, открыто театром. Определяется задача: не выбирать пейзажи, а

вдвинуть людей в жизнь. Как у Бальзака: сцены дворцовой жизни, политической, сельской, военной. Трагедия происходит не на пейзажах, а на людях.

Здание "Человеческой комедии" по замыслу Бальзака должны были завершать "философские этюды... разрушительные бури мысли". Это также одно из значений природы в этом фильме - пространства, где идет извечный спор человека и мироздания. Нам нужны пейзажи не только исторические, но и философские.

Книга изображений елизаветинской эпохи: гравюры, геральдика, каменные башни с бойницами, подъемный мост. Все это для "исторической картины". Но вот эмблема, привлекающая внимание. Она кажется мне истинно прекрасной. Что же такое выгравировал неизвестный мне художник четыре столетия назад? Пугало в огороде. Я сразу же его узнал, такое же я помню еще с детских лет: крестовина из палок, дырявая дерюжная рубаха, помятая, драная шляпа. Если вглядываться, то шляпа несколько отличается от нашей моды.

{78} А так, все как у людей: огород, пугало - тепло человеческого жилья.

В составе римского Пантеона был Genius Loci: божество местности. Пусть нашим Genius Loci будет пугало.

На экране должен быть жестокий каменный мир.

Но обязательно должно быть и пугало. Огород. Люди рождаются, добывают пропитание. Жизнь. Нет ее начала, нет и конца.

Чтобы ощущался холод, нужно передать и тепло. Чуть тлеющую искру жизни.

Еще с времен "Юности Максима" я невзлюбил так называемый монументализм. Легко работать, когда начисто убираются громкие эпитеты и ослепляющие обобщения. Предмет нужно видеть вблизи, находиться с ним на одной земле: человеческим языком говорить о человеческом. Мы все еще оглушены разговорами о вулканических страстях, потоках крови и слез в трагедиях. Есть бесспорно, и потоки, и страсти. Однако, стоит взглянуться пристальнее, видно и иное: мелкая суета, пошлые происшествия, гадкие типы.

Кента - посла короля - не закалывают или заточают в темницу, а сажают в колодки. Представим себе такую же сцену в современных обстоятельствах: посла, аккредитованного при иностранном государстве, дворники тащат в вытрезвитель, награждая его по дороге зуботычинами. Сам член дип-корпуса тоже хорош: ввязался в драку, сквернословит.

Глостера ослепляют в суматохе: невнятица движений, шарканье ног, проклятия сквозь зубы. Низменно, грязно. Они плюются, чертыхаются, топчут ногами. Гнусное копошение. Стиль сцены? Мокрое дело в подворотне.

Какой уж тут пурпур с золотом.

Серый мир. Мутным рассветом по грязи бредут побирушки, из одного нищего села в другое. Скоро все к ним присоединятся: Эдгар, Лир, Глостер.

"Живет... над какой-нибудь прачечной...- пишет Бунин о проститутке, выходит... чтобы заработать под каким-нибудь скотом..."

Живет... чтобы

Заработать

Над,

Под,

Какой-нибудь

Каким-нибудь.

{79} Вот весь строительный материал; ни у домов, ни у клиентов нет облика. Драматична сама стертость описания, незначительность слов, как бы совершенное удаление от художественности.

На полотнах раннего Шагала (витебского периода) стенные часы, самовар, керосиновая лампа трагичны.

В старом театре масштаб, эпичность и т. п. достигались силой страстей премьеры, гримом. Самое несложное заменить это монументальностью пейзажей. Но разве "Нибелунги" чем-то напоминают "Лиру"? .. Подальше от дубов в три объёма и нагромождения скал. Высокопарность природы не лучше декламации.

Прошла буря. Утихли титанические ветры, угмонились космические ливни. Дальше что? .. Попробуем представить себе скитания Лира, его быт, слова, произнесенные в жизненных условиях. Забудем об эпохе и жанре. Только бы уйти подальше от театра, оказаться на обыденной земле, в человеческих (пусть и бесчеловечных) обстоятельствах.

Нечто вроде "вариаций на тему".

Первая: в мутном свете фонаря мается на окраинной улице очередь оборванцев - вход в ночлежку Армии Спасения. Старик в лохмотьях, заросший седой щетиной, стоя хлебает тарелку супа, бормочет:

- Никто не может запретить мне чеканить деньги. Я ведь сам король...

Вторая: он спит под мостом. Полицейский пинает его ногой.

- Не трогайте меня,- просит старик.- Я ранен в мозг.

Третья: нары. Разговор со слепцом:

- Король?

- С головы до пят король.

Хитрованцы надрывают животики.

Еще одна: околица деревни. Помойка. Лают осатаневшие псы. Мальчишки гонят сумасшедшего. Свист, улюлюканье. Лир оборачивается, грозит кулаком: вот вызов, я его бросаю в лицо великану.

Кошачий концерт. В старика летят корки, шелуха.

Снимая Эльсинор, мы спорили с привычкой показывать дворец Клавдия как тюрьму ("Дания - тюрьма"); узник - Гамлет-был у нас заточен в комфортабельный мир; у лжи здесь приятный облик, мерзость ласкает глаз. Пластика "Лиры" иная. Переходы здесь - попросту вышвыривания людей из одного состояния и положения в другое, противоположное. Тут не переходы, а обрывы, пропасти. Жаркое место {80} у камина и дождь в степи; бархат и нагое грязное тело. Уклады жизни не сменяются, а сшибаются.

Главные сцены будем снимать грубо, резко, высвечивая шероховатость, крупнозернистость фактур - дерюга, лохмотья, темные, обветренные лица. Так мы снимали в двадцатые годы типажей: видны даже поры кожи, следы оспы. Пусть пластика выразит мотив (важный в философии) снимания покровов; дикость существа жизни, запрятанной под оболочкой цивилизации. Вот как выглядит "голое двуногое животное" без прикрас.

Вытащить наружу, высветить. Сгущенность, спрессованность всего натурального до физиологического ощущения. Эффект присутствия - главное; мы сами задыхаемся в вонючем сарае, где среди нищих король и наследник графского рода. Смерд, грязь, ужас "дна".

Не дай бог, если современная гоголевская дама, "приятная во всех отношениях", обрадуется в зрительном зале: "Как это красиво! Язвы и струпь на теле - прямо с полотна Грюневальда".

## 9 РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

У Достоевского - контрасты совершенной пустоты, пустынности, безлюдия и чрезвычайной скученности: набито народом, люди стиснуты в маленьких пространствах; битком набито людьми, как сельди в бочке.

Пейзаж в его романах часто возникает из жеста героя, походки. Эйзенштейн в своих лекциях любил "раскадровывать" литературу: он открывал монтаж крупных и общих планов в "Полтаве". У Достоевского, говоря кинематографическим языком, всегда иное: съемка с движения, панорама; статика пейзажа редка. Картины города в его романах появляются в ритме походки героя; жест как бы продолжается улицей.

"И он быстрым, невольным жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров, на угрюмых, сердитых и промокших прохожих... Мы выходили уже на площадь; перед нами во мраке вставал памятник..."

Походка неровная, нервная, шаги то замедляются, то становятся очень быстрыми: "Старик и молодая женщина вошли {81} в большую, широкую улицу, грязную, полную разного промышленного люда.. и повернули из нее в узкий, длинный переулок... упиравшийся в огромную, почерневшую стену... сквозными воротами... можно было пройти на другую, тоже большую и людную улицу".

Шаги, вещи, пространство как бы превращаются в единство движущейся материи, стремительно возникают элементы реальности: "В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав... мастерскую, Ардынов по скользкой винтовой лестнице поднялся в верхний этаж, ощутил в темноте толстую, неуклюжую дверь, покрытую лохмотьями, нашел замок и приоткрыл ее".

Всего того, что называется средой действия, атмосферой событий, бытом самих по себе, вне духовного мира героя (вернее, автора) - в этих романах нет. Можно, конечно, сказать, что человек живет в городе. Однако не менее верным было бы и сказать иначе: город живет в человеке. Нет по отдельности домов, улиц, мыслей, чувств; нет описаний; есть лишь действия - стремительные, прерывистые. Отношения развиваются не между одними только людьми, но между кварталами и людьми, квартирами и людьми, кварталами и квартирами. Вот почему так удлиняются (и в пространстве и во времени) проходы, переулки натываются на тупики, проходные дворы втягивают в себя и выталкивают, как туннели. Топография города? Горячка, воспаление мозга? Небывалая летняя жара, духота до удушья? Что первично, где скрыто начало? ..

Пейзаж - это и запутанная и запущенная история болезни, и беготня по аптекам, в поисках лекарства, которого ни один аптекарь на свете не знает.

Когда-то давно, в старые времена, "история болезни" называлась "скорбный лист". Городской пейзаж во всей его длительности и протяженности и есть такой "скорбный лист".

Формы смещены, функции отдельных частей нарушены; человек требует у толчеи и духоты Сенного рынка ответа: кривда жизни и смысл жизни - как их совместить? В ответ - нечленораздельный гомон, визг, безликая суета.

Кино много раз пыталось передать такую образность. В фильме Роберта Вине "Раскольников" (1923) героя окружили экспрессионистическими декорациями воспаленное сознание изобразили буквально. Но человек существовал в одном измерении, материальный мир в другом: артист Художественного театра Г. Хмара ходил по кривым площадкам, появлялся на фоне условно расписанных плоскостей. Единства {82} мира - духовного мира автора - не получилось. Не лучше выходило и тогда, когда художники выстраивали реалистические декорации - жилплощадь таких же габаритов, какие указаны в романе; автора засаживали за парту в "натуральной" школе, где, как известно, он не задержался.

Биографы Достоевского обращали внимание на то, как часто он менял квартиры, и на то, что расположение домов, где он жил, всегда было одинаковым; угловой дом, вблизи церковь. Перекресток и призыв веры. Как в преданиях: направо пойдешь, налево свернешь... Его близкие описывали, как часто он бродил в одиночестве по городу, размахивая руками на ходу, что-то говоря. Сам ритм его походки, бесспорно, многое значил.

Так и возникает мир в его романах, особого вида "съемкой с хода". Иногда герой - больной, неверными шагами, спотыкаясь и задыхаясь,- идет, а рядом, будто двойник, странно появляясь и пропадая, следует то в ногу, шаг в шаг с ним, то ускоряя движение, забегая вперед, то отставая, чтобы потом догнать,его болезнь: гнусные кварталы, дома, похожие на тюрьмы, дома, похожие на кладбище, грязные закусовые, мутные пивные. Словно в сказке: куда бы ни пошел человек, а горе, лыком подпоясанное, всегда плетется возле, не

отстает от него.

Если на ходу попадаются детали, то одна за другой, неестественно отчетливые, бьющие в глаза; если общие очертания, то уж ничего не разглядеть ночная тьма, дневная серятина, все размыто, мгла, ни штриха, ни черточки. "Дождь проникнул всю окрестность, поглощал всякий отблеск и всякий оттенок и обращал все в одну дымную, свинцовую, безразличную массу...

И вдруг из этой дымной холодной мглы вырезалась фигура странная и нелепая..." ". Стояла густая толпа народа. .. Он залез в самую густоту... все что-то галдели про себя, сбиваясь кучами". Контурсы смыты, формы утрачены, одни лишь склизкие колышущиеся массы - зданий, людей. Толпа потеряла человеческие признаки, движения неестественны: никого поодиночке, ничего в отдельности, все скопом, гуртом: "люди так и кишат", "шныряют". Иногда как бы с треском срабатывает пружина, раскручивается механизм на холостом ходу: "все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись... Вверх и вниз всходили и сходили дворники с книжками под мышкой".

Те же свойства и у звуковых образов: или мертвая тишина, или шум, гул, разноголосица. То, что прорывается {83} вперед, слышно громче, обычно нелепица. В трактире, где сидит Свидригайлов, ни минуты покоя: хор, оркестр, крики и стук шаров из бильярдной, шарманка и уличная певица с "рифмованной лакейщиной", все вместе, разом. Шарманка Ноздрева - визг и хрип, бессмыслица оборванных мотивов - разрослась, загремела целой симфонией.

Времена года только в крайности проявлений: если жара, то до удушья, беспамятства; непереносимая слякоть; невероятность белых ночей. Все, что написано - а сколько и как было написано! - о красоте этого города, будто и не существовало, даже строчкой не помянуто. Какое уж тут воздействие красоты. "Это город полусумасшедших. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!"

"Я хотел поставить вопрос, и сколько возможно яснее, в форме романа, дать на него ответ" ("Дневник писателя"). И вопрос и ответ неотделимы от материального мира, исторического мира; у климата города особое происхождение: столица выстроена, воздвигнута, вознесена на болоте, но оно не выкорчевано, не уничтожено; подо всем колышется топь, болотные пары скопляются, муть, зараза поглощают улицы; все становится призрачным. Чуть живой человек вырывается из мглы, он замахивается кулаком, кричит: "Ужо тебе!.."

Тема, издавна начатая русской литературой. И в том, как ставится вопрос, и в том, как дается ответ, всегда нераздельны трагическая мощь истории и горе повседневности: ветхий домик у залива, где живет Параша, и Сенатская площадь.

Образность, привычная нашей литературе: сумасшедший чиновник верхом на каменном льве и гробы, всплывшие на буйных волнах Невы.

Гоголь объяснял, что небольшой портрет обычного человека способен под кистью истинного живописца стать исторической живописью, а многие огромные полотна на исторические темы лишь жанровые картинки: все зависит только от глубины проникновения художника в суть предмета.

Опять я перечитываю Достоевского: ищу способов решения задач, которые появляются-все новые и все более трудные - каждый день. Не зря в одной из американских рецензий нашего "Гамлета" обозвали: "Братья Карамазовы из Эльсинора". Увы, от автора "Карамазовых" у нас было немного. Я отлично понимаю, что Петербург Достоевского не {84} имеет ровно ничего общего с Британией Шекспира. Стоит ли об этом даже вспоминать. Дело совсем в другом. Большие открытия в искусстве влияют не только на будущее, но и на прошлое. В старых книгах открывается новое, потому что прочитана современная книга. "Фантастический реализм", о котором столько говорил Достоевский (начало которого в Гоголе), не только многое определил и опередил в современном искусстве, но и позволяет открыть те стороны классики (и, может быть, в первую очередь Шекспира), на которые не обращали раньше внимания. Стал отчетливо виден реализм Шекспира - трагедии, заряженные бытом, как порохом.

Не нужно думать, будто отвлеченность всегда приводит к безжизненности. Отвлеченность отвлеченности рознь. В памяти сохранилось одно из самых веселых, жизнерадостных представлений, которые мне удалось

повидать. На фоне некрашеной кирпичной стенки сколочены деревянные станки - площадки, лестница, вращающийся круг (художник Л. Попова); артисты в рабочих прозодеждах вместо театральных костюмов - "Великодушный рогоносец" Кроммелинка в Театре РСФСР Первом (1922 год). Зал хохотал, аплодировал, восторженно принимал постановку Мейерхольда. Молодые, легкие, озорные Бабанова, Ильинский, Зайчиков наполняли условное пространство - конструктивизм? супрематизм? - всей полнотой жизни; мейерхольдовское искусство одухотворяло "условность" такой радостью жизнеощущения, что дух захватывало.

1926 год. Всеволод Эмильевич придумывает иное: как бы материальную формулу николаевской эпохи, выведенную на сцене красным деревом и подлинными предметами. Не отвлеченное пространство, не копия жизни. Пространство времени или, вернее сказать, пространство автора. Именно это и интересует меня теперь, заставляет вспоминать и мейерхольдовские работы. Декорации "Ревизора" ничуть не походили на жилые помещения гоголевских времен, не только четвертой стены, но и трех других в помине не было. На сцене были полированные плоскости красного дерева с дверьми, ампирная мебель. Действие шло на маленьких покатых площадках, фурках. Все было стиснуто пространством, ограничено.

Сохранились стенограммы репетиций, они позволяют увидеть процесс замысла, сделать отчетливым направление поисков (многое вышло в спектакле по-иному): "Нужно всю эту компанию людей... поставить на площадку, примерно в пять квадратных аршин,- больше нельзя. То есть уместить на {85} очень тесной сцене", "пройти между столом и диваном почти нельзя", "вошел, точно из вещей вышел, потому что там комод, а там шкаф и канделябры, люди как-то из-за вещей выходят"; "очень большой диван, в который могут укомпоноваться девять человек". "Сидят тесно"; "Вся площадочка занята очень высоким трельяжем... морды где-то сквозь плющ... нос какой-то торчит".

С самого начала своей работы над "Ревизором" Мейерхольд не переставал говорить о трагедии. Именно это - чувство трагичности происходящего, государственный, а вовсе не провинциальный размах всей истории - давало тон постановке. Сразу после премьеры режиссера ругали не меньше, чем в свое время автора. Демьян Бедный сочинил эпиграмму:

Мейерхольд - убийца, он убил гоголевский смех. Как известно, разобраться в природе этого смеха было не просто. Гоголь в свое время в отчаянии бежал из Петербурга после постановки "Ревизора". Что же вызвало такое его отчаяние? То, что спектакль никому, буквально ни одному человеку не понравился? Но по воспоминаниям современников, и тени провала не было. Сосницкий - Городничий отлично играл (что ни говори, все же удача главной роли); отношение зрителей было различным, очевидцы приводят и немало положительных отзывов; Николай Первый и наследник смеялись, хвалили пьесу; критики начали спор; люди, мнением которых Гоголь дорожил, восторгались. Чего же еще нужно было комедиографу? Комедиограф, видимо, ничего лучшего и не желал бы. Гоголь хотел иного, не более громких аплодисментов и одобрительных рецензий, а какого-то другого восприятия; смех всегда мешался у него с чем-то совсем иным. Позже он написал, что в постановке необходим "ужас от беспорядков вещественных"; действие должно происходить не только в провинциальном городке, но и в духовном мире каждого человека, и каждый одумается, крикнет вместе с автором: "Соотечественники, страшно!"

Разумеется, сам автор не всегда лучше всех определяет свои намерения; слова его нельзя брать на веру, особенно если автор - Гоголь, а слова высказаны в поздний период его творчества. Все это так, и все же слова были брошены не на ветер. Не только смеха он ждал, но и ужаса: должна была исчезнуть улыбка; собственное лицо, отразившееся в зеркале комедии,- ужаснуть, заставить широко раскрыть глаза, всмотреться в жизнь. А на императорской сцене играли водевиль. И даже если бы внести уточнение - водевиль с обличительными тенденциями,- намерениям автора, внутренней его {86} силе, побудительному движению все это ни в малейшей степени не отвечало бы. Великая гордыня владела им, не смешить он собирался, и смех сквозь слезы был уже в прошлом; хохот должен был "жечь сердца". На меньшее он не соглашался, какие бы слова смирения он при этом ни произносил.

Мейерхольд распахнул настежь все театральные окна и двери: от водевильного духа, потешных чиновничьих типов, беззлобных карикатур и воспоминаний не осталось. Само ощущение пространства было трагичным. Овальная сцена "Ревизора" менее всего настраивала на комический лад. Множество дверей смотрело на зрителя.

Двери - сколько их было? одиннадцать? пятнадцать? сто? - разом раскрывались: целый мир лез со взятками.

Толпа обывателей шарахалась то вправо, то влево: множество людей, сбившись в кучу, повторяли каждое движение пьяного Хлестакова - ноги его уже не слушались, несли куда придется, и в страшной давке люди напирали на низенькую балюстраду, перед которой он выписывал кренделя.

Выезжали чередуясь небольшие покатые площадки: давка вещей и людей, и только раз всю открылась сцена - пустота, дыра огромных размеров, в которой торчали куклы, ряженные в костюмы героев,- "немая сцена", задуманная автором.

Открывая начало нашествию сумасшедших на сцене Европы и Америки, терял рассудок Городничий, он прыгал и буйствовал, и под оглушительный шум выносили огромную смиренную рубашку. Шум был тоже порожден шарманкой Ноздрева ахинеей разноголосицы; за сценой не вовремя выполняли приказ, отданный Городничим по случаю помолвки дочери: "Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми!" Все раздирало слух: колокола, барабанный бой, визгливые скрипки еврейского оркестра, свистки полицейских.

Из-под земли подымалось белое полотно: огромные буквы извещали о приезде ревизора.

Русский трагизм в театре был особенным. Ничего общего с пьесами Полевого и Кукольника ("ложновеличаявая школа" - по словам Тургенева) он не имел. Гоголь и Достоевский показали мощь сочетания истории и обыденности, ужаса и пошлости, хохота и отчаяния.

Образовался какой-то особый, ни на что не похожий жанр, и, пожалуй, слова "дьяволов водевиль" определяли его наиболее точно.

Театральная эстетика, созданная Мейерхольдом, повлияла на весь мировой театр. "Берлинер ансамбль" развил эту эстетику на своем репертуаре. И пространство, где только {87} подлинные материалы и предметы передают время, и полюса динамики и неподвижности в планировках, и надписи, врезаемые в спектакль как в немую ленту,-все это стало в наши дни обычным, не вызывает ни у кого смущения. Немало мировых режиссеров говорят, что их воспитал Брехт. Это, бесспорно, верно. Но первым их учителем, известно им это или нет, всегда является Мейерхольд, фантастический реализм Гоголя и Достоевского.

Формулу шекспировского пространства мне хотелось бы вывести только на натуре, целиком на натуре. Я хотел снять. раздел королевства со всей зрительной очевидностью. На верх высокой башни выходят Лир и его наследницы: отец показывает дочерям земли, которые отныне будут им принадлежать. Мне хотелось совершенной притчи в начале истории, зрительной притчи: старый человек и три его дочери, а за ними-во весь широкий экран-их имущество: поля, замки, озера, деревни, стада, люди. По движению королевской руки сейчас же, немедленно шпорят коней всадники; след копыт по земле-новые границы; вбиваются межевые столбы; делятся поместья, стада перегоняют на новые участки.

Легко задумывать постановку за столом. Отчетливо видишь кадры, дело спорится. Потом другие люди подсчитывают эти кадры, определяют производственные возможности. Сколько товара?-как говорил мой друг Андрей Москвин и неизменно повторял, прочтя новый сценарий: много товара. И теперь то же горе: натуры много, снять за год нельзя - нужно переделывать на павильоны. Еней огорчен не меньше меня, он сам предпочитает лишь добавлять к натуре, чуть менять природу; делает он это прекрасно, его искусство открывает и усиливает простор; первый план (строенный из подлинных материалов) всегда дает объем, характер. Все убеждают, что павильоны будут мало чувствоваться. Увы, знаю я, как они мало чувствуются. Одно все же утешает: целые части декораций будут из дерева, грубо тесанные топором. Где-то в Литве разыскали кустарей, им заказана мебель.

Границу, которая отделяет искусство от жизни, в начале революции собирались не просто нарушить, переступить через нее, а взорвать, уничтожить до самого основания, чтобы и памяти о ней не осталось.

"Теперь о рампе,- писал Мейерхольд (к постановке "Зорь" в Театре РСФСР Первом).-Подчеркиваем с {88} особенным возмущением, что, несмотря на все попытки упразднения на большой сцене столь уродливого явления, как освещение из-под земли... ни одна из сцен не пожелала выбросить эту сценическую ветошь рампу..."

Так Петр Первый относился к боярской бороде. Степень ярости, скорее даже бешенства ("с особенным возмущением", "столь уродливое явление"), теперь удивляет... Что же вызывало такую силу гнева: упорная

защита нижнего света? консерватизм постановочной части? Неужели это такие уж страшные преступления? Причина была куда более глубокой: ненависть к искусству, отгораживающему себя от жизни; иллюзорный нижний свет подчеркивал различие сфер; рампа являлась символом непреходимой границы. Пафос нового искусства был в совершенной слитности сфер.

Между "Лиром" и современностью не должно быть границы. Мне отчетливо слышна прямота обращения Шекспира к зрителям. Следует добавить-к зрителям стоячих мест; как бы мы теперь сказали, "к галерке". Те, кто имели привычку рассаживаться на самой сцене и манерничать во время представления, не могли быть ему духовно близкими людьми. Верность Шекспиру прежде всего в этом: упразднении иллюзорного света, переходе за линию рампы.

Однако право на прямое обращение получить не просто. "Вот Островский в "Лесе" бичует помещичий быт... - писал Мейерхольд.-Он не захотел вывести ни резонера, ни своеобразного Чацкого... два шута гороховых будут расшатывать устои этих прочных благополучий".

Герои пьесы, по Всеволоду Эмильевичу,-"один петрушка, а другой-трагикбука в вывороченном наизнанку полушубке... не так называемые "положительные типы" решают участь драмы, а шуты гороховые - и этот прием ловит нас, зрителей, на удочку, на манок, как дичь. Вот он, прием художественной агитации".

Уже не раз отмечалось, что диалоги сумасшедшего короля, шута и слепого Глостера полны странных шуток, казалось бы, вовсе неуместных в драматических положениях. В "Огненном колесе" ("The Wheel of Fire") Уилсона Найта (первое издание 1930 года) исследован злобещий юмор "Короля Лиры": целая энциклопедия комического - от шуток Глостера (самого дурного пошиба) до причудливых реплик шута. В основе пьесы, как это показывает исследователь, жестокость юмора, или юмор жестокости.

Мне хотелось бы также вспомнить о небольшой, теперь уже мало известной статье. Две странички крохотного {89} формата поражали решительностью опровержения. Так всегда случается: новый взгляд на предмет, открытие неизвестной стороны произведения (общеизвестного) усиливается совершенным отрицанием всего, что прежде считалось главным:

"Самое неважное в "Короле Лире",- писал в этой статье Виктор Шкловский,-на мой взгляд, это то, что произведение это-трагедия.... Шекспиру не важно правдоподобие типа, ему не важно, почему Лир говорит сейчас то, а потом другое, почему врываются в его речь грубые шутки. Для Шекспира король Лир актер и шут...

Как нужно играть "Короля Лиры"? Играть нужно не тип, тип - это нитки, сшивающие произведение, тип - это или панорамщик, показывающий один вид за другим, или же мотивировка эффектов... Короля Лиры нужно играть как каламбуриста и эксцентрика" ("Ход конем").

Виктор Шкловский больше не перепечатывал эту статью, а жаль. Крайность эксперимента, проба гипотезы в свое время была интересной. Время тогда требовало таких проб. Шекспира от них не ubyло. Одно остается в силе и сегодня: "резонеру" не дано права на прямое обращение. Без "каламбуриста" нет и трагической фигуры.

Терминология Мейерхольда так решительно менялась, что понять его старые статьи и выступления теперь не просто. "Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году,- писал он в предисловии к своей книге "О театре",-только теперь, к концу десятилетия, дано коснуться тех тайн, которые скрыты в таких первичных его элементах, как просцениум и маска". В словаре символистов и художников близкого к ним круга "тайна" была расхожим словом. Тень таинственности падала на любимые мейерхольдовские образы - карнавальную бауту (белую полумаску с острым птичьим клювом и черную треуголку) с картин венецианца Пьетро Лонги, на фантазмагории Карло Гоцци и Гофмана,- но вряд ли в них открывались какие-либо потусторонние сферы. В его opus'ax (так он называл свои постановки) часто фигурировали свечи, зеркала, игральные карты-символы судьбы. Целый период таких увлечений завершился пышным и злобещим "Маскарадом": просцениум, Неизвестный в бауте, Арбенин, закрученный танцем масок... Потом во множестве статей эффектно сопоставлялась эта премьера и падение царского режима.

И действительно, казалось, что последняя траурная завеса Головина упала не только над спектаклем, но и над {90} прошлым; в том числе и над прошлым самого режиссера. Все в его искусстве как бы изменилось до

неузнаваемости; он сам охотно подчеркивал эту совершенную перемену. Вождя театрального Октября интересовали не "тайны", а биомеханика, условные рефлексy, конструктивизм. Да и что загадочного могло быть в площадке, выдвинутой в зрительный зал, или в театральной маске?.. Правда, и научная терминология в его практике как-то не привилась, угасла сама собой. Слова, особенно те, что он сам произносил, скорее запутывали, чем проясняли смысл его работ: открывался он не в декларациях, а в образах, пожалуй, одних из самых сложных в искусстве нашего века.

Элементарные вещи, технические приемы приобретали в его работах особую глубину; как и во всякой истинной поэзии, тут мало что поддавалось пересказу. Фурки "Ревизора", на которых стояли декорации, многое значили.

Тому, что в театральном быту называют декорациями - живописными или строенными, - Мейерхольд уделял особое внимание. Он начинал свой режиссерский путь с отрицания натурализма, имитации жилых помещений; живописные пятна становились основой его постановки. Затем он изгнал со сцены все, что имело отношение к живописи; его восхищала оголенная грязная стенка театрального здания; потом он загромождал сценическую площадку изысканно-красивыми музейными вещами...

Другие режиссеры (даже крупные) изобретали новое в "оформлении"; они работали часто с теми же художниками, что и Мейерхольд, но сцена в их постановках являлась лишь местом действия, независимо от того, отражала ли она жизнь или была лишь подмостками театрального праздника.

Мейерхольд создавал философию пространства. Мир в его работах как бы двоился, пространство расщеплялось: пятак повседневности-теснота, скученность, малость (видение, преследовавшее его десятилетия), и за всем этим беспредельность мира. Мотивы, знакомые по лирике. Александра Блока мучило ощущение тесноты, узости душевного мира, не вмещающего в себя огромности реального; в его письмах и дневниках можно часто встретить слово "неслиянность". Духота, доходящая до удушья, и стремление вырваться, выйти на простор "из потемок" (хотя бы и "вселенских") на "свет божий".

Блок писал отцу, что его реализм граничит с фантастическим, и упоминал как пример "Подросток" Достоевского. Опять то же определение. Все было далеко не простым: {91} и "потемки", и "свет божий"; но контрасты жизненного (даже пошлого, сгущенного до жути), замкнутого временем, скованного временем и беспредельного-прекрасного? ужасного?- носили в русском искусстве особый характер; романтическая ирония его никак не исчерпывает.

Многое в мейерхольдовском искусстве началось от блоковского "Балаганчика" (1906). Режиссер и художник Сапунов выстроили на сцене другую маленькую сцену - целый "театрик" со своим занавесом, рампой, суфлерской будкой, с колосниками, куда уходили декорации.

В "театрике" переиначили до неузнаваемости какую-то пьесу, ее возмущенный автор прерывал представление: он выбегал на просцениум, хотел объясниться со зрителями, но чьи-то руки хватили его за фалды фрака, утаскивали за занавес; когда Арлекин прыгал в окно, - он прорывал бумагу: окно оказывалось намалеванным на стенке декорации; за "театриком" был театр, за условным пространством-мир. Действие разворачивалось в трех плоскостях: какой-то пьесы (как реальность от нее остался сам автор); "балаганчика" с масками Пьеро, Арлекина и Коломбины; мира, находившегося за условным пространством "театрика".

Каким был этот мир? реальным? блоковской бесконечностью синевы и метели?.. Кто его знает. Одно только можно сказать: еще в те времена автор и режиссер потешались над мистиками, высмеивали их разговоры о "потустороннем". Шутки были не такими уж беззлобными: близкие друзья Блока сочли себя оскорбленными, порвали с ним отношения.

Одновременность существования различных пространственных измерений, невозможность их примирения были и в блоковской "Незнакомке": скука кабачка (на Гисляровской улице, изображенного, как выяснилось, с совершенной точностью), болтовни в светских салонах, - а за стенами домов полет звезды в бесконечности ночи, падающий, все засыпающий снег. Театральный цензор выбился из сил, пытаясь выяснить смысл пьесы. Так ничего и не поняв, чиновник написал "декадентство" и, придравшись к имени героини "Мария", запретил пьесу за кощунство.

Через несколько лет в беспредельности метели - несущейся через пространство и время - пошли двенадцать

красноармейцев; а в абстрактных пересеченных плоскостях, выстроенных в пустоте разоренной сцены Театра РСФСР Первого, играли спектакль-митинг "Зори".

Фурки "Ревизора" - миры, населенные гоголевскими героями, - выплывали из смутной мглы, из тьмы пространства, {92} как из необъятности времени. Клетки жизни-мебель, люди, вещи, слухи, сплетни, страх, они надвигались на зрителя, как надвигается на читателя гоголевский образ, как заполняет собою все мертвая душа, чтобы затем отойти вглубь, уступить место следующей мертвой душе, приближающейся, надвигающейся всем пространством. Ведь Собакевич-человек это и дом - Собакевич, и комод - Собакевич, целый мир - Собакевич.

Эти миры, ужасающие своей узостью, ничтожностью, открываются у Гоголя, как в романе путешествий, с движения, если угодно, "съемкой с хода": чмокает кучер, лошади прибавляют шаг, исчезает горизонт, появляются деревушки, прилегающие к имению, въезд в усадьбу, множество вещей, сам хозяин идет навстречу; необъятный простор сменяется нагромождением вещей, стены сжимаются, опускаются потолки - пятак театральная фурка.

Мейерхольдовские прожекторы высвечивали не копии реальности, а реальность существа явлений, сгустки сути. Тайны театра, но и тайны гоголевского искусства. Что значили эти странные планировки: сбитые в кучу люди со свечами в руках, чтение письма к "душе Тряпичкину", загнанное в клетку-беседку, золочено-барочный лубочный трельяж. Красное дерево, карельская береза, фарфор и хрусталь - все стиснуто на пятак, а потом - пустота, нагота жестко высвеченного пространства всей сцены - ни вещей, ни признаков жизни, только топот галопа-дурацкого праздника на весь мир.

Просцениум - не только архитектура сценической площадки, но и сам шаг Мейерхольда, его неудержимое движение вперед, за портал, за пределы театра. "Просцениум" всегда был в его искусстве - край, граница пространств реальности и театра. Здесь, на самом острие, он сближал, сдвигал миры: расставлял зеркала под разными углами, так, чтобы отражения двоились, троились, двойники вырастали за героями, пространство уходило в бесконечность.

Ну, а маска? Об Арлекине и Пьеро он уже не вспоминал. В месяцы работы над "Ревизором" он говорил о других персонажах: учитесь у Чарли Чаплина и Бестера Китона - призывал он. свою труппу. Учились прилежно: обалдевая неподвижность лица Гарина-Хлестакова состояла в родстве с застывшей печалью Китона. Маски старинного народного театра сохранились не только в стилизованных театральных пантомимах, но и перешли - через водевиль - на экран Мак Сеннета.

{93} Странные структуры в искусстве то исчезают, то опять возрождаются уже в ином качестве. Тайны театра или тайны жизни? Во все времена какие-то явления сгущаются, живой смысл исчезает - нелепица сбивается в кучу, несуразная толкотня на пятак. А потом почему-то за всем этим как-то разом, неожиданно раскрывается грозное пространство истории: трагедия повторяется фарсом. Фарсом по уши в крови.

Просцениум и маска. Но в кино нет просцениума, и маска выглядела бы на экране театральной. Тогда можно сказать по-другому: Лир-король, отец, старик, тиран, мудрец, мученик, сам Шекспир (какие еще маски в образе?) - выходит с прямым обращением, вперед, на крупный план; ни отсвета рампы не должно быть на его лице. Никакой разграничивающей линии между людьми Шекспира и людьми в зале; между горем на экране и памятью о горе в жизни.

В 1925 году мы снимали "Шинель". Уточняя образ, мы однажды представили себе в роли Акакия Акакиевича... Чарли Чаплина.

Казалось бы, нелепая мысль: что схожего между маленьким бродягой и чиновником, униженным и уничтоженным "департаментом подлостей и вздоров"?.. И все же тень чего-то подобного проходила; какая-то почти неуловимая схожесть: маленький человек в огромности чужого, чуждого ему мира. Ничто не пропадает бесследно: какие-то фразы из какого-то сторяча данного интервью перепечатали, я нашел их потом в американском киножурнале. Все это позабылось бы, совсем ушло из памяти, если бы...

Право на прямое обращение, как его понимал Мейерхольд; эксцентрик в пространстве трагедии - седой, восьмидесятилетний. .. Да, пожалуй, он мог бы быть лучшим из Лиров.

Современный театр в его большей части Питер Брук считает омертвевшим организмом; он ищет очаги спасения. Один из них - народный театр, он всегда выручает, меняются его формы, но неизменно остается одно свойство, как отличительное, жизненное: грубость. Глава книги Брука так и называется: "Грубый театр". "Преувеличение, {94} черная работа, шум, запахи, - перечисляет Брук, - театр, играющий не в специально приспособленных помещениях, а где придется: театр на повозках, театр в вагонах, театр на какой-нибудь платформе; зрители смотрят стоя, пьют, сидят за столиками, зрители подходят ближе, сами вступают в игру, артисты им отвечают; театр на задворках, в сараях, остановка только для ночевки..." ("The empty Space").

Так, мальчиком, я начинал: ширмы, куклы, кумач и фольга, помятые цилиндры, клоунские носы, прицепленные бороды, крашенные зеленым, рыжим, агитскетчи на грузовиках, подмости из досок на площади, теплушка агитпоезда, шарманка, выкрик во всю глотку...

Такую школу я прошел; она меня научила отвращению к высокопарности; вспомнить ее я могу только добрым словом. Первые агитки двигались на хорошем горючем: простоте веры, задоре молодости и на запале, общем для всех левых художников - ненависти к академизму. Еще одно, пожалуй, можно добавить - сама нищета революционного искусства была прекрасной: фанера, клеевые краски, кумач-благородные материалы.

Долго в этой школе нельзя было засиживаться. Агитка кончала свой короткий век не из-за художественной убогости, причина была иной: мир перестал казаться простым; желание понять сложность вызвало к жизни совсем иные формы. Что же касается художественного качества - энергии, выдумки, напряженности приема, лаконизма, радости жизнеощущения, - то в первых работах оно было по-своему сильным. Но непосредственность, сила чувства стали угасать, тогда пошло в ход ремесло. А тут на складе появились бархат, мрамор, бронза. Разомкнулись своеобразные ножницы: чувства нищали, а материалы богатели. Образно говоря, раешник стали сочинять гекзаметрами: появились в этом деле и свои "академики". Маяковский отложил кисти РОСТА и написал:

Одного боюсь

за вас, и сам,

Чтоб не обмелели

наши души,

чтоб мы

не возвели

в коммунистический сан

плоскость раешников

и ерунду частушек.

{95}

## 11 БЕРЕМЕННАЯ ОФЕЛИЯ

То в чьих-то воспоминаниях, то в переписке молниями вспыхивают осколки замыслов Мейерхольда. Почерк строителя можно отличить по его любимым строительным материалам. Был и у Всеволода Эмильевича излюбленный: порох. Так и находишь теперь начало каких-то его трудов: кусок пьесы, а в него заложена взрывчатка, торчит бикфордов шнур - здесь он побывал. Ужас охватывал неподготовленных, не предупрежденных - бежать, скорее бежать!.. "Меня к себе в театр пригласил Мейерхольд, - прочитал я в воспоминаниях Н. А. Белевцевой, но после встречи с ним, надо сознаться, охота идти туда отпала". Что же так испугало артистку? "Натуралистично и грубо нарисовал он мне образ Офелии.

Офелия любит Гамлета, - говорил он, - но любит земной любовью. Она ждет от него ребенка, и здесь не следует заниматься лакировкой. Беременная, тяжелая, простая, без облаков". Нет и сомнений в том, что разговор передан точно, это его слова. Кто бы, кроме него, был так строг, даже суров к бедной дочери Полония? Если бы она и дальше разводила канитель со своими цветочками, то заведующий Тео Наркомпроса мог бы и часового с винтовкой крикнуть: тогда шутки с ним были плохи. Он воевал, шел в атаку. "Живот" (если "земная любовь", то, разумеется, и живот) был для него чем-то вроде камня: привязать его к штампам, чтобы утопить их поглубже. Стоит посмотреть старые фотографии театральных Офелий, и станет понятным, куда он метил. Он этих Офелий дегтем мазал, как ворота распутиц в старых деревнях. А как бы он стер с нее лакировку, вот уж где был бы блеск!

Репетиция стала бы трактатом "Брюхатые в истории живописи"; а письма Пушкина к Натали (на сносях)? - вот истинная лирика! - а роды-смерть маленькой княгини у Толстого? разве не подлинный трагизм?.. Стремительные движения рук дополнили бы слова, а потом, сняв пиджак, он поднялся бы на сцену... Овация грохнула бы в зале: сутулящийся, немолодой, горбоносый мужчина с взерошенными волосами стал бы на глазах у труппы неопровержимо беременной, несомненной Офелией. И сгнули бы все Офелии- Гретхен с цветочками в распущенных завитых волосах. Долой "облака"! Никаких "облаков"!

- Беременная?-спросил бы он завтра артистку.-Почему беременная? .. Кто это придумал такую нелепицу? ..

{96} Я горожу все что не на пустом месте. Подобное часто случалось в его режиссерской практике. Общеизвестна история с зеленым париком в "Лесе": на каждой дискуссии Всеволод Эмильевич придумывал замысловатые объяснения такого цвета волос. Почему зеленый?-Но это же цвет молодости. .. Эмблематическое значение гримов еще в Кабуки... Но однажды его ответа на тот же вопрос не последовало.

- Уберите этот парик,-раздраженно сказал он ассистенту после спектакля, и кому это могла прийти в голову такая идея? Зеленый! Почему зеленый? ..

Черепки - следы каких-то давних опытов - забыли убрать с лабораторного стола.

Вот стенограмма одной из репетиций "Ревизора" (разговор идет о внешности Хлестакова):

"Мейерхольд: Как вы мыслите голову?"

Мартинсон: Видимо, он помадится.

Мейерхольд: Да нет... он лысый. Как бильярдный шар. Он с детства облысел... А то всегда Хлестакова делают амурчиком... Между прочим, все женщины любят лысых. Лысые пользуются колоссальным успехом у женщин. Например, Габриеле Д'Аннунцио. Я мечтаю, что Хлестаков - Габриеле Д'Аннунцио тридцатых годов..."

Дальше - больше, оказывается, что и внешность городничего под стать Хлестакову: "Встреча двух лысых - Хлестакова и городничего... Это интересно. Обилие волос скучно".

Ни лысины Сквозник-Дмухановского, ни Хлестакова - Д'Аннунцио в спектакле и днем с огнем сыскать нельзя было. В чем же тогда состоял смысл таких ошарашивающих предложений? Неужели только в "эпатации"? Нет, дело было не только в ней. Смысл - в резкости жеста: обрыве традиций - цепочки от водевильного, напомаженного фата Дюра (предмета отчаяния Гоголя). Что же касается ошарашивания новизной предложений, то и это был неплохой способ расшевелить артистов, отогнать их подальше от всего, что лежит на поверхности.

Ничему он не хотел верить на слово, все хотел узнать сам; открыть, а не повторять давно открытое; все - из первых рук, ничего по наследству. Повторение в школе-мать учения; в искусстве-мать ремесла, рутины.

Взрывная техника в промышленности уже давно стала не только способом разрушения, но и методом строительства.

Осторожность, оглядка, хвостовство безгрешностью ("семь раз обдуманно") -склероз режиссерской профессии; без проб "вовсю" и, значит, нередко расшибания лба в тупиках- {97} на глазах у товарищей, но и вместе с товарищами - чахнут репетиции; только ремесленники дрожат за свой авторитет (режиссер эрудит,

педагог, он все предвидит). Конечно, приходит пора, и необходимо со всей строгостью отбирать, выбрасывать лишнее, отказываться от того, что не относится к существу.

Но без "лишнего" - в процессе работы - не появится и главное. Тут можно дать слово самому Лиру: "Когда природу ограничить нужным,-говорит он не в меру рассудительной дочери,- мы до скотов спустились бы".

Я читал (в воспоминаниях М. Кнебель), что во время гастрольной поездки театра Чехов и Вахтангов - они жили вместе в одном номере гостиницы - взяли за правило, проснувшись утром, начинать одну игру:"развинчивать" себя по частям, то есть с совершенной точностью, так, как мимы изображают игру с отсутствующими предметами, делали вид, будто постепенно откручивают пальцы или ступню ноги; открутив до конца, они осторожно укладывали эту воображаемую часть собственного тела на стол или на стул.

Соблюдалась совершенная точность мельчайшего жеста, была полная иллюзия того, что это невидимое действие происходит на деле. Пантомимы игрались всерьез, с полной отдачей внимания. Победил Вахтангов: он долго и старательно "откручивал" себе голову, наконец снял ее полностью с шеи, бережно отнес и поставил на полку шкафа, а затем начал аккуратно "отвинчивать" другие части, не теряя ощущения, что головы у него уже нет. Не знаю, было ли все это одной лишь шуткой, потехой, или же профессиональной подготовкой, тренировкой, без которой художник теряет форму.

В 1934 году Мейерхольд опять - в который раз - говорит о "Гамлете". Ничего, подобного беременной Офелии, теперь как будто нет: "Всматриваясь вдаль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытягивая ноги из зыбкой почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре". Тут уже облака как бы есть. Но обратим внимание на походку призрака: серебряные ноги духа в мокром песке.

Однако это лишь начало, дальше мы узнаем, а вернее сказать, видим: "Вода замерзла на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно". Сын усаживает уставшего отца на камень, садится рядышком, и - его деталь! - Гамлет снимает с плеч большой плащ, укутывает им отца: мороз, призрак в одних латах озяб...

Нет, след от беременной Офелии все же остался.

{98} Сочинитель слова тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрее имеет силу соображения,- писал Ломоносов в "Риторике",-которая есть душевное дарование с одной вещью, в уме представленную, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда представив в уме корабль, с ним соображаем купно и море... с морем бурю, с бурей волны, с волнами шум в берегах, с берегами камни, и так дальше".

Открыть область "сопряженного" - одну из главных сфер режиссуры-пожалуй, наиболее трудно; то, что в свое время усиливало, углубляло жизненность, в другое-умерщвляет ее. Произведение сохнет, увядает, когда его образы можно "купно воображать" не с жизненными явлениями, а лишь образами искусства.

Здесь опасность кинематографической постановки пьес: можно вырваться за пределы театра и оказаться в другом, но тоже замкнутом пространстве; что-то вроде прыжка блоковского героя в нарисованное окно-за театром не жизненная глубина, а плоскость экрана. Пространство-не биосфера времени (вот что самое желанное!), а мнимая реальность кино: экран наглухо закрыл собой жизнь. Хрен не слаще редьки. Только обмануть на экране легче: уже выработался, срабатывает кинорефлекс, сфотографированная жизнеподобность сходит за правду, а на деле это условность, такая же, если не большая, чем декламация на фоне картонных декораций.

Настоящее искусство начинается чаще всего за пределами, которые очертила для него эстетика его времени. Отведенный круг становится тесен. Развитие техники (если речь идет о кино) не только расширяет его, но и одновременно сужает: каждый новый прием осваивается поточным методом. То, что было предметом научной фантастики - изобретение самовоспроизводящего счетного устройства, - стало в кинопромышленности бытом: фильм рождает фильм, полная чертовщина пленочного самозачатия, самоплодятся монтажные стыки, глаза героинь, фразы диалога.

На кинофестивалях можно с ума сойти: картины двойняшки, тройняшки, сотняшки. Кинематографисты, правда, находят отличия, обсуждают нюансы. Так цирковая лошадь, наверное, думает, что она обскакала

целый мир-от полюса до полюса: шутка сказать, почти каждый вечер переходила она и на рысь, и на галоп, и вагоны во время переездов менялись, и стояла в конюшнях отличались одно от другого. А на самом-то деле бегала она лишь внутри манежа - это фасады цирков были различными, {99} а круг один и тот же, точно отмеренный, мировой стандарт: 13,5 метров, ни больше ни меньше.

Мейерхольд был одним из тех, кто вырвался за пределы театра, за "малую сопряженность" так далеко, что дух захватывало от силы, смелости его рывка. Так начинал и его ученик. Экран затрещал по всем швам от замыслов Эйзенштейна; какие уж там мировые стандарты...

Привяжется какое-то ничего не значащее слово, и никак от него не отделаться. Самый звук его раздражает: "экранизация". "В основу положено одноименное..." Куда? В какую основу? Нет основы, само оно, одноименное, должно ожить, зажить полнотой жизни. И не дай бог переводить его на язык кино; это язык кино нужно перевести на человеческий, полный мыслей и чувств, такой, как в "одноименном". Ну, а почему все же кино? Для меня это привычный с детства способ выражения; на экране больше простора.

Свои записи (многих лет), посвященные Мейерхольду, я не раз пересматривал, менял их порядок, выправлял, стараясь выявить, сделать более отчетливым то, что казалось мне главным в его искусстве, проходящим - несмотря на, казалось бы, совершенное различие форм-через всю его жизнь. За последние годы вышли сборники статей Всеволода Эмильевича, его неопубликованные выступления, стенограммы репетиций, воспоминания о нем-все это давало возможность новой проверки, и я опять сел за работу...

В чем заключался ее смысл? Какую цель я себе ставил? Почему я так настойчиво возвращался к его постановкам, вернее, не к отдельным спектаклям, а к чему-то куда более важному, нежели театральные успехи и неудачи,-каким-то сторонам жизни, движениям, схваченным его образностью. Целью моей было вовсе не описание его мизансцен (с возможной точностью), еще того менее оценка их как "правильных" или же "ошибочных". Я смотрел "Ревизора" в свое время (и теперь думаю о нем) не просто как зритель, из партера или с балкона,- моя точка зрения была иной: "со своей колокольни". Только что мы сняли "Шинель", и с тех пор (а то и раньше, с буйной фэксовской "Женитьбы" 1922 года) гоголевские образы не оставляли меня. Акакий Акакиевич был вдвинут- на нашем экране-в бесчеловечную пустоту огромных площадей; бронзовые и чугунные истуканы - монументы императоров нависали над ним, ничтожно крохотным; в кадрах {100} чернели громады зданий, неслась метель.

Ничуть об этом не думая и даже не представляя себе, что такие задачи существуют, мы пробовали (ощупью) вписать повесть в пространство трагедии; теперь, после многих работ, такая цель представляется мне (на словах) куда более отчетливой, а достижение ее (на деле) куда более трудным. Снимая "Лиру", я вспоминаю пейзажи Достоевского и мейерхольдовскую толчею на фурках (какой она действительно была на сцене или какой я ее себе доммыслил, что-то прибавив или что-то убавив) не потому, что они похожи на замки и дороги, на королей и герцогов Британии - что тут можно отыскать схожего? Ничего. Нет его буквально ни в одной черточке, ни в одной видимой детали. Но в самой глубине образности ощущение разрыва эпох, "времени, вышедшего из сустава" ("Гамлет"); все заряжено бытом, как порохом, и мир, если не переменится, взлетит в воздух, в необъятность пустоты, рассыплется прахом, и черный вихрь истории железом снимет урожай с обоглившейся земли. То же, трагическое ощущение.

Размах пространства, соединимость несоединимого. Уроки Мейерхольда? Да, и его уроки, и множество других уроков. Путаная школа. Но эта путаница помогает понять великого путаника - Лира.

Когда работаешь, вместе с тобой, хочешь этого или нет, вмешивается в дело и вся твоя жизнь: прожитое, передуманное, наболевшее; порядка тут никакого нет-память берет и выталкивает вперед что-то, казалось бы, ненужное; явления переплетаются, образуются несуразные связи. Каким-то неведомым путем (житейски, конечно, ведомым) Мейерхольд связался в моей памяти с совсем иными явлениями. Какие уж тут эстетические воспоминания и арлекинады доктора Дапертутто (псевдоним Всеволода Эмильевича кануна первой империалистической войны) : вокзалы гражданской войны - начало моей жизни, начало искусства; сбитость тел, цвет солдатского сукна, затхлый запах карболки, махорки, гари, горя, сыпняк (столько всего забыл, а вот свой тифозный бред отчетливо помню); а потом теплушка, шинели, портянки, режут дети, шелуха, вши, мутная пелена от самокруток (это я еду из Киева в Петроград учиться у Мейерхольда, а он, как назло, оказался на юге!); Петроград - не вмещающаяся в сознание огромность застывшего города, 1919 год...

И все же я в школе Мейерхольда; говоря по-современному, заочник. Странная учеба, не как у людей. Мне казалось (были и такие периоды), что больше нечему у него учиться, да и {101} учиться хватит: посидели за партой, сами учим. Но опять проходит время, и вновь нужно обратиться к нему: даже не к его работам, а к его судьбе. У Эйзенштейна - его настоящего ученика - были сложные отношения с учителем. Характер у Всеволода Эмильевича был нелегкий, но когда во время тяжелой болезни Сергей Михайлович начал писать автобиографию, о нем он написал: "Я недостойн развязать ремешки его сандалий".

То, что он начинал (и редко приводил в порядок, заканчивал), все еще развивается и будет развиваться: время откроет не только значение его сценических новшеств, но и смысл его пророчеств; его голова нахохлившейся птицы, гордо и горестно закинута назад, останется в памяти не только как образ режиссера-новатора, но и как то, что он сам воспевал: маска бессмертная трагическая маска,, не менее прекрасная, чем те, в которых выходили перед тысячными толпами герои Софокла и Еврипида.

"Я с вами не пойду защищать четыре колонны, - сказал он в 1939 году, в своей последней речи (в Оперном театре имени Станиславского), - я привык к гонениям. Гоните меня во все двери, я пойду, но колонны оберегать не намерен".

Стенографистка записывает: "аплодисменты"; это были последние аплодисменты, которые он услышал.

Часто то, что в наши дни воспринимается как обобщение, было в свое время реальным предметом, и разговор о нем имел вовсе не какой-то глубоко принципиальный, а практический смысл. Четыре колонны были не фигуральными: Всеволод Эмильевич имел в виду не призрак классицизма, а самые натуральные колонны, они были в самом зале Оперной студии имени К. С. Станиславского. В постановке "Евгения Онегина" их использовали как часть декорации, а потом по привычке, то захватывая целиком, то опять частью, стали вводить в оформление и других спектаклей, переносить в другие помещения. Поскольку к ним прикоснулся Станиславский, их как бы освятили. Искусство основателя студии - объяснял Мейерхольд - не замкнуто в этих колоннах, а верность Станиславскому состоит не в том, чтобы обязательно петь именно на таком фоне.

Разговор касался обыденных тем, и четыре колонны стояли здесь же, перед глазами. Так было в свое время... А теперь все кажется символами: охрана колонн, захлопывающиеся двери.

{102}

12

Год ушел на поиски артистов, репетиции, пробы. Теперь все они выходят на поле: партия начинается; если выбор верен, то они - уже не артисты, а герои поведут меня за собой; они уже во многом вышли из-под моей воли, они могут двигаться, говорить, вступать друг с другом в отношения только так, а не иначе; "иначе" мгновенно обнаруживается на экране-не шекспировское, не "Лир". И, тоже, само собой, выходят на первый план, становятся самыми главными глаза Лира, огромные, очень светлые - глаза Ярвета. Говоря по-театральному, они всех переигрывают. Образуется форма: концерт рояля с оркестром.

Сперва я не хотел касаться производственных сторон работы: меня интересуют сложности иного порядка. Но получается так, что вовсе миновать будни (ох, какие будни) кинопостановки тоже нельзя: работа режиссера всегда преодоление трудностей, и нет им числа.

То, что "раздел государства" (и некоторые другие натурные сцены) пришлось перенести в павильон, развалило многое из задуманного. Легко мне было говорить Питеру Бруку: весь фильм сниму на натуре. Что делать, самоуверенность в начале неизбежна: все кажется легким, море по колено; началась работа, и ты сразу же по горло в воде, барахтаешься изо всех сил, только бы не утонуть. Пересъемка за пересъемкой. А между сменами мы выламываем части декораций, не потому что она была плохо задумана (эскиз Енея, как всегда, был отличным), а потому, что в итоге "рационализации" уменьшили площадь ("поточная подача павильонов", здесь же готовится следующий); фактуру стен, утвержденную после многих проб, изменили ("более экономный метод обработки"); нарушены пропорции, видна подделка...

И вот я угрюмо брожу по декорации и высматриваю: как бы еще один кусок отсюда выдрать? Ломаем, убираем, выносим: мы проламываемся сквозь "дворцовый зал" к какому-то никому не ведомому помещению. Ночами Еней придает ему форму грубыми деревянными (тесанными топором) перекрытиями;

от прошлого остается только герб - каменный лев на каменной стене; если герб, значит, что-то государственное. В павильон зашел Вирсаладзе. "А вы знаете,-сказал он,-мне нравится: получается какой-то сарай или амбар. Это хорошо: {103} сарай...". И, посмотрев на лежащую на земле шкуру, быстро добавил: "А что если я заберу эту шкуру? Мне как раз такая нужна для Корнуэлов..."

Были ли когда-нибудь (и где-нибудь) такие залы? Кто его знает. Попробуем убедить, что были. На съемку пришел один из наших консультантов, я посмотрел на него. Наступило молчание. Потом, как бы отвечая на вопрос (я его ни о чем не спрашивал), он сказал, несколько запинаясь: "Нет, почему же... при Каролингах могло бы..." И поглядел куда-то в сторону, виновато улыбаясь. Как правило, консультанты быстро привязываются к фильму и легко продают свою душу историка кинематографическому черту; чего только они на нашем фильме не оправдывали...

"Теперь понятно, что нам нужно,-сказал Еней, - человек и "кусочек правды" (под "правдой" он имел в виду подлинный материал).

Ну, а время? эпоха? Эпоха - облик фигур, лица; время действия мы будем датировать лицами двух типажей-стариков (вот и "архитектурные детали"); я их облюбовал уже давно, мы убедили их (почти год назад) отрастить седые бороды; они будут сопровождать Лира, всегда находиться подле него-скульптуры на портале храма. О многих ролях в этом фильме я заботился меньше, чем об этих двух безмолвных свидетелях. Там, где мы сломали арку (перегораживающую залы), выстроилась линия стражи - темная, дубленая кожа и железо (шлемы, оружие); это непроходимая граница между мирами; строй расступается, пропуская избранного (Глостера, Кента, французского короля), и сразу же опять смыкается за его спиной. Вот и архитектура королевского замка. Кадры строим так, что на первом плане всегда человек. Любого из них можно снимать без грима и на крупном плане. Пространство за людьми должно скорее чувствоваться, нежели быть видимым; здесь нечего разглядывать, не во что всматриваться; ни архитектурных деталей, ни орнамента на тканях.

Отчетливы только люди - отдельные фигуры и отдельные группы; между ними нет связи, общения; каждый человек (или группа людей) существует обособленно, сам по себе, в вакууме. Такая планировка, конечно, условна, но эта условность принадлежит не театру, а жизни - она сама превратилась в схему; бесчеловечная геометрия установлена (сверху), определена иерархией власти; это государственный порядок. Вышла и стала на положенное ей место старшая дочь Гонерилья, следом за ней - Регана, следом - Корделия. А затем, в том же порядке, каждая должна {104} сделать несколько шагов (высчитанных) вперед и сказать, как она любит короля; сперва - старшая, потом - Регана, а потом порядок нарушится: младшая ничего не скажет. И тогда - общее резкое движение, разрыв ритуала: все, разом отшатнутся от нее.

Я хочу выявить эту геометрию, сделать ее зрительно наглядной, мне это важно не только для самой сцены, но и для контраста с дальнейшим: то, что кажется прочным, незыблемым, мигом развалится, обернется хаосом, толчею тел: все сорвутся с места, с цепи-скорей в дорогу!.. Куда? Зачем? Им самим неведомо. Цепь порвалась, не могла не порваться, потому что порядок уже мертвый, мнимый - под ним распад, и все катится, валится, перемешивается... Шекспировский ритм должен захватить саму кинокамеру, двинуть ее за торопящимися людьми: кто-то кого-то (что-то?) преследует, кого-то самого преследуют. Пространство и люди едины в этой сутолоке, смещаются перспективы, хлопают двери, чередуются двory, дороги, небо надвигается на землю. Энергия стиха теперь несет кадры, насыщает электричеством кинематографическую ткань этого хочется добиться на экране.

И тут на память приходит конец письма Питера Брука:

Но как? .. Каким образом? ..

"Должна", "перейдет", "будет" - кажется, именно этими глаголами, благими намерениями выложена если не дорога в ад (слишком возвышенное определение!), то корзина, куда выбрасывают пленку. Все то, что украшает исторические боевики-даже в самых скромных дозах (даже в той небольшой степени, в какой мы использовали обстановку эпохи для "Дон Кихота" или "Гамлета"),-несовместимо с "Лиром": вот чему мы пока научились на собственном горбу. Постепенно определяется какое-то суровое мерило: ничего, где видно вмешательство художника, где есть украшения. Отчетливая "эпоха" не вяжется с этой трагедией; все это меньше того, что она охватывает, проще того, о чем она говорит. Но и другое не лучше: нарочитая пустота, абстрактность мгновенно оборачиваются театром.

Горе в том, что мы начали с павильонов: на натуре, я в этом уверен, способы выражения скорее бы нашлись. А пока мы заняты тем, чтобы сократить как можно больше "художественность", убрать признаки "стиля". Только Енею по плечу такая задача.

Сколько труда положил Вирсаладзе, чтобы его труд стал незаметным на экране. Чем же занимается Солико {105} Багратович на нашем фильме?.. Мне трудно подобрать определение. "Костюмы"? Нет, его искусство выходит далеко за рамки этого дела: он создает не костюмы, а целые ансамбли, облики миров трагедии. Эскизов на этот раз почти нет. Ничего не делается вне живого человека, характера, мысли, заключенной в образе: между платьем герцога Корнуэлского и Олбэнского (люди одного века, одного титула) нет ничего общего. Ему удалось добиться реальности исторического мира, начисто лишённого всего "костюмно-исторического".

Еней утешает меня: в Казантипе (предложенное Евгением Евгеньевичем место природы) все образуется, найдет свои формы.

"Куски правды" добываются нами, как крупницы золота, зато шлак вырастает горами. Эти крупницы-в пластике шекспировского фильма-открываются, когда в сочетании явлений находишь не натуралистическую, а поэтическую связь; когда значение предмета в кадре бывает не буквальным, а метафорическим. Чтобы преодолеть натурализм "живой фотографии", ищешь точки притяжения разнородных элементов, их внутреннее единство.

Во время постановки "Гамлета" я переменял несколько вариантов съемки монолога "Быть или не быть". Задача состояла не в том, чтобы найти место (естественное по действию), где герой мог бы произнести эти стихи, а в том, чтобы открыть связь духовной жизни героя и материального мира. Сперва я думал о контрапункте: Гамлет шел-очень долгим проходом - по Эльсинору; он шел как бы сквозь жизнь, ту, в которой лучше "не быть": во дворе замка муштровали солдат, они отступали назад и с разгона вонзали пики в чучела-Дания готовилась к войне; он шел через зал, где писали под диктовку дети, слышался голос учителя, скрип перьев; на мыслях Полония (из поучений Лаэрту) воспитывалось новое поколение ("Рядись, во что позволит кошелек, но не франти... По платью познается человек..."); сливались вместе барабанный бой, рывканье солдат, нудный диктант. Звук, то тихий, то угрожающе громкий, сопровождал слова (внутренний монолог)-получался своеобразный диалог: голос жизни и мысли о ней. Вариант показался мне иллюстративным, и я отказался от него.

Я стал думать о прогулке в лесу, часть которого сгорела: от живых деревьев - к черным, обуглившимся и, наконец, к выжженной земле... Нет, тут какой-то символизм. Может быть стоит основать все лишь на ритме?.. Гамлет в каюте корабля во время непогоды, все ходит ходуном, волны {106} перекачиваются через борт, слова то возникают, то пропадают в реве бури, скрипе снастей.. Или, Может быть, -удлинить время действия: Гамлет идет одной и той же походкой, а в кадре день сменяется ночью, опять светает, темнеет, меняется погода. Сколько он думал - часы? дни? недели?..

Потом в старинной части Таллина мы нашли длинный, очень узкий переулок; Гамлет, только на одном панорамном кадре, должен был проходить вдоль стены; плоскость чуть оттеняли сухие растения, выросшие на камне, где-то было выщерблено, и, главное, на одно место (попадая сквозь дыру в противоположной стене) падал узкий солнечный луч, единственный в однообразии серости, камня. Мы несколько раз репетировали на этой улице, но солнце подводило, а ждать больше не было времени.

Последний вариант (тот, что снят в картине) мы нашли в Крыму, на берегу: камни образовывали заторы, и, чтобы выйти к морю, нужно было сворачивать, обходить другие нагромождения. Кинокамера следовала за Гамлетом - надвигались холодные, серо-черные поверхности, за одним тупиком следовал другой.

Все дело было в том, чтобы связать ритм движения кинокамеры с ходом мыслей героя.

Первый монолог Лира (отказ от власти, раздел владений) оказался крепким орешком: торжественный склад речи, завязка, основанная лишь на словах, все это было маловыразительным для фильма. Получалось что-то вроде сидения между двумя стульями; из-за купюр терялась сила стихов, и кинокамера оставалась не у дел. Работа не шла. Конечно, сам характер героя говорил за себя, но как раз здесь он говорил условными словами, а это было первым его появлением. Условность мы преодолели. Внимание со слов переключалось на карту: справедлив ли раздел? равны ли доли наследниц? Лир на середине строчек склонялся над картой;

паузы придавали тексту естественность, слова казались более жизненными. Но, одновременно, слова как-то угасали, да и образ тускнел. Жизненность (в этом месте!) умерщвляла поэзию. Но и поэзия была риторичной. Что тут было поделывать? Мы изменили подтекст: карта для Лира не кусок пергамента и топографские схемы (на старинных картах - аллегорические рисунки), а живая память; король расстается не только с короной, но и со своим прошлым (нечто вроде прощания Отелло с "пернатыми войсками"): эту крепость он завоевал, здесь им возведены укрепления, а здесь они разрушены по его приказу.

{107} Его могуществу нет предела: а не изменить ли течение реки?

На месте ли эта гора? Передвинуть гору!..

Странная, детская, но и чем-то зловещая игра: палец короля добавлял реке излучины; как бы забрав в ладони лес, Лир переносил его с юга на север. Новые планы? Забава? Вера в то, что он действительно повелевает горами и морями? А пока первые люди государства в залах, толпы у стен замка ждали решения своей участи. Тут, пожалуй, кинокамере нашлось бы дело. И сидение между стульев кончилось; можно было поудобнее устроиться на одном, кинематографическом. Но стул этот не принадлежал автору, и дело мы сами себе придумали. Шекспировская поэзия здесь была другой.

Можно было пытаться передать ее иными средствами (даже без слов), но ничего вопреки ей сделать было нельзя. Нельзя не потому, что законы ограждали классическое наследие ("народное имущество") от посягательств, - нет в искусстве таких законов. Все обстояло куда проще: не было смысла этого делать. Не стоило.

Недавно я прочитал в газетной статье, что режиссеру, взявшемуся поставить Достоевского, предстоит, по мнению критика, решить трудную задачу: он должен вступить в спор с автором. Прочитав это, я удивился: почему же должен? Сложность состоит, конечно, не в том, чтобы затеять такой спор; затеять, разумеется, можно, - если так уж приспичило. Можно и другое затеять: например, встретив чемпиона по боксу, затеять с ним драку, посмотреть, как говорится у Гоголя, какой он есть "человек в кулаке" ...

Спорить с Шекспиром мне не хотелось. Я достал все русские переводы, сравнивал их с подлинником, вчитывался в английский текст. Несуразность того, что я пробовал делать, стала для меня очевидной: ведерком "жизненности" я пробовал зачерпнуть водяной вал. В репетиционной комнате, увлеченный артистами, я потерял ощущение общего. Поэзия не вмещалась в пределы того, что мы называем характерами. Люди, бесспорно, многое значат в трагедии, очень многое, но далеко не все. И текст не всегда принадлежит действующему лицу, хотя в театре его произносит исполнитель роли.

Текст "Лира" поразительно пестр: библейские тирады, деревенские поговорки, риторика, заумь, изощренная ругань...

В чем смысл такого перенасыщения? Зачем Эдгару, когда он прикидывается юродивым, нужно столько пословиц, песен, причитаний, чтобы его не узнали? Молчание или бормотание меньше привлекли бы к нему внимание. Может быть, правы {108} те, кто упрекал автора в нарушении меры, презрении к жизненной правде?.. Если слышать в таких текстах лишь реплики героя, то критики правы. Но стоит отличить в словах не только голос одного человека, но и голоса самой жизни, каких-то ее огромных слоев, и все покажется другим. "Лир" - не одна лишь драма группы людей, связанных фабулой, а поток истории: несутся, мешаются целые уклады жизни, общественных состояний. В гуле трагедии слышны не только отдельные голоса (жизненные, в полном смысле этого понятия), но и слитные, мощные ансамбли, хоры. Это не Эдгар прикидывается нищим, чтобы скрыться от погони, а сама нищета-деревенское горе горькое-воет, причитает, ходит по миру, негде приткнуться, нет мочи терпеть... Если эти слова лишь реплики Эдгара, они излишни; если в них картины бесправной жизни, то они не только необходимы, но все здесь на вес золота; здесь набирают силы крутые волны трагедии.

С Эдгаром, ставшим нищим, входит в поэзию, раскрывается во всю ширь пространство горя: география нищей страны, беда без края и конца - жалкие хижинки, разоренные деревни, вытопанные поля; всюду - бездомные, униженные... Если этот поток станет материальным-экранной реальностью, могут отпасть слова, и на долю Эдгара останется сказать лишь то, что вызвано жизненной драмой, что неоспоримо правдиво. Но один голос должно подхватить многоголосье, иначе волна превратится в жалкий ручеек.

Ну, а первый монолог Лиры? Как разгрызть этот орешек-это место пьесы, влекущее за собой или декламацию, или, того хуже, выдумки "подтекстов", чуждых тексту?.. Не эти ли стихи настраивали трагиков на грим "титана"-при седой бороде до колен такая речь все же более естественна. Однако манера речи многих других мест роли совсем иная-и в гневе, и в страдании, и в иронии. Чтобы открыть суть монолога, иногда важнее понять не то, что он сам по себе значит, а посмотреть, с чем он контрастирует.

Пьесу начинает пустая болтовня Глостера: шутки над "грехами молодости" (разговор в мужском клубе, по определению одного английского исследователя). И сразу же не переход, а обрыв: вместо прозы-стихи; круто меняется ритм, тон. События выходят на холодный простор государственной власти, здесь другой счет, иной ход; речь-уже не выражение человеческих мыслей и чувств, а изъявление воли, вынесение решения; это не монолог, а манифест... И тут {109} у меня возникла рискованная мысль: а что если именно это- стиль документа-не только не сглаживать, а, напротив, подчеркнуть. Не говорить, а читать. Читать, разумеется, не королю (не такой у него характер), а его сановнику-в каком-нибудь пятнадцатом веке он занят тем же делом, что и наши радиодикторы; в то время, когда другой человек будет читать королевский манифест, Лир может вести себя так, как присуще его характеру.

Шекспир написал этот образ так, что каждый поступок Лира, с первого же, неожидан; нельзя предугадать, что он сделает дальше, на какие выходы окажется способным. Ничего в его поведении заранее предвидеть нельзя. Это прерывистый ход самой поэзии, причудливые смены ее ритмов и образности. Так и будем снимать: неожиданность не только с появления, но и со знака о выходе.

В звуковом кино выразительна тишина: попробуем создать силовое поле молчания, пространство страха - не дай бог, заскрипят сапоги, дыхание станет слышным. Ни звука, гнетущая тишина огромных помещений. Только перемена выражения глаз придворных: минута приближается, сейчас..., И тишину нарушает сигнал, знак выхода. Фанфара? Нет. Барабаны? Нет. Пушечный выстрел? Нет. В мертвом молчании зазвенел-далеко за дверью, но отчетливо-шутовской бубенчик. Важные старцы (те самые, древние, с окаменевшими лицами) торжественно двинулись вперед, подошли к кованым железным дверям, встали по бокам. Бубенчик ближе, теперь слышен и смех, лязгнула дверь: в глубине комнаты два веселых человека заняты какой-то игрой, один мальчик-шут, у другого (он виден только со спины) седая голова.

"Всегда одной ногой в гробу,- написал однажды Вольтер,-второй выделывая прыжки..."

К счастью (или к сожалению?), кончились для меня времена буйных экспериментов. Лира-"старого эксцентрика" мне уже не сделать, но пусть в самой глубине образа звенит, заливаается бубенчик-салют Фэксу (Фабрика эксцентрического актера)! Мне кажется, что я этим ничуть не вступаю в спор с автором.

Стараясь найти хоть какие-нибудь черты облика, я всматривался во множество портретов, вспоминал людей - философов, ученых, поэтов-всех, кто внешностью, возрастом, причудами ума мог хоть чем-то (пусть самой отдаленной ассоциацией) помочь мне что-то ухватить в нашем герое. Я вглядывался и в фотографии Андрея Белого, его седину, глаза, вспоминал написанные после его смерти стихи {110} Мандельштама: "На тебя надевают тиару - юрода колпак... учитель, мучитель, властитель, дурак... непонятен - понятен, невнятен, запутан, легок. Собиратель пространства... птенец... бубенец".

Набор несоединимого, невозможная пулеметная очередь: каждая пуля мимо, а все вместе - точно, в цель; резкость определения, как щелчок, а следующее-опровержение первого, и опять щелчок, опровержение; в граде щелчков отсчитывается ритм, в ритме-шаг, походка, резкость неожиданного жеста, смена интонации поперек фразы.

Шутовской бубенчик, как зачин, первая взятая нота, задающая тон дальнейшему. Бубенчик-это язык, показанный напыщенности и высокопарности; презрение к "геометрии". Лир - единственный вне "схемы"; ни на кого не глядя, он идет, минует ступеньки к трону, проходит мимо замерших герцогов и лордов не к самому высокому месту, центру, а в сторонку, к простой табуретке подле камина. Никаких атрибутов власти. К чему ему трон, корона, скипетр? Мановение пальца, и все будет исполнено.

Планировка - Лир, сидящий у камина,-многое определила; отсюда начался зрительный мотив, одно из тех "остриев" - предчувствий, опор стиха, о которых писал Александр Блок; на острие этого кадра мы накинём край нашей зрительной ткани. Это расположение фигуры не только в пространстве, но и во времени: движение назад, в глубь веков.

Так сплетается ткань изображения. Камин-очаг-домашний очаг. Лир, старший в роду, соберет младших; род соберется у огня; отсвет патриархального костра упадет на лица. Кадр такой же элементарный, как фраза притчи: "Жил-был старый король, и были у него три дочери". Мы снимаем - через камин на зал (глубина смутно освещена), по низу кадра горят дрова; старый человек греется подле огня; из неясной дали (зала? времени?) выходят вперед (постепенно становясь отчетливыми) три женщины: дочери подошли к отцу (четыре фигуры во весь широкий экран); разгорается костер, потрескивают дрова; Лир говорит свои первые, начисто лишённые риторичности слова: "Ну, дочери, скажите..." Дым, будто пелена времени; снопы искр взлетают в воздух.

"Рифма" - камин в поместье лорда Глостера; там все выглядит куда обычнее: скромные размеры очага, меньше пламя; здесь, в тепле и тишине, сидя в спокойном кресле, хозяин отдыхает от придворных волнений; уютное место для старого человека. И здесь же, прикрутив его веревками к креслу, ему вырывают глаза - на любимом месте у домашнего очага.

{111} Огонь играл значительную роль в пластике нашего "Гамлета"; в "Лире" мы уделим ему еще больше внимания. Я выстраиваю (для себя!) драматургию мотива: огонь домашнего очага; блуждающие огоньки - факелы королевского обоза; костры завоевателей на городской площади; Эдмонд поджигает солому на крыше-приказ солдатам жечь деревни; катапульты забрасывают в крепость бочки с горящей смолой; горит город, пылает земля. Печки торчат в пустоте на пожарище - конец притчи о короле и трех его дочерях.

Размах движения от огоньков очага до испепеленного мира; от еле слышного "ничего" Корделии до плача Лиры над ее телом, до воя и скрежета охваченного пламенем пространства. Память о музее Хиросимы: человек научился высекать огонь, чтобы облегчить себе жизнь.

Конечно, это не более чем внутренние сцепки, только притяжения и отталкивания зрительных клеток - нечто вроде зрительных "аллитераций". Такие связи не могут выйти на поверхность, открыться белыми нитками "смысла", иначе - куцые аллегории и плоские сопоставления, значит, Шекспир здесь и мимо не проходил.

Еще о "мотиве огня".

Мы снимали на фоне горящих дров несколько смен, но однажды, придя на съемку, я увидел в нашем павильоне пожарных, они устанавливали в камине какие-то рожки, пахло примусом. Дрова - сказали мне - больше гореть не будут: пожарная охрана запретила, однако "художественное качество не пострадает, все будет выглядеть так же, как если бы дрова пылали взаправду". Взаправду была только вонь бензина. Над нетронутыми полешками подымались ровные газовые язычки. В павильоне собрались одетые и загримированные артисты (некоторые приехали в Ленинград только на один день); центром внимания стал не король Лир, а пожарная охрана киностудии. Началась сложная деятельность: по команде включали горелки, пиротехник поджигал дымовую шашку, запускали вентилятор, дым шел на камеру, а горелки жили своей жизнью, отдельно от дров... Проветривали ателье, дымовую шашку переносили в другое место, иначе повертывали вентилятор. Вонь была такая, что становилось дурно. Возникали новые рационализаторские предложения... В такие часы я ощущаю полную свою ненужность. Для чего я нахожусь здесь?.. Один кадр, снятый за эту смену, все же попал в фильм; я испытываю почти физическую боль, когда вижу его на экране...

{112} Меня всегда интересовали не только натуралистические, но и внутренние связи между людьми, вещами, пространством. Соломон Михайлович Михоэлс рассказывал, что планировки в спектакле "Тевье-молочник" (он играл главную роль) были связаны для него с двумя местами: дверью и печкой. Дурные новости приходили извне; Тевье узнавал их, стоя у дверей, а с улицы дуло. Все радостное происходило у него подле печки; добро связывалось с теплом, горе с холодом. В народной поэзии такой параллелизм обычен.

Как пример мейерхольдовского искусства Соломон Михайлович приводил мизансцену из "Дамы с камелиями": Арман бросал Маргерит на игорный стол, будто ставку. Такие планировки не выглядели подстроенными: печка и дверь на улицу естественны в комнате бедного молочника, и ситуации пьесы Дюма-сына позволяли Арману грубо отбросить свою любовницу, а стол, за которым сидели игроки, находился рядом. Метафоры не казались нарочными.

Иное дело, когда планировка напрямую подыгрывает сцене. Коммерческое кино сфабриковало комплекты

настроений: любовь на красивом поэтическом фоне, убийство в специально таинственной обстановке и т. п. Киноискусство часто начиналось с разрыва таких связей, с пародии на них. В "Алчности", фильме 1924 года, опередившем многое в истории кино, Штрогейм в бешенстве выворачивал наизнанку все голливудские штампы: лирические эпизоды игрались в нарочито прозаической обстановке (любовная сцена в кабинете дантиста во время пломбирования зубов), зато мерзкое убийство режиссер показал на сентиментальном фоне - разукрашенной игрушками и свечами рождественской елки.

Не думаю, чтобы на Штрогейма повлияла современная поэзия, ее увлечение антипоэтическим словарем; приближались войны, фашизм: сентиментальная условность на экране казалась оскорбительной.

Время действия (приметы какой-то эпохи) - лишь частность "времени" в шекспировской поэзии.

Хронологией в ней, как известно, и не пахнет: самый тонкий нюх историка не почует следов дат; однако другие отсчеты легко заметить, и стрелки часов движутся, и отрываются листки календаря. Лир немедля, сегодня же (через считанные часы) покидает свой замок; ему восемьдесят (уже исполнилось) лет; нетрудно высчитать сроки приездов и отъездов героев... Но есть в трагедии не только время человеческих дел и жизней, {113} а и возраст мысли: иногда она принадлежит не одному какому-нибудь действующему лицу, а человечеству-большим срокам его развития. Я имею в виду не законченные философские системы, а слои поэзии.

Они видны отчетливо. М. Л. Лозинский говорил мне, что когда он работает над переводом Шекспира, ему иногда кажется, будто перед ним поэма, написанная одновременно Блоком, Державиным, Маяковским, Баратынским. Михаил Леонидович называл и другие имена; дело было не в них самих, а в невозможности их сочетания.

Переводы Лозинского были виртуозными: чтобы передать контрасты подлинника, он вводил в русский текст язык восемнадцатого века, славянизмы. Его труд вызывал у меня огромное уважение, но близки мне были переводы Пастернака (скорее русские версии) - естественный, современный язык. Однако различие поэтических пластов хотелось передать и мне. С чем можно было бы сравнить эти пласты? .. Пожалуй, с теми отложениями - толщей дна океана - которые с помощью приборов, врезающихся в грунт, изучают ученые. Океанологи находят не только материю, органические и минеральные вещества, но и время - эпохи. "Донные отложения,- пишет академик Л.А. Зенкевич,- это своеобразная крупномасштабная летопись Земли". Именно это хочется и мне выявить в пластике: крупномасштабную летопись мысли-донные отложения верований, заблуждений, пророчеств, отрицаний - слои веков.

Образ рода у "патриархального костра" появится лишь на мгновение (все должно идти, не нарушая внешнего, естественного хода), а затем-в иных кадрах-выявится "острие" другого пласта: на натуре, у развилки дорог мы вкопаем в землю грубое, деревянное распятие; Корделия и французский король преклонят колени, монах-подвижник обвенчает их, а вдали замигают огни, языческое величие короля тронется в путь - псы, ловчие птицы, охрана, челядь, телеги, груженные драгоценными вещами.

"Рифма" отзовется через несколько частей фильма в кадрах привала французских войск; Лир и Корделия, коленопреклоненные (так у Шекспира) подле простой солдатской телеги. И последний отклик того же пласта: отец и дочь со связанными веревкой руками среди вооруженных до зубов солдат; железо шлемов, щитов, мечей. Булавы с гвоздями, чтобы крошить черепа, алебарды с зазубринами, чтобы раны были рваными,- все орудия убийства, уничтожения, и два бессильных человека, победители со счастливыми лицами.

{114} Часто то, что в пьесе лишь реплики, у нас станет сценой: циклы кадров продолжат, выявят не только строчки стихов, но и целый пласт поэзии, не только Корделию - действующее лицо, а действующую поэтическую идею: свет духовной силы, способной победить материальную.

Другой пласт, иное мироощущение: гонимый, нагой Эдгар на бескрайнем просторе земли - вольный разговор вольного человека с ветром.

В таких зрительных образах - само движение трагедии, размах ее поэтических мыслей. Босой Лир в рубище, среди отщепенцев, на голой, кремнистой земле: еретик, обличающий мир в грехах и пороках... Нельзя искать в таких образах буквального смысла - христианского, языческого, философии стоицизма или какой-нибудь

иной. Нет этого, и не может быть: Шекспир враждебен всякой догме, но часто строительный материал, которым он пользуется, оставлен историей, обожжен историей. Вот этот обжиг-клеймо веков- и хочется передать, углубить им пластику, дать характер движению.

Куда же направлен этот ход-в прошлое? к Ветхому завету? раннему христианству? Но Шекспир не пересказывает историю, а воссоздает ее в живом движении - нет ему конца и не отыскать начал. Это в театре падает занавес, а в истории все продолжается. Слой за слоем громоздятся пласты, набухающие кровью и слезами поколений. ..

Вот год, в котором я тружусь над "Лиром": войны то в одном, то в другом конце земли; каждый день без отдыха убивают людей; поджоги в мировых столицах, горят целые кварталы; летят гранаты со слезоточивыми газами; бушует молодежь, и войска врываются в университеты; комендантский час, танки въезжают в город. Убит Мартин Лютер Кинг- борец против насилия. В газетах фотографии: новая полицейская форма - стальной шлем, закрывающий голову, только узкая щель для глаз; все тело закрыто броней, огромный щит. .. Какой же это век? . .

Так называемая "эпоха" в трагедии-не замкнутое историей время, а открытое историей пространство; все-движение, прошлого вовсе нет; древняя тьма вползает в будущее; угасший свет надежды вспыхивает, разгорается; всё в пути. Куда?.. Дороги назад, вспять, в праисторию; пути вперед, дальше, круче, за горизонт. В неведомой точке времени пересекаются: прошлое угрожает стать будущим, а будущее уже было. Кто сказал, что автор отражает старину? Он вмешивается в современность.

{115} Пьеса как бы заведена на две пружины, два хода: внешних событий и внутренней жизни человека. Что касается первой "большой пружины", то обычно (в числе источников) называют историю Голиншеда (автор на ней вырос); мне кажется уместным иное сравнение-не с летописцем, а с газетным хроникером (увы, бульварной газеты). Второпях выбалтываются, выпаливаются заголовки: подлоги, преступления, заговоры, кровавые убийства, небывалые стихийные бедствия. Только и читаешь: "Под страхом смерти!", "Седлать коней!", "Немедля, скорее!" Хлопают двери, падают престолы, скачут гонцы, перевороты власти. И - другой завод, иной ход; никакого счета времени больше нет: сколько часов (веков?) созревала эта мысль, застывали в сознании слепки реальности, накопились мельчайшие детали и расходились огромные круги обобщений; от человека к человеку передавалась мысль, она переходила за пределы эпохи и заставляла людей нового века заново вдуматься в суть развития.

"Время" в "Короле Лире" - не вымеренный ход минут, а лавка сумасшедшего часовщика: сколько здесь циферблатов и сколько стрелок? Тут и замедленное движение памяти назад, и внезапные рывки вперед-мысль, прикасающаяся к будущему.

Когда возникает в фильме такая мысль, события, пространство должны уйти за рамки кадра, на экране живут только одни глаза, ничего, кроме глаз. Да, форма эта - концерт рояля с оркестром. Партия рояля - глаза Ярвета.

Две девочки-школьницы, дочь бригадира осветителей и ее подруга, пришли в ателье посмотреть съемку. Я невольно волнуюсь, все же первые зрители. Волноваться, конечно, бессмысленно: что можно понять по отдельным кадрам? Декорация заставлена аппаратурой, трудится съемочный коллектив, артисты повторяют несколько реплик. Я сам толком не знаю, как это будет выглядеть на экране. И что за сюжет для десятилетних девочек?.. И все же, делая вид, будто я кого-то ищу, я оборачиваюсь и как бы невзначай поглядываю на школьниц: интересно ли им? . . Увы, через полчаса гости направляются к выходу. Так быстро? Я догоняю школьниц:

"Что, девочки, так скучно смотреть?" "Нет,- отвечают они мне,- интересно, только дышать здесь трудно. Можно, дядя, мы погуляем немного на воздухе и опять вернемся?"

Первый деловой и правдивый репортаж из ателье, который мне удалось услышать.

{116}

13

Самолет ТУ-104 подрулил к аэропорту; наконец-то я вырвался из павильонов. Вернее сказать, павильоны

вырвали из-под меня: наши декорации разбирали по частям, крошили. Не успевали мы снять последний кадр какой-то точки, как сразу же на этом месте закипала работа: рушили и строили. "Столовую Гонерильи" теснила "Спальня Любви Яровой", в "Поместье Глостера" вползал "Кабинет полковника милиции" (очередной детектив). Постигание шекспировского мироощущения, и без того нелегкое, осложнялось стуком молотков (прерывали только на момент съемки): нас выживали из павильона, оттесняли к выходу, а за открытыми дверьми было видно, как отправляют на вокзал грузовики (на кузовах ящики с надписью "Король Лир" - костюмы и имущество фильма). Я отвоевал - уже последние силы! - крупный план Ярвета (на фоне еще оставшейся стенки) и сдался.

Теперь мы направляемся к месту экспедиции; дальнейшая часть маршрута в стороне от больших трасс. В поле, заросшем травой, мы разыскиваем "У-2". Несколько пассажиров загорают, рвут полевые цветы, ожидая летчика. Как славно, что самолет стоит попросту в поле, что поле не выпололи, не заасфальтировали, не перечертили линиями, цифрами, сигналами и что не какая-то счетная машина сработала - выбросили номер рейса, а просто этот парень вышел из сторожки, надевая на ходу куртку, и крикнул веселым голосом, по-домашнему: "Собирайся! Поехали!.."

Давно я так хорошо не летал: вместо обезличенных облаков на ничейном небе (пейзаж из реактивного самолета, все равно где - в Японии, в средней полосе России) прямо подо мной маленький человеческий мир - невысокие дома, велосипедист едет по дороге, стадо коров, мальчик в саду, задрал, голову, машет (мне!) рукой... Так в очень давние времена, неторопливо и уютно можно было поехать на татарской таратайке под парусиновым верхом по Крыму. Хорошо бы и теперь вот так, невысоко, приятно покачиваясь, полетать по миру, осмотреться не торопясь, подальше от стеклянных громад аэропортов, толп, потоков прибытий, отбытий, косноязычия не умолкающих информационных: цифры, часы, рейсы, минуты и, как рефрен, какую-то фамилию требует какая-то фамилия, и опять рейсы, задержки, отправки, раскаты трясущихся от ярости {117} моторов...

Интересно, можно ли вот так, покойно, неторопливо, летать и дальше, на перекладных, от одного зеленого пастбища к другому, где пасутся, поджидая приезжих, стреноженные самолеты и летчики пьют чай в маленьких сторожках? Отличный отдых, чем не санаторий? Обстановка успокаивает, отвлекает от тревог, а покой ох как нужен... Что же все-таки у нас получилось?... Перед отъездом я заперся в просмотровом зале: средний уровень в снятом материале как будто достигнут (прекрасное дело "средний уровень" - для "Лира"!), артисты, на мой вкус, хорошие, и подбор их кажется мне верным, но... Вся суть в этом "но". Нет той нарастающей подземной силы, которая всем движет, - непрекращающихся ударов "бичей ямба", о которых писал Александр Блок. В театре это напор ритма полного текста. Но на экране иное единство, другие законы ритма - круговорота жизни во всей ее реальности. Простор пейзажей, мощь природы дают иной характер и павильонным кадрам, за стенами открывается мир. Может быть, когда появятся эти кадры, и актерские сцены приобретут масштаб. Может быть... А вот что несомненно: без них характеры людей (как бы ни старались артисты) покажутся комнатными, и заперят прорехи купюр. Невеселые мысли. Хватит думать, уже обо всем передумано. Что теперь видно под крылом?

Под крылом появляется какой-то клин - рельеф, резко отличный от местности: безжизненная рыжая, коричневая земля, перечеркнутая темными зигзагами, штрихами - будто ударами кисти, пятнами, как брызги чернил на промокашке. Солончаки? отложения глины? заброшенный карьер? Пустыня, но совсем не похожая на Азию; призрак безжизненного мира, полотно Кандинского, которое раскатали на десяток километров. Исчез последний клин, опять пошли луга, изгороди.

- Высохший Сиваш,- обернулся ко мне летчик.

Целый день мы трясемся по бездорожью; никто толком не может показать пути, водитель отказывается дальше ехать-погубим машину. Наконец, измученные, запыленные с ног до головы, мы добираемся до высохшего русла: мертвая земля на долгие пространства, ничего не растет, кроме колючек, бурьяна. Чередование невысоких холмов и кочек, темных разводов и впадин образует свой ритм, волны повторов, всюду пустота, горизонт, бесконечность... И непонятно по какой причине появляется уверенность, что здесь мог вести своего слепого отца несчастный изгнанник Эдгар, а может {118} быть и Лир с шутком бродили после бури. Почему же их судьбы, фигуры вяжутся с такой природой? Видимо потому, что пространство сурово, жестоко, лишено географических черт. Это не окрестности поместья, не поля подле замка, это какая-то иная почва. Земля трагедии. Мы стоим на ней. Нет, это уже совсем не дощатый пол ателье "Ленфильма". Совсем иной разговор...

Но как организовать здесь съемки? Ни дорог, ни жилья, небольшой дождь-и застрянут машины, отсюда тогда не выбраться. И все же настроение хорошее: мы увидели землю, по которой могли ходить шекспировские герои; появилось главное в нашем деле: вера, ощущение реальности задуманного; значит, все-таки можно снять несуществующий мир, значит, он, пусть частями, но где-то существует, можно уловить его закономерности, открыть связи, населить его людьми.

Начинается цыганский быт киноэкспедиции. С раннего утра мы объезжаем берега Азовского моря, лазим по горам. Все мы помолодели. Бросаемся наперегонки со всех ног, увидев вдали что-то, кажущееся нам интересным, подходящим и, вскарабкавшись крутыми тропками, пугая ужей и ящериц, на самую верхушку горы, видим, что наше подходящее место - ну совсем никуда не годится, вовсе "не то".

Объезжаем бухты с моря, расспрашиваем местных жителей. Места, которые мы ищем, редко лежат "на блюдце", как бы специально для нас приготовленные. Так не случается: природа фильма скрыта, запрятана под другим покровом, ее вначале скорее не видишь, а чувствуешь, угадываешь возможность ее присутствия. Сейчас здесь подпрыгивает на ухабах колхозный газик, бегут босоногие ребята с удочками, "дикари" раскинули свою палатку, лает приезжий городской пес, на веревке сушатся купальники... Но вот за теми деревьями и густыми зарослями кустарника - нагромождение каменных пород. Как похоже оно на следы гигантского взрыва. . . Может быть, срубить все эти сухие деревья? Выжечь кустарник? ..

Какое счастье после павильонов (я разучился в них работать) присесть вот здесь на берегу моря и составлять план дальнейших действий. Еней прутиком рисует на песке чертеж: "мир после катастрофы". Работы здесь, конечно, очень много - что поделаешь? Но игра стоит свеч. "Это, конечно, будет масштаб", говорит дорогой Евгений Евгеньевич, так и не осиливший за полвека (с тех пор, как бывший военнопленный австро-венгерской армии стал художником) русских ударений.

{119} "Дикари" подошли поближе, радуются: приедут артисты, посмотрим съемки... Бедные, они не знают, что завтра рано утром запах солянки и гари отравит морской воздух, жарко запыляет кустарник; приедут грохочущие на всю округу краны, начнут тасовать многотонные камни...

Предложение Енея - снимать здесь, на мысе Казантип - было отличным: сквозь окрестности рыболовецких колхозов начинают вырисовываться, просвечивать владения Лиры. Мы находим опорные точки пейзажа, черты его характера. Герцен писал о "старых камнях Европы", теперь я часто вспоминаю эти слова, хотя речь шла совсем о других камнях. Старые камни-летопись земли, история, написанная глыбами и обломками; на каждом - свое тавро, клеймо эпох. Зарылись глубоко в песок округлые валуны, навалились один на другой шершавые громады, рябые, будто от оспы...

Леонардо да Винчи учил художников вглядываться в пятна сырости на стене: в плесени таятся эскизы сражений, наброски морских бурь... В этих камнях, стоит только походить вокруг них, всмотреться с разных уровней, откроется свое содержание, особый смысл, если угодно, целая биография. Нужно только понять, что мешает, "что не относится к делу". Если убрать с этого поля несколько камней иной формы, чем у остальных, то будет отчетлив ритм - чередование однородных вертикальных обломков. Это обломки плит, это заброшенное кладбище. Непонятно?... Будет понятно; Еней вкопает на первый план барельеф десятого века (север), такой же формы, схожей фактуры - единственный пока знак эпохи... Эта гряда огромных расколотых пород, если смотреть на нее, стоя на месте, лишена формы, маловыразительна, но, стоит только пойти вдоль, глядя на нее сбоку, идти не отрывая глаз - и общий ритм движения даст всему смысл: навстречу вырастут разбитые колонны храмов, высокие скрижали с какой-то клинописью, и за руинами укреплений нависнет каменный бастион. Здесь нет ни одного памятника истории, но это память о разоренных войной городах, уничтоженных крепостях и замках.

Это и есть шекспировский пейзаж, та мощь реальности, лишенной всего предметного, границ времени, которая позволяет додумать, досочинить, вообразить во всю возможность человеческой фантазии. Здесь можно было бы снять всего "Лиры".

Что такое историческая география Шекспира, можно хорошо понять по "Дувру": в пьесе это место, где высаживается {120} французская армия (естественное начало военной кампании) и куда (по естественным причинам) стремятся герои, но это и образ края земли, дальше пустота, вечное море. Это граница Британии. И граница, до которой доходят люди, жизнь; предел сил, край века. А до этого сколько уже раз - были на земле другие века, и - сколько раз - наступали концы... Вот что нам нужно: концы цивилизации. Так

начнется наш пейзаж: дорога к замку Лиры, путь мимо развалин эпох; каменная летопись.

С утра до вечера мы объезжаем окрестности и неутомимо ходим, вглядываясь в облик камней, в знаки катастроф.

"Лир" лишен всего сколько-нибудь спокойного, плавного: герои проходят через огонь страданий, и накал его бесчеловечно силен; не только физические мучения, но и нравственные непереносимы. И даже дойдя до предела лишений, казалось бы, все утратив, человек все же встречает и еще худшее: изгнанный, оклеветанный Эдгар узнает в слепце своего отца. Лир, познавший всю глубину горя, находит доброту Корделии, чтобы потом увидеть ее повешенной. Страдание судорогой проходит по миру, и даже камни раскололись, разбились, трещина прошла по монолитам: муки людей отдавались мукой материи. Недобрый, изломанный, исковерканный мир: нечем прокормиться, негде присесть, не к чему приткнуться; скудная, жестокая, бездушная природа. Сама земля сухая, кремнистая, тяжело ступать по ней босым ногам нищих. .. Так, шаг за шагом, мы открываем землю трагедии.

Все в нашем деле, как ни старайся, идет не по порядку; если и приходишь к какой-то системе, то бессистемным путем. Только подумать, советский режиссер приступает к постановке английской пьесы во время полета в Японию. Что тут поделаешь, так случилось, с этого мне и пришлось начать записи: на первых же страницах я старался передать силу впечатления от старинного города Киото. Прошло с тех пор не так уж много времени (года полтора-два), а мне кажется, будто еще одна жизнь прожита - сколько всего выжжено, сдуто...

И после долгих месяцев труда над "Лиром", вглядываясь, нет, вдумываясь в камни Казантипа (для меня шекспировские), гряды, глыбы, обломки, я понимаю, что искусство, которому я предан, которым живу, начисто лишено покоя. В нем не только невозможна поразившая меня в японском саду сила безмолвия - все в нем (даже молчание) Слово, страсть к слову, вера в слово. И все в нем-время; и не только не врачует оно тебя, уводя от мирских забот, но, {121} напротив, тащит, захватив в охапку со своими героями, на "дыбу жизни". Вот почему труд над этой трагедией непереносим (нет и сравнения с "Гамлетом": сколько в принципе света, тепла); она яростно требует отзыва, отклика. "Лир" - не фильм, над которым трудишься, а жизнь, которая вошла в твою и от которой уже не отделиться, не отделаться, сняв - лучше или хуже - кинокартину. И не скоро еще замолкнет для тебя рвущий душу, одичавший старческий вой: "Люди, вы из камня!" Вот почему и здесь, среди молчания каменных гряд, я слышу слово и вижу время. Мне кажется, что не силы природы-солнце, ветер, дождь, снег-создали такие формы пейзажа, а что лихо погуляли по миру, поработали, не покладая рук, заплечных дел мастера истории; зодчие ненависти кувалдами, молотками, ломami нагромодили обломки алтарей, руины книгохранилищ, плиты оскверненных кладбищ, старые камни Европы.

Что и говорить, прекрасна гармония, но, чтобы поставить "Лиру", нужно не чувство меры, а чувство горя.

Чего только не передумаешь, выбирая натуру для фильма. Чудные путешествия: ищешь одно, находишь другое, а на экране... хорошо бы получилось третье, а то выйдет какое-то вовсе тебе неведомое тридцать пятое или восемьдесят четвертое (счет давно утерян). Куда же я, в конце концов, доберусь? Начали мы с борьбы со всем театральным, искали способов показать на экране реальность-не копию исторического орнамента, а бытие истории,-убирали все в декорации, оставляя только подлинный материал. Так мы добрались до казантипских камней. Теперь можно и настоящим делом заняться: не преодолевать условность павильонов, а выявлять скрытый в природе смысл. Очень долгий путь мы уже прошли. Конечно, каждый человек развивается по-своему, и каждая эпоха воздействует на человеческое существо особым образом, но все же остаются, как ни говори, те же стадии- детство, юность, зрелость... смерть. У искусства те же ступени, только чередуются они особым образом. Бывает так, что рождаются стариками, случается и по-иному: умирая, вновь оживают (и сколько раз); нелегко здесь отыскать начала дорог и предсказать, где будут их окончания.

Наша дорога к казантипским камням была в какой-то мере не началом пути. Он уже давно прокладывался. Различными были усилия, и человеческая мысль, и идеи времени, казалось бы, не имели ничего общего с устремлениями наших дней, и все же...

## 14 ВИТКИ СПИРАЛИ

"Вот кто мог бы быть вам интересен,- рекомендовала Гордона Крэга Станиславскому Айседора Дункан (разговор происходил в Москве в 1908 году), это человек всеми отвергнутый и непонятый; это потому, что он оригинален и слишком большой художник". В великом братстве искусства такие слова многое значат. Московский Художественный театр пригласил Гордона Крэга поставить "Гамлета". Об этом спектакле немало уже написано. Раньше наши критики, не углубляясь особенно в материалы, попросту ахали: психологический реализм МХТ и мечты о "сверхмарионетке" (в одной из крэговских статей) - что между ними могло быть общего?

Бес попутал, и как хорошо, что попутал ненадолго: театр потерпел поражение и вернулся на свою испытанную, столбовую дорогу. Схема простенькая и на действительность ничуть не похожая. "Драму жизни", "Жизнь Человека" (Бес попутал в этих спектаклях не меньше) ставил в МХТ не Крэг. "Чем больше я читаю "Гамлета", тем больше вижу перед собой ваш образ,- писал "сторонник сверхмарионетки" Станиславскому.- Я не могу поверить ни на секунду, чтобы что-нибудь, кроме наивысшей простоты в передаче этого образа, могло поднять его на те вершины, на которые поднялся Шекспир. И ничего более близкого к этим вершинам я не видел в вашем театре, чем ваше исполнение "Дяди Вани". В 1935 году - через сколько лет! - увидев в Москве Михоэлса-Лиру, Крэг назвал его игру "песней"; даже в отдельных жестах артиста он открыл глубокий трагический смысл. Что же, "песня" эта была пропета деревянным, кукольным голосом, а жесты определялись веревочкой, за которую неведомо кто дергал марионеточную руку?..

Станиславский сразу же понял существо дела: "отрицание актрис и актеров не мешало Крэгу приходить в восторг от малейшего намека на подлинный артистический талант...- вспоминал он.-Зато при виде бездарности на сцене он приходил в ярость и снова мечтал о марионетках". Артист, впервые вышедший на сцену еще в детском возрасте, Крэг слишком хорошо знал и любил искусство, чтобы не отличать и не презирать подделку под него. "Театральщину" он ненавидел так же, как и руководители МХТ: лучше марионетка, чем такие актеры и такая "игра"; последнее слово я беру в кавычки - Крэг (как и Мейерхольд) не раз восхищался {123} открытой игрой, призывал к театральности, но одновременно требовал и "внутренний огонь" - духовную силу, без которой любые формы немощны, оскорбительны.

История постановки "Гамлета" в МХТ кажется мне прекрасной именно потому, что все в ней - смелость приглашения Крэга, резкость столкновения мнений, решительность переоценки опыта - было полно "внутреннего огня", духовной силы.

Готовиться к "Гамлету" театр, по словам Сулержицкого, начал задолго. Художник В. Егоров, свой, близкий театру человек, был отправлен (для страховки, на случай неудачи Крэга) в длительную командировку. Приступали к делу так же, как готовили в свои годы "Царя Федора Иоанновича", всерьез, на уровне современных исторических знаний. Егоров объездил Данию, затем Германию, изучал музеи, архитектуру, зарисовывал пейзажи; был собран огромный материал. .. И ровно ничего из этого богатства не было использовано, ни крохотной детали. Театральные идеи Крэга увлекли руководителей МХТ.

Обновление сцены начинается чаще не с того, что художники видят возможности улучшения достигнутого, уже известного, а с желания опровергнуть известное как можно решительнее. Почему? Потому ли, что привычные формы изнашивались, искусство вошло в рутину и все в нем стало обыденным? Да, случается и так. Но когда речь идет о спектаклях- главах истории театра, дело обстоит иначе: сами понятия "спектакль", "театр" (в их современном значении) кажутся приниженными, обесцененными; жизнь, время требуют от художников чего-то "большого". Чего же оно требует? Словами это чувство неудовлетворенности не просто и не сразу уловить; само время, сопоставив развитие в различных областях жизни, открывает потом смысл и таких движений. Когда теперь смотришь эскизы Егорова и Крэга, прежде всего удивляешься: неужели они сделаны к одному и тому же произведению? Различны не только талант и вкус художников, но даже самые общие представления о пьесе. Трудно поверить, что перед глазами у художников было одно и то же сочинение. И театры, для которых они трудились, явно были различными: планшет сцены, техника освещения и перемен декораций-ничего схожего. Разные пьесы, разные театры. Егоров готовил очередную постановку для профессиональной сцены.

Эскизы были легко выполнимы: небольшие помещения (стилизованные северное средневековье) с низкими потолками и нишами; кирпичные арки, за которыми видны стены крепости, {124} полы в шашечку:

маленький мир маленькой страны. И пьеса тоже кажется маленькой. Почему же маленькой? Неужели по одним только эскизам можно это утверждать? Да, можно. В них нетрудно найти черты стиля, наметки планировок, способы чередования картин. Одного только в них начисто нет: тайны. Ни отсвета того загадочного смысла, непостижимой до дна глубины содержания, далеко выходящих за пределы "пьесы", которые побуждали художников и мыслителей вновь перечитывать историю Датского принца, находя в ней все более глубокое значение. В егоровских декорациях можно было бы исполнять и другие пьесы, лишь бы время и место действия относились к тем же историческим и географическим координатам. Ни истории, ни географии не сыскать на эскизах Крэга. Не было в них ни "места действия", ни "эпохи"; все было выражением только одного - тайны. Громады неведомых построек во мгле, фигуры людей в пустоте, одинокие площадки, скупые геометрические формы. Все не имело окончания, уходило за пределы не только сцены, а и реальности. Философская поэма? Пробы уловить музыку графикой? Новый, еще неведомый театр. Новый, еще неведомый Шекспир.

В дни шекспировского юбилея в Англии вышел сборник "Шекспир в меняющемся мире". Не вернее было бы иное заглавие: "Меняющийся Шекспир в меняющемся мире".. История показала причудливую кадрили этих величин - какие только фигуры не исполнялись в ней. До XIX века пьесы (пусть сочиненные и гением) казались сперва безнадежно, потом во многом устаревшими; в годы все увеличивающейся образованности и успехов драматического искусства они выглядели сочинениями древних варварских времен. Их, конечно, переделывали: исключали дикость и грубость, вводили облагораживающие мотивы. Нельзя же в просвещенное столетие громоздить на сцене трупы, пускать в серьезные события шутов! . . Цивилизованные люди подправляли, омолаживали старинные примитивы. "Меняющуюся величину" - Шекспира - дотягивали до "меняющегося времени". На мгновение они как бы соединялись. И в следующее мгновение над этими переделками хохотали - до того они казались наивными, устаревшими.

Какой-нибудь Дюссис (автор переделок второй половины XVIII века) мигом отставал от Шекспира, бог его знает на сколько веков,- время отбрасывало Дюссиса на свалку допотопных курьезов: неужели прадеды и прабабушки всерьез принимали такую архаику? ..- ахало {125} "изменившееся время". А "меняющийся Шекспир" уже входил в сегодняшний день, жил всей полнотой его интересов. Сами собой отпадали дописки; восстанавливалась живая плоть первоначального текста. Однако и сам подлинник, оставаясь как бы в неприкосновенности, на самом деле менялся: подтекст (мысли и чувства "меняющегося времени") давал словам новый смысл. Машина времени стала вовсе разлаживаться: одни колеса крутились вперед, другие давали задний ход; Шекспир молодец, а театры, которые его играли (современные, отвечающие запросам дня) старели; жизнь театральных течений все более и более укорачивалась - в десяток лет они пробегали путь от буйного рождения до склероза. Они отставали не только от злобы дня, но и от пьесы, сочиненной в век, когда ни поезда, ни самолеты еще и не снились. Шекспир перегонял эпохи пара, электричества, разложения атома, а театры, оборудованные по последнему слову техники, гадали: как же дотянуться до него, хоть немного приблизиться к нему?..

Перед глазами Крэга с первых сознательных лет был лучший театр его времени. Слова о "впитывании с молоком матери" в описании его детства не были бы фигуральными:

Эллен Терри считалась одной из самых талантливых шекспировских актрис, труппу Генри Ирвинга отличали серьезность и культура. Сам Крэг в молодости играл Датского принца, и успех сопутствовал его выступлениям. Домом его с детства был театр. Но вот прошло не так уж много лет, и он без сожаления покинул этот дом; все в нем показалось ему обветшалым. Уроки нужно было забыть, успехи переоценить: отношения "переменных величин" опять изменились. Человек театра стал утверждать, что театральную пьесу "Гамлет" в театре поставить нельзя. Утверждение не было новым: не раз до Крэга это же говорили люди, которые шли вперед за Шекспиром и не хотели пятиться к театру их времени.

Что-то самое важное, наиболее глубокое в этом произведении начисто исчезало, улетучивалось на современной им сцене. Умозрительное, став театральной реальностью, утрачивало духовную ценность. Существо трагедии казалось новым поколениям все более сложным, огромным, а способы сценического воспроизведения - бесстыдно грубыми, пошлыми.

Начался разлад "Гамлета" и театра. Впрочем, куда раньше, примерно три с половиной столетия назад, в самой пьесе уже говорилось о том, что театральные дела не радуют: {126} трагики "пилят руками воздух", хорошие сочинения проваливаются ("не в коня корм"), комики потворствуют низким вкусам публики отсебятинами. И все же приезд комедиантов - радость, и кто его знает, а вдруг спектакль пробудит совесть

убийцы (был когда-то такой случай)? А вот другое искусство ставилось в этом произведении совсем низко. Вспомним знаменитый разговор: "Что вы читаете, милорд" .. - "Слова, слова, слова..."

Словами утверждалось ничтожество слов.

Несколько лет назад Анджей Вайда прислал мне сочинение Станислава Выспянского о "Гамлете" (Вайда высоко ценит его); польский поэт придавал особое значение тому, что герой бродил по замку с книгой в руках; одинокий юноша в чуждом ему мире; студент, не расстающийся с книгой, живущий ее мыслями. Какой книги? Наверное, это был томик Монтеня.

Ян Котт, вслед за Выспянским, занялся решением той же задачи: скажи мне, что ты читаешь, и я скажу кто ты. В шекспировское время-Монтень, но времена меняются, пишет Котт, и если мы хотим увидеть не старую пьесу, а нашу жизнь, сменим книгу в руках героя: одинокий студент бродит по Западу, в его руках книга Сартра,- Гамлет наших дней.

Вот и мне пришла охота принять участие в этой игре. Что же все-таки читает Гамлет? Рискну и я заглянуть через его плечо. Как ни странно, но мне показалось, что автор книги, которую он держит в руках. .. Вильям Шекспир. И что вовсе не принц-действующее лицо пьесы-говорит о каком-то чужом сочинении, а литератор высказывает свое суждение о литературе. Писатель, забыв про героя, говорит о своем деле: "Слова, слова, слова. .."

Работая над постановкой, я иногда отличал, отчетливо слышал звук этого голоса, примешивавшегося к голосу героя, а то и вовсе заглушавшего его,- голос самого автора. Конечно, принц, а не Шекспир посвящал заурядные стихи дочери Полония, а вот эта строчка: "Слова, слова, слова" - ощущение бессилия искусства, горечь чувств писателя. Может быть, эта строчка поможет отгадать и причину, побудившую поэта отложить в сторону перо, покинуть театр: лучше торговать земельными участками, чем пустыми словами...

Жизнь, реальность, дело. И одни только пустые слова... И вовсе не одна какая-то книга, в которой оспаривалась или утверждалась другая книга, имелась в виду-само дело писателя казалось ему мнимым: строительный материал вовсе негодный, ненастоящий. Что из него выстроишь? Карточный {127} домик. Замок на песке... Мысль, которую потом подхватывали, продолжали, развивали в множестве вариаций (религиозных, политических, философских) другие писатели. Пожалуй, наиболее решительное высказывание: чистый лист бумаги - есть ли более совершенная поэзия?

Теперь представим себе ту же беседу, но место ее действия не эльсинорский дворец, а театральный партер, и собеседник Полония - не молодой человек в неуместном при веселом дворе темном платье, а Крэг (или Станиславский) :

- Что вы смотрите, милорд?

- Игру, игру, игру...

Театр развивался в ненависти к театру. Положение, представляющееся мне важным: решительность отрицания того, что, казалось бы, основа основ искусства и что - пришло время - изжило себя, утратило связь с реальностью, потеряло живой смысл, стало одной лишь оболочкой; пустые слова; звук, не наполненный душевным движением; бесцельный жест; условность.

История кино куда моложе театра и литературы, но и в ней видны те же процессы.

- Что вы задумываете, сеньор?- расспрашивают бездействующего на курорте режиссера действующие лица "8 1/2".

- Фильмы, фильмы, фильмы...

В отрицании вырвалось утверждение. Искусство вырывалось из загона, куда его затаскивало, уволакивало ремесло. Загоны ломали. Замах, запрос - выход за пределы возможного (того, что считали возможным), допустимого, известного. Куда? Направление поисков, линия развития определялась не сразу и чаще-не словами, а конфликтом различных произведений или конфликтами внутри произведения.

- Ленты, ленты, ленты...- пожимал плечами джентльмен в широкополой шляпе, решивший в 1915 году показать на экране все виды нетерпимости в истории человечества. Местом действия его картины должна была стать вселенная; время событий - от гибели Вавилона до стачек в современной Америке. После выхода фильма, по убеждению режиссера, войны на земле прекратятся, все люди станут братьями.

В годы этой постановки Дэвид Уорк Гриффит по окончании съемки лично расплачивался с каждым участником (по доллару), а недоразумения улаживались здесь же в декорации боксом: такова была реальность кинодела.

Сеанс "Интоллеранс" (первый монтажный вариант) должен был длиться восемь часов.

{128} Примерно такой же была длина фильма 1924 года "Алчность" (в монтаже самого режиссера); Эрик Штрогейм снимал и в самых обычных комнатах с видом на улицу, и в пустыне, под палящим солнцем,-условия, по тем временам невозможные для профессиональной работы.

Эйзенштейн начал революцию в кино с презрения к кино: к "звездам", сценариям, павильонам.

"Спектакли, спектакли, спектакли" казались Крэгу плоскими, ничтожными: писанные на холсте декорации, шевелящиеся от ветра; самовлюбленные "любимцы публики"; касса, диктующая свои законы,- коммерческий театр для коммерсантов в партере. Не только Станиславский и Крэг отвернулись от такого театра. Покинули сцену Комиссаржевская и Дузе; о "кризисе театра" говорили повсюду; сравнение театра с публичным домом стало обыденным. Новаторы обращались к старине: обновление искали в соборных действиях, средневековых представлениях, итальянской импровизированной комедии, в древних традициях Японии, Китая, марионетках... Где угодно, только не в спектаклях начала двадцатого века.

Шекспир молодец, потому что на пороге стоял железный век, и опять ломалось время: трещина проходила через историю и через сердца. Что было до этого театральной кассе? Набившие руку сочинители и разбитные актеры знали свое дело; у них не было охоты совать свой нос куда не следует. Как известно, заниматься этим делом ("доискиваться до дна") не советовал Гамлету и его университетский товарищ.

В год приезда Крэга в Москву Блок записал в дневнике:

"Чувство катастрофы, болезни, тревоги, разрыва (человечество - как люди перед бомбой)".

Легкий, высокий человек в мягкой шляпе и летнем пальто сошел с поезда в московские холода. К Камергерскому проезду вдруг придвинулась Флоренция: Крэг привез с собой фотографии Арены Гольдони (крохотный театр под открытым небом во Флоренции, где он занимался сценическими экспериментами и издавал журнал "Маска"), несколько рисунков и гравюр. Станиславский, Сулержицкий, Крэг,-что между ними, казалось бы, общего? Но они быстро поняли друг друга. Приезжего обрядили в меховую шубу из "Горя от ума" и боты; на гриву седеющих волос надели "юн шапка" (как написал в своей монографии Дени Бабле).

После первой же встречи Крэг и Станиславский отзывались друг о друге с восхищением. Что могло их объединять? Прежде всего, презрение к Полонию и его театральным вкусам: отец Офелии, как известно, ценил представления {129} "пасторально-комические и историко-пасторальные", фарсы и похабные анекдоты. Они хотели очистить сцену от того, что измельчало, изолгалось. Они искали способов показать то, что таится в глубине произведения, что выше "слов" и "игры".

Возникла новая режиссура. Спектакли часто начинались не на сцене, а на бумаге. Станиславский писал экспозиции постановок как прозу; его замыслы бывали ближе к роману, нежели к спектаклям того времени; Крэг создавал сюиты гравюр. Эйзенштейн рисовал кадры-сотни, тысячи набросков на клочках бумаги, на полях книг. Проза режиссера, гравюры режиссера, рисунки режиссера...

Основой театра Крэг считал движение. Не исполнение артистов (современных коммерческих театров), не сюжет ("Гамлет" вырождался в романтическую мелодраму), а конфликт обобщенных категорий. Прежде всего - зрительных. Здесь причина, побуждающая меня так пристально всматриваться в давние театральные замыслы. "Вперед к новому театру"-называлась одна из крэговских книг.

Что же за сцена чудилась режиссеру, так и не нашедшему себе места ни в одной из театральных компаний

Европы? ..

На этой сцене будущего "Макбет" рисовался ему совсем простым: в трагедии лишь два элемента, объяснял он, скала и туман. Скала - это место, где толпятся воинственные люди; туман - пристанище призраков. Туман - это скопище влаги; влага подтачивает скалу, испарения разъедают камень. Скала рушится.

Два элемента, этого совершенно достаточно. Горе в том, что режиссеры обязательно хотят показать, что им известна форма шотландских папоротников и материалы раскопок замков Гламис и Кавдор. Хватит лишь двух оттенков коричневого (камень) и серого (туман). Ничего больше не нужно.

Рисунки к "Макбету" показались Станиславскому прекрасными: и натуралистические детали, и старинная утварь на сцене уже давно (по театральному календарю) перестали его интересовать.

Можно восстановить (по эскизам и воспоминаниям участников) первоначальный замысел Крэга. Нет деления на сцену и зал: разграничивающая черта - занавес упразднена. Как продолжение зала - "ширмы". Иногда это слово пишут в кавычках, иногда просто: ширмы. Сукна, ширмы - какой режиссер наших дней задумывается над такими словами, кто способен услышать в них что-то значительное? Старые, скудные способы оформления. Но в свое время появление ширм казалось революцией сцены. Вокруг "ширм" {130} шли театральные сражения. Это был не декоративный прием, а способ постижения пространства, открытие целых образных миров.

Одновременно с Крэгом (не зная его работ) создавал свою сценическую архитектуру - отвлеченные, трехмерные, скупые постройки - швейцарец Адольф Аппиа; но сходство было только внешним. Аппиа уничтожал лишь привычную форму декораций - писанные кулисы и задники, натуралистическую имитацию жизни; его архитектура тоже была только декорацией для спектакля (вагнеровских опер). Для Крэга само пространство было одухотворенным, полным движения, чувств. Человек на его гравюрах иногда лишь подчеркивал крохотностью своего роста огромность вселенной. Крэг, артист чистых кровей, выбрал местом своих представлений циклы гравюр: конфликт извечных сил тьмы и света, отношения объемов и плоскостей.

Единицами чередующихся, трансформирующихся объемов стали для него "ширмы". Они двигались, меняли формы, их преображал свет. Так и должен был начаться "Гамлет": затихали, устроившись в креслах, зрители, и тогда плавным, торжественным движением покидали свои места "ширмы". Они сдвигались и уходили в мглу - танец архитектуры, светотени. Лучи света возникали из неведомых источников, падали световые пятна, и плоскости "ширм" оживали: загорались отсветы, сгущались тени.

Дания? Север?.. Все богатство деталей-узоры тканей, формы оружия и характер предметов-то, что зарисовал в музеях Егоров, оказалось ненужным. Все это, по мнению Крэга, не имело для "Гамлета" значения. В смене объемов, причудливой игре светотени раскрывалось во всей огромности неведомое пространство. Мир, каким его видел Гамлет, только не физическими органами зрения, а теми "очами души", о которых писал автор.

Пустое тщеславие, ничтожная роскошь поглотили весь мир, королевская мантия покрыла жизнь.

Таким был режиссерский замысел второй картины первого акта. Место действия: мантия. На недостижимой высоте сидят коронованные властители. Золотая мантия спускается с их плеч, занимает собой все пространство. Она и есть пространство, а придворный мир - одни только головы, торчащие в ее прорезях. Неисчислимое количество голов, ничтожные точки у подножия трона взирают снизу вверх на сияющее величие. Беспредельное, отливающее темными, мрачными бликами, золотое море. Головы всплывают на золотых волнах, точно губки.

{131} Мистические видения? А может быть материализация шекспировской метафоры? Принц обзывал Гильденстерна и Розенкранца губками: король, как обезьяна, - объясняет он им, - сует придворных себе за щеку, насыщается тем, что они в себя впитали на его службе.

Подобная метафора была в каменных костюмах Тышлера; он одел в них героев "Ричарда III" - люди с каменными сердцами не отличались от стен замков.

Ну, а сами головы? Не было ли в такой трактовке чего-то обидного для артистического достоинства? Трудно

ответить. Хотя, пожалуй, про одну из голов сказать можно: нашелся участник сцены, который, по словам Крэга, понимал его замыслы даже лучше, чем Станиславский. Нет нужды удивляться. Голова была Е. Б. Вахтангова.

"Мечтаю о театре,- писал Вахтангов Сулержицкому о крэговской постановке.И уже тянет-тянет... Сидеть в партере и смотреть на серые колонны.

На золото.

На тихий свет.

Я буду просить дирекцию допустить меня на все репетиции "Гамлета".

Другую сцену Станиславский назвал "незабываемой". Длинный, извилистый коридор, нет ему конца, и верхушки его стен уходят ввысь, за пределы видимого. В косых лучах прожекторов - одинокая темная фигура. Гамлет идет из глубины, отражаясь в золотых плоскостях, будто в зеркалах, а за ним-издалека-шпионят золотой король и его приспешники. Игра внешних эффектов?.. Или поверить Станиславскому? Картина, по его словам, "вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до последних его глубин".

На мейерхольдовских "фурках" выезжали микромиры - тесные, удушливые клетки, где в толчее вещей и людей представала зловещая пошлость "Ревизора".

"Ширмы" Крэга таили в себе иную, во многом противоположную образность. Человек, затерянный в огромности враждебного ему Эльсинора, маленькая фигура среди зловещего сияния позолоты мира, где нет ничего человеческого, подлинного.

Меня интересуют сейчас не философские стороны этих постановок. Иное привлекает внимание: крайности выражения конкретно-жизненного и отвлеченного. И в одном и в другом случае отрицание подделки, бутафории, сцены в ее обычных пропорциях-трактовка пространства иная, чем {132} возможна в театре, понимание пространства как трагической категории.

Мейерхольд писал, что Станиславский и он как бы прорывают туннель с двух противоположных сторон. Известно по описаниям, как прекрасна и радостна встреча тех, кто отдал столько труда, чтобы преодолеть последнюю преграду, объединить усилия. Случается ли такая встреча в искусстве? Не думаю. Их неисчислимое множество, таких воображаемых встреч,- через столетия, в различных сферах искусства и жизни. Встреч, мгновений, за которыми следуют пробивание туннелей в других направлениях, новые усилия, удары молота по толще, которую нужно пробить, чтобы идти вперед.

Хочется еще написать, что Мейерхольд часто бывал несправедлив в своих оценках, только о двух людях он неизменно отзывался с величайшим уважением: о Станиславском и Крэге. "Если бы я опять приехал в Москву,- писал в свою очередь Крэг,-я с наслаждением, фигурально выражаясь, привязал бы себя к креслу на несколько недель, чтобы присутствовать на репетициях и спектаклях Театра Мейерхольда. .. наблюдать и понимать этого театрального гения и учиться у него".

Вряд ли в истории театра можно было бы отыскать еще одну постановку, где так резко сталкивались бы мнения: кажется, что каждый из ее участников имел свою, особую точку зрения, отличную от идей того, с кем он вместе трудился. Станиславский думал о природе актерского творчества (вернее, о месте человека в искусстве) не только иначе, чем Крэг, но-в тот период-по-другому, нежели большая часть труппы и даже исполнитель главной роли.

"Недоступность для актера заоблачных высот, на которые звал Константин Сергеевич, недостижимость его пределов - это было большой трагедией для отца",- вспоминал потом Шверубович (сын Качалова) (Выдержки из этих воспоминаний я нашел в книге Н. Н. Чушкина "Гамлет - Качалов", единственном по серьезности и полноте материалов исследовании спектакля 1911 года.). Станиславский впервые применял на практике свою "систему". Артистов запутывал анализ каждого движения, мешала сама терминология. Стена выростала между Станиславским и труппой-так он сам оценивал этот период; артисты тянулись к другим режиссерам; он обвинял их в косности и рутине.

{133} О чем только не шла речь: Гамлета сближали с очистительной жертвой, Иисусом Христом; ранним гуманистом в мире варваров-звериные шкуры, лужи крови, драка из-за самок (Немирович-Данченко); душа в мире враждебной материи утверждал Крэг; живой человек из плоти и крови - таким хотел его играть Качалов. Мнения не были постоянными даже у одного и того же человека; случалось и так, что они менялись в ходе работы до неузнаваемости. Все добывалось с трудом, в борьбе не только со старыми навыками, но и с самим собой. Полумерами не довольствовались: в мемуарах Шверубовича можно часто прочесть слова "максимализм", "с кровью". Постановка трагедии стала для многих ее участников личной трагедией. Все сопротивлялось: навыки исполнения (одной из лучших трупп мира!), техника сцены (по тем временам совершенная).

Макет, который приняли и в реальность выполнения которого поверили опытнейшие театральные мастера, оказался неосуществимым. Крэговские миры, выстроенные в подлинном масштабе, превратились попросту в неуклюжие постройки: они валились под собственной тяжестью, обращались в лом - ни сколотить, ни укрепить, ни установить. Ширма обрушивалась на ширму, обломки угрожали покалечить артистов.

Материальное лихо посмеялось над идеальным. Вечное противоречие: полет мечты и тяжесть земного притяжения; смелость замысла и косность средств осуществления. Крэг требовал подлинности материала: никакой подделки, мазни, бутафории. В этом Станиславский был его союзником, и они пробовали, без усталости меняли фактуры. Начальные идеи - железо или камень - развеялись при первых же расчетах: вес материалов исключал возможность таких построек; перешли на дерево, подбирали грушевое, дубовое, липовое (Крэг просил необработанное, старое), -слишком громоздко; заменили фанерой - она коробилась; перешли на пробку. Все не годилось. Имитация бронзы? Крэг соглашался, но ставил условие: прежде всего обмануть его самого. "Почему человеческий ум так изобретателен там, где дело касается средств убийства... или там, где дело идет о мещанских удобствах жизни? - горестно восклицал Станиславский, вспоминая мытарство с "ширмами". - Почему же механика так груба и примитивна там, где человек стремится дать удовлетворение не телесным и звериным потребностям, а лучшим душевным стремлениям..."

Остановились на грубом деревенском холсте и на дешевой золотой бумаге. Выросли двенадцатиаршинные постройки, {134} но и они оказались неустойчивыми: в день премьеры чуть не случилась катастрофа. От движения "ширма" пришлось отказаться.

Генеральные репетиции стали полем боя - от мелких схваток до больших сражений. Крэг настаивал на кромешной тьме в конце "мышеловки", Сулержицкий посылал письма Станиславскому: без света, без лиц актеров - их должен видеть зритель - спектакль провалится. Обострялись и личные отношения: до артистов доносились из зала возбужденные голоса Крэга и Станиславского. Много менялось в последнюю минуту, когда зрители уже собрались в фойе.

Неразбериха? Нелепость приглашения режиссера, чуждого МХТ?

Так считали многие.

Боюсь, что отступлений от темы будет в моей книге слишком уж много. Но что поделаешь, вчитываясь в биографии художников, в истории их работ, которые меня особенно интересуют, трудно удержаться от того, чтобы не показать их труд еще в каком-то ином ракурсе, с необычной точки зрения. Среди критических статей, посвященных Крэгу, Станиславскому, Мейерхольду, да и многим другим новаторам, было немало сочинений особого рода. Не стоит забывать и о них.

Вот, например, тема для исследования, право же, поучительная: история ржания и гогота в критическом деле. Материала хватило бы на целые диссертации. Театральные открытия, подтвердили бы данные, отмечались часто не победными фанфарами, а такой музыкой - ржанием. Нюансов, конечно, находилось немало; можно было бы и диаграммы вычертить: кривые от кустарного, одноголосого глумления к плано-организованному осмеянию всем критическим табуном. И касалось бы это не одних лишь крайностей современного искусства - начало натурализма вышучивали не меньше. Увидев в спектаклях Антуана настоящие мясные туши или пар от корыт прачек, покатывались от хохота. Скоморошничали:

"Как в жизни!"; паясничали и над тем, что "непохоже на жизнь". Высмеивали и бытовые детали в чеховских спектаклях, и отвлеченные декорации, и приход художников к революции ("на кухне у Луначарского Мейерхольд дожидается, надрывал животик Аверченко в последнем номере "Сатириконе"). - Дозвольте,

товарищ нарком, "Интернационал" в кубах поставить"). Движение искусства вперед (куда? зачем?), смена устаревшего новым ("оригинальничают") {135} представлялись обывателям вздором, уморой. На защиту обывательских вкусов горой вставали умельцы-потешники, анекдотных дел мастера.

Шутов всегда хватало. Кормушки острословов щедро засыпались, лишь бы потеха вышла на славу. Над искусством гоготали рысистые зубоскалы - они-то знали, чего им подай в театре, за что почтеннейшая публика платит деньги.

Печать тех лет сняла обильный урожай карикатур с "Гамлета". Всех разделали под орех. Одно из таких сочинений, фельетон в газете "Русское слово", я процитирую: пародия иногда помогает лучше увидеть ее предмет.

"Мистер Крэг сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

- Что такое "Гамлет"? .. Офелия, королева, король, Полоний. .. Может быть, их вовсе нет... такие же тени, как тень отца... Один Гамлет. Все остальное так, тень! .. Может быть и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета..."

Доставалось по первое число и Станиславскому, который в фельетоне только то и делал, что спрашивал: "Не выпустить ли, знаете ли, дога? Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании?.."

Самое уморительное начиналось дальше:

" - Остановить репетиции, - через несколько дней кричал Крэг. - Дело не в Гамлете. Дело в окружающих... Они наделали мерзостей и - им представляется Гамлет. Как возмездие! .. Надо играть сильно. Надо играть сочно. Дайте мне сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь... Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть придворная дама, которая в него влюблена... есть кавалер, который вздыхает по Офелии!... Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, через все это сквозит..."

- Я думаю, тут можно датского дога пустить? - с надеждой спросил г-н Станиславский.

Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

- Собаку? Корову можно будет пустить на кладбище!" Качалов сперва ходил на кладбище, ел только постное, а потом зачастил на свадьбы - опять все переменялось. "Да это фарс! - стал утверждать Крэг... будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!"

Смешной фельетон, разумеется. Вероятно, в свое время читатели "Русского слова" немало над ним посмеялись. Теперь он кажется еще потешнее. Самое занятное то, что именно такие интерпретации - через десятилетия - полностью были {136} осуществлены на сцене. И какие страсти кипели! Шутка сказать, речь шла о новом прочтении Шекспира. Театры - в дальнейшем - показали и "одно воображение Гамлета" (Михаил Чехов во Втором МХАТе), и "фарс", "пародию на трагедию" (спектакль Акимова в Театре им. Вахтангова), и все вместе (шекспировский коллаж Чарльза Маровица), и "через все это сквозит" (Английский Национальный театр в пьесе Тома Стоппарда "Гильденстерн и Розенкранц умерли" так буквально и показал: за тюлем, на просвет - Эльсинор, Гамлет); выстроили и "сочную, ядреную декорацию" (фламандское ложе королевской четы в фильме Тони Ричардсона: пестрота одеял, подушек, изобилие еды на золотых блюдах, кувшины с вином и, тут же, на кровати, охотничьи собаки).

То, что казалось невыносимым преувеличением, абсурдом, вошло в театральный обиход. Почему же так случилось? Да потому, что всего этого, самого различного, непримиримо несхожего, полным-полно в самом произведении. Диалог принца и призрака, каламбуры могильщиков, поучения Полония... Разные стили? Нет, шекспировское единство жизни. Крэг и Станиславский как бы пробовали звук всей клавиатуры произведения, они увлекались то одной, то другой тональностью.

Позабылись и позабудутся многие из поздних трактовок, законченных, по-своему совершенных; громкие "успехи" ушли из памяти, а "неудача" спектакля 1911 года все еще живет, будет жить.

Что это значит: спектакль живет? Почему же его не возобновили в следующие сезоны, отчего не

возобновляют теперь? Но "живет" в искусстве значит совсем не то же, что "возобновили". Иногда возобновление лишь способ умерщвления. Так, через много лет восстановили "Мандат" Мейерхольда. Люди, отлично знавшие постановку, искренне любившие ее, все запомнили: планировки, звуковую партитуру, гримы; все тщательно повторили. Тщетно повторили: все оказалось иным, непохожим.

Нельзя оживить мейерхольдовский "Маскарад", "Великодушного рогоносца". Нельзя и не нужно; они и так живут, вошли в новое искусство, продолжают меняться уже вместе с ним, вместе с меняющейся жизнью.

Живут в искусстве вовсе не только удаchi, примеры законченности и гармонии, но и смелость опыта, решительность пробы. Все не завершено, многое вразброд, но сам бросок вперед, сила художественной воли иногда подхвачены, {137} продолжены, иногда опровергнуты (значит, в споре со сделанным, живом споре с живым искусством), развиваются, влияют на иные формы.

Цель этого опыта. В чем же она состояла? К чему стремились Крэг, Станиславский, Сулержицкий, Качалов? Неужели все, что осталось от их "Гамлета", лишь пример несовместимости групп крови? И такой простенький, школьный по наглядности пример: "ширмы" и "система", ходит между "ширмами" артист и играет "по системе", вот и неудача, ошибка.

Крэг? Ну, а кто он был, Крэг? Фельетон В. Дорошевича сопровождается (в новом издании) примечаниями, чтобы читатель понял, кого и за что высмеивали: Крэг, написано там, "типичный представитель декадентского искусства", ну, а Станиславский, - тут, разумеется, примечания не нужны, всякий и так знает: типичный представитель реалистического искусства. Вот и встретились два "представителя", два "типичных", и, конечно, им никак было не сговориться.

А может быть, наиболее типичным в этом спектакле и являлось то, что не было в нем "типичных" и "представителей" тоже не было. Каждый был особенным, непохожим на других, единственным в своем роде, неповторимым. Небывалая шахматная партия: на доске-только короли; колода карт из одних лишь тузов. Сам калибр людей, масштаб личности каждого из них - не только разъединял их, но и объединял. Было у них всех и общее: не послужной список в театральном деле, а судьба в эпохе.

Шекспира перечитывал Сулержицкий - друг Льва Толстого и Чехова, человек, выступавший против несправедливости всюду, где он с ней встречался, бесправный, поднадзорный, организатор подпольной типографии и колоний русских духоборов в Канаде, - что же он, являлся лишь техническим помощником? реализатором чужих замыслов?

Крэг - бездомный гений, мечтавший о театре, подобном "Страстям" Баха, создатель сценических утопий - их и сегодня тщетно пробуют осуществить (один-два спектакля, поставленные Крэгом в нетеатральных помещениях, повлияли на весь европейский театр, - пишет Питер Брук). Станиславский-заветы русской прозы, ветер обновления театра, легенды "Чайки", "Вишневого сада"... Качалов Брандт, Иван Карамазов, "властитель дум" молодых поколений...

Чувство разрыва театра и времени объединяло их; они презирали конторы по сбыту развлечений, публичные дома {138} с занавесом. Огромность пространства в замысле Крэга - выводила театр на иной простор мысли: за фабулой и характерами, за внешними событиями вставляли грозные, извечные силы бытия. Меняющееся время унесло с собой репертуарную пьесу (отличная роль для гастролера); в самой музыке шекспировской поэзии, в громадах ее обобщенных образов, в тайнах ее значений открывалось для Крэга одиночество души в мире коммерции и индустрии, лживость оболочки цивилизации, растление чувств. Фортинбрас являлся в спектакле как возмездие: он стоял на самом верху строений. В руках его был сверкающий меч, у подножия трона валялись тела низверженных королей, он был "точно архангел, сошедший с небес" (Станиславский). За его спиной - фотография сохранилась - горело огненное сияние.

Знакомый по русскому искусству образ: шестикрылый серафим Пушкина требовал вырвать грешный "и празднословный, и лукавый" язык (актерство? театр?), не развлекать, а потрясать, жечь сердца.

Кто его знает, может быть, и шуба и "юн шапка" из "Горя от ума", в которые обрядили приезжего англичанина русские художники, тоже были не одной лишь теплой одеждой, но и символами? Не случайно местом встречи - не только Крэга и Станиславского, но и Шекспира, Крэга, Станиславского, стала Россия. "Мистерия" - первое же слово, произнесенное Крэгом, - было здесь не пустым звуком. Павел Мочалов жег

сердца Шекспиром, и Пушкин называл себя его сыном. Здесь давно мечтали не о действии, но о действе. "Лучеиспускание", "лучевосприятие" терминология Станиславского тех лет - были под стать струящимся линиям, устремленным вверх на эскизах Крэга.

Тогда "система" была еще ересью; это была героическая пора отрешений и заповедей, аскетической проповеди, сурового призыва гнать торгашей из храма. Станиславский потом вспоминал, как он заперся в своей артистической уборной, одинокий, мало кем понятый, чуждый большинству, - так пророки уходили в пустыню.

Восстанавливалась цепь: Гоголь - Толстой - Достоевский - Чехов Станиславский. Под "общением" понималось не только внутреннее действие, единство духовной жизни партнеров на сцене, но и связь сцены и зала, связь театра и жизни, связь всех людей, требование совершенной правды, поиски идеи, способной объединить человечество. Поиски были мучительными: старое нельзя было потихоньку подновить, полегоньку подправить; празднословный язык не смолкал сам {139} по себе, его нужно было вырвать - десница шестикрылого серафима у Пушкина была кровавой.

Теперь в статьях и воспоминаниях можно прочесть добрые советы: как следовало бы поступить Крэгу и Станиславскому, чтобы их общий труд, спектакль 1911 года, удался бы на славу, чтобы был полный и совершенный успех, гремели аплодисменты и не счесть сколько раз подымался бы занавес. И чтобы этот спектакль остался в истории театра как удача, образцовая постановка. Может быть, Крэгу следовало бы овладеть "системой", отказаться от завиральных идей о марионетках? Или, напротив, Станиславскому подыскать особые способы играть Шекспира, а не превращать его в Чехова или Толстого? Или, по-хорошему, сесть бы им обоим за режиссерский столик, а не делить труд на замысел и выполнение...

Советы, конечно, разумные. Только вся сложность заключалась в том, что стремились эти художники не к "хорошему спектаклю", а к чему-то гораздо большему: к "мистерии", "совершенной правде" - пределы были, действительно, недостижимыми, высоты заоблачными. Тяжелым был вес "ширм", ну как было постановочной части справиться с такими постройками, удержать их на сцене? Но еще более тяжким было бремя, которое взвалили эти художники на свои плечи. Разве можно было не согнуться под его тяжестью, найти силы донести его? .. А был и без того тяжелый 1911 год.

Когда я привожу в порядок старые записи, объединяю разрозненные заметки, дописываю новые страницы, чтобы развить и уточнить мысль, на память непрошенными приходят места и события, казалось бы, не имеющие отношения к делу.

Ну, что общего имеют с тем, о чем я пишу, кинофестивали? Никогда мне не хотелось писать о Канне. Несмотря на то, что каждый раз, когда я бывал там, мне удавалось посмотреть несколько хороших картин (среди множества плохих) и встретиться с интересными людьми (в суеде и шуме), странное ощущение не покидало меня: будто я случайно забрел на съемку примитивного фильма про "изнанку капитализма". Когда-то, вечность назад, такие ленты (еще немые) крутили в Одессе: карикатурные типы дельцов, наигранный ажиотаж, пошлость "паблисити"...

Кто этого не знает? Но было одно обстоятельство, которое мало кто знал, и об этом писать хочется. Совсем вблизи, рядом с киноярмаркой, кончал свой век одинокий, очень старый художник. Кому из толпы репортеров пришлось бы в голову {140} просить у него интервью, да и слышал ли кто-нибудь из них его имя? Он давно вышел в тираж, не котировался. Продюсеры не вложили бы в его затеи ни цента, газеты не уделяли ему и строчки петита. Все, что он презирал, - бесстыдное актерство (особенно у женщин), пустая имитация жизни (на экране технически совершенная и куда более лживая), коммерция, "касса" повсюду и во всем праздновали здесь свой успех.

Как мне не повезло: тогда я не знал, что-час езды отсюда - и можно было бы пожать его руку.

Самые его диковинные идеи по соседству с кинематографическим "шоу", пожалуй, выглядели не такими уж странными; наглядевшись вдоволь на "звезд", можно было бы со спокойной совестью согласиться с ним:

- Мэтр, Вы оказались правы: да здравствует марионетка!

Реформатор театра, режиссер, а под конец дней - ни театра, который стал родным домом, ни просто дома. Комната в небольшом отеле. К чему же он пришел, какие уроки вынес за столько лет?

"Если бы можно было начать жизнь сызнова, я бы научился петь, чтобы доставлять радость всем вокруг,- писал он из Ванса Книппер-Чеховой,- пел бы на улицах, пел бы в подвалах, и у реки, и в лодке, и в поле во время жатвы, но только не в театрах.

Чувствую я себя не очень хорошо, ведь я очень стар, гораздо старше Вас. Мне 84, ну, разве это не обидно? .. Живу я на побережье между Ниццей и Канном (там, где улетела Айседора)... Последние четыре года я живу в одной комнате. Было бы лучше иметь две".

Башня из слоновой кости-такая жилплощадь в наши дни не пользуется уважением: кому дано право прятаться от жизни? Но и жизни и башни бывают различными. И художники обычно уходят не от какой-то всеобщей жизни, но от той, что кажется им ничтожной: они не хотят ни воспевать ее, ни занимать в ней место увеселителя. Башни из слоновой кости нужно рассматривать в полном архитектурном ансамбле эпохи. Иногда их воздвигают только потому, что на другой стороне улицы выстроили уж слишком много биржевых контор и притонов.

Стоит еще добавить, что слоновой костью как строительным материалом чаще всего пользуются те, у кого нет средств, чтобы иметь вторую комнату.

{141} Проходит эпоха, и уже трудно увидеть живые черты ее людей, ее искусства. Ветер размотал длинный шерстяной шарф на шее, край зацепился за колесо автомобиля, а шофер не успел затормозить. Улетела Айседора. Может ли теперь показаться реальностью легенда танцев Дункан? .. На радиостудии в фонотеке хранятся записи Качалова - Гамлета: я прослушивал их несколько раз. Неужели это действительность того искусства, что шестьдесят лет назад упрекали в излишней жизненности, в том, что оно чересчур обыденно? Ни манера произнесения стихов, ни сам звук голоса - ничто не связывается теперь с такими понятиями. От детства Крэга на английских площадях остались респектабельные бронзовые апофеозы: пышногрудые и крутобедрые дамы в туниках венчают лаврами героев колониального века; к их ногам навалены сокровища и готики и возрождения; тут же пушки королевы, и здесь же в едином ансамбле, прилегли ее новые подданные, горделивые верблюды. Вековые загадки разгадали запросто: сфинксов выкопали из древних песков и посадили на цепь в Британском музее; мир представал открытым и познанным. Все было материально, плотно, прочно. Огромное тело империи расплзлось по карте, придавливая своей тяжестью новые земли. Дела хватало и служителям муз: воздвигать монументы, славить героев, развлекать победителей.

Крэг укрылся от века сперва во Флоренции: узенькая улица неподалеку от римских ворот, нужно войти в маленькую дверь, а затем на задний двор. Под открытым небом - театрик, здесь Крэг клеил макеты, рисовал, писал. На какую тему? Пожалуй, одиночество души в сытом мире - было главным. Чванству позитивизма он отвечал презрением ко всему материальному; стрелки своих часов он перевел на вечность.

Пошли другие времена, иные десятилетия. Что осталось от тучности колониальных империй? Бронза монументов, отлитая на века, кажется в наши дни даже не тенью исчезнувшего тела, а, как говорится у Шекспира, "тенью тени". Впрочем, осталась мода: теперь на западе опять в чести будуары "конца века", керосиновые лампы...

Крэг нигде не мог осесть. В одних городах он мерз осенью, в других было шумно. Италия начала войну с Эфиопией, и он переехал во Францию. В шестьдесят восемь лет он был интернирован в бараки: фашисты заняли Париж.

И вот по городу Ване на юге Франции идет старый джентльмен. На нем белый арабский бурнус, голова закрыта от {142} солнца широкополой соломенной шляпой, он опирается на трость, принадлежавшую Ирвингу. С ним всегда кожаный чемоданчик; карандаши, бумага, перья наготове-вдруг понадобится что-нибудь записать, нарисовать.

Неясная фигура в золотом свете, которую собирались вывести в спектакле МХТ, когда Качалов произносил "Быть или не быть", и которая так и не далась в руки - не помогли ни волшебный фонарь, ни газ на просвет, никак ее было не уловить,- навестила Крэга, когда ему исполнилось девяносто четыре года. Он так и не смог создать театра, и даже те немногие постановки, что рисковали ему поручить, не доводил до конца; его замыслы никогда не осуществлялись полностью; так, отдельные мысли, какие-то приемы; чувство,

выраженное пространственными отношениями; мысль, чуть уловленная гравюрой или рисунком...

Мечтатель. Фантазер. Вот и "Гамлет" в МХТ - чем все окончилось? .. Каждый, кто знаком с театральной практикой, легко может себе это представить. Стали все реже играть спектакль, афиша менялась: пошли новые, более успешные постановки, а в этой, уже устаревшей, нужда пропала; "Гамлета" сняли с репертуара - он, вероятно, и не годился для этого понятия, репертуара; ширмы вынесли со сцены (кавычки уже не нужны, остались просто ширмы), увезли на склад; во время отправки, наверное, облупилась золотая бумага, порвался холст,-материалы непрочные, недолговечные; потом нужно было поместить на складе и другие декорации; плотники неудачно пристроили какой-то угол, рейки сломались (не велика беда, о возобновлении спектакля не было и разговора), и вот пришло время, обследовали склад: инвентаризация? места не хватало? Решили очистить помещение от хлама; материал был недефицитный, хранить покореженные, грязные ширмы было непрактично. Холст содрали, выбросили на свалку, дерево отправили в топку.

Спектакль, премьера которого состоялась в МХТ 23 декабря 1911 года (5 января 1912 года), мне и самым отдаленным образом не вспоминался, когда, неудобно устроившись (а бывает ли когда-нибудь удобной съемочная точка?), я лежал на грязной площадке, которую катили по рельсам, и, прильнув к глазу кинокамеры, следил, как входят в кадр и исчезают из поля зрения каменные глыбы. А почему, собственно говоря, должен был прийти мне на память этот спектакль? Что схожего можно отыскать между грубой натуральностью щербатых глыб, освещенных солнцем, и крэговскими {143} символами - не то лживой материи, не то королевского величия?

И тем не менее приходится еще раз повторить последнюю фразу прошлой главы,- все же...

Еще в юности поразили меня эскизы Крэга. Пространство, лишённое опознавательных знаков, воплощение ночной пустоты и ледяной стужи, туман с моря, в котором что только не мерещится. Одинокие фигуры среди неведомых каменных миров. Ни детали, ни черточки, за которую можно зацепиться, чтобы найти путь сюда, потому так и манит эта пустыньность. Ритм форм, оттенки серого, вертикали и горизонталы передают своим кодом поэзию - она уже не слышна, а видна. Рядом с этими гравюрами и эскизами театральные декорации казались куцыми, мелочными-под стать провинциальным шекспировским постановкам: морщащееся трико, напыленное поверх кальсон, декламация с подвыванием, бороды из пакли.

Я старался узнать побольше о Крэге (сперва удавалось узнать совсем мало) ; потом я раздобыл его книги и то, что написано о нем; затем в лучших английских постановках я отличал его идеи (только два тона: коричневый и серый - ничего больше!). И теперь, отложив в сторону свои дневники (тетради времен съемок), я перечитываю "К новому театру", вглядываюсь в его гравюры.

Бесспорно, много времени уже прошло, а бывает ли, чтобы оно проходило бесследно? Но вот что главное: шекспировские трагедии-утверждал Крэг первым-не одни только человеческие страсти, отношения между героями пьесы, а, прежде всего - конфликт каких-то мощных зрительных величин; поэзию нельзя ограничить рамками сюжета, она выходит далеко за эти пределы, это - целая вселенная! Разве труппе артистов под силу ее передать?

Разумеется, он отлично различал и частности: семья Полония - мимоходом говорил он - бестолковая и глупая; Гертруда вовсе не дурная женщина от рождения - атмосфера двора испортила ее, и, конечно, Гамлет не переставал любить мать. Это же и так ясно...

Долгие разговоры о психологии героев бесцельны,-объяснял он,- словами можно убить живое чувство, засушить поэзию: лучше вслушайтесь в музыку шекспировского стиха - она откроет вам все. Русский автор держался подобного же мнения о своих пьесах: там же все написано, - отвечал на расспросы артистов Чехов, - только не нужно изображать горе руками и ногами, лучше помолчать.

{144} В молодости Крэг просил своего друга играть Баха, и под звуки музыки он рисовал фрески на стене. Ему представлялось искусство движения и света, способное создать нарастание такой же мощи, как кульминация Баха. Он набрасывал контуры тысячных толп, охваченных единым чувством,- какая сцена могла бы вместить их? Разве монолог Макбета - это только произнесение слов? задумывал он постановку.- Это ход, подъем; вместе с Макбетом движется пространство, он всходит на башню, и пространство раскрывается все шире: земли, холмы, скалы на горизонте...

Какая прекрасная картина - передача эстафеты; творец передает на бегу факел другому творцу, и тот, подхватив трепещущее пламя, мчится вперед, чтобы в неприкосновенности донести дар Прометея до следующего создателя - молодого, полного сил, а тот.. Увы, так случается редко. И художник сбивается с ног пропала былая резвость, и факел на ходу зачадит, а то и вовсе угаснет. И бывает так, что вовсе не благородный юноша торопится на смену, а кто-то завистливый и косолапый сбивает подножкой того, кто еще полон сил... Горько признать, но что тут поделаешь, картина часто выглядит именно так, совсем не торжественно:

кто-то прикуривает у чужого огня - целую жизнь отдали, чтобы развести его,- а задымив папиросой, плюет на огонь, а то и целой компанией норовят набросить на него асбест...

А если огонь не тухнет и вновь разгорается, то причины этого лучше искать не на беговой дорожке искусства, а в самом амфитеатре.

Старинные конфликты, глубинные противоречия не исчезают бесследно; история, раскручивая свои спирали, прихватывает на новом витке и отсветы давних огней. И те, кто зажигал их, непрошенными заходят в новые десятилетия Их часто не узнают, и они проходят по краю времени неопознанными; в памяти поколений уже нет их реальных дел, а имена их забыли выбить на камне.

Этот путь-не прямая дорога: от учителя к ученику, а витки - приближение к какой-то точке и удаление от нее, чтобы вновь, в раскручивающемся движении, расширив охват, опять приблизиться и удалиться. В который раз приблизиться и удалиться!..

Накопление достижений и решительное их отрицание, опять накопление и вновь отрицание, еще более страстное.

{145} И открывающаяся за всем этим странная связь. Сознательная? Бессознательная? Влияние, усвоенное с детства? Родство задач, которые ставит жизнь? ..

Трагичность пространства - какое это сложное понятие, и какие различные явления жизни оно захватывает.

Огромность материального мира и одновременно фиктивность этого мира товарных ценностей, присвоенных одним человеком: "Гражданин Кейн" Орсона Уэллса. Расширение владений и - сужение духовного мира. На экране все реально - фотография создает объективность изображения, но широкоугольная оптика искажает перспективу, пространство растягивается, удлиняется; однако резкость самых дальних планов сохранена. Трагедия человека, оказавшегося в одиночестве среди бесчисленных вещей. Владея производством вещей, умножая вещи, продавая вещи - мысли, чувства тоже вещи,-человек сам становится вещью, обездушенным человеком в набитой вещами пустоте.

Фильм снят в 1941 году. Нужно ли объяснять связь явлений искусства и жизни?

Еще тринадцать лет, и вот уже широкоугольная оптика, и самые большие павильоны оказались недостаточными: Ор-сон Уэллс арендует в Париже заброшенный, давно недействующий вокзал - здесь он снимает "Процесс". Но для Кафки характерно иное: небольшие, душевные помещения, низкие потолки. Однако кто вымерял габариты ада? Уэллс создает огромность, из которой нет выхода, и чем безграничнее поле действия (фиктивного действия), тем большее число людей вовлечены в него. Тысячи пишущих машинок на тысячах столов, армии машинисток контора в аду.

Есть в этом фильме панорама вдоль площади, толпы людей в нижнем белье, с номерками на шее, безликие, единообразные, а в конце - высится памятник, покрытый холстом: ни фигуры, ни лица.

Что осталось от королей из литого золота? От золотого моря - королевской мантии,- где плавали головы придворных? Безбрежная муть, туман, в нем виднеются не головы, а номерки на шее.

Искусство огромных обобщенных зрительных образов. Через десятилетия перекликаются самые различные, несхожие между собой опыты: Мейерхольд, Крэг... а затем, перешагнув сцену, походя решив все технические сложности (нужно ли вращать "ширмы"? проще двигать камеру), экран Гриффит, Штрогейм, Эйзенштейн, Орсон Уэллс...

{146} И, одновременно, опыты не менее безоглядные, крайние в своей решительности: совершенная естественность, правда жизненного - начинать нужно не с "вселенной", а с того, что человек взаправду, по-настоящему пьет чай.

Играть Шекспира, как Чехова,-в 1911 году-было необходимо.

Мы ведь тоже пробуем играть "Лири" не как "Дядю Ваню", но - прочитав Чехова. Обязательно нужно отчетливо видеть и не пугаться того, что видишь: король Лир пьет чай, старшая дочь отодвинула его чашку в сторону - нечего старику командовать в доме.

15

Канун самых трудных съемок. Четыре месяца работы уже позади. В кабинете директора нашей съемочной группы висит на стене большой, разграфленный на квадраты лист ватманской бумаги. В каждом квадрате номер. Номер - значит кадр; снят кадр - вычеркнут номер. Вычеркнут номер - подсчитан метраж. Подсчитан метраж - выведена отчетность. На сегодняшний день снято полезного метража всего...

Если бы я только знал: полезный ли он? И кому полезный? Фильму? Отчетности? Шекспиру?

Одно я, пожалуй, все-таки знаю: к существу "Лири"-к особой, ни на что другое не похожей образности именно этой трагедии - мы еще и не прикасались. Завтра прикоснемся.

Вероятно, я сгустил краски, к чему-то мы все же прикоснулись, но успокаивать себя нельзя: самое трудное еще впереди. Речь идет о сценах, рядом с которыми даже буйство авангарда наших дней выглядит провинциально скромным, боязливым. В шекспировских трагедиях встречаешь и такие, поражающие своей смелостью места. Как бы определить поточнее их свойства, способы выражения? Желая помянуть Есенина добрым словом, Маяковский написал: "Вы ж такое погибать умели..." Пожалуй, такое определение подходит. Шекспировский текст - пестрый: есть в нем и прекрасная поэзия, есть и общие места - риторика, правка старых пьес; есть и такие, что ли говоря, "загибы": невероятность ракурса, причудливость постановки опыта.

{147} "Лир" набирает силу, когда все выворачивается наизнанку. И как раз тогда, когда мир оказывается вверх ногами, вниз головой,- обнажается существо явлений: лживая оболочка слетает, связь вещей открывается в ее подлинном, немистифицированном виде. Труднейшие задачи решаются способом "шиворот-навыворот", каламбурами зацепляется истина.

Мы начинаем снимать встречу сумасшедшего Лира и ослепленного Глостера. О парадоксе-основном противоречии сцены - писали уже не раз: один, утратив разум, стал мудрецом; другой, ослепнув, прозрел.

Способы исследования жизненных явлений достаточно своеобразны. Сейчас я покажу тебе фокус (handy-dandy),- предлагает бездомный нищий старик (король Британии) другому старому бродяге (министру королевского двора). Фокус имеет целью наглядно показать правопорядок в государстве. Старик словно снимает с седой головы драную шапку и, как в цирковом колдовстве, вытряхивает из нее разные фигуры: судью, вора, проститутку, палача, ростовщика, мошенника. Он их расставляет парами; например, для начала, вора и судью, и накрывает их шапкой. Раз, два... На счете "три" шапка подымается: фигуры поменялись местами, теперь они неотличимы одна от другой. Кто вор? Кто судья? За что секут блудницу? Ведь палач сам хочет блудить с ней.

Все это есть в тексте.

Под конец сцены Лир предлагает Глостеру прочесть проповедь. Ее тема? Смысл существования человека на земле, от первого его появления на ней до самой смерти. Много слов для объяснения не нужно; смысл, оказывается, состоит лишь в одном: плаче. Обливаясь слезами, появляется на божий свет человеческое существо, и плача покидает оно свет. Нет, не "свет", здесь автор выразился иначе, не "свет божий" и не какую-нибудь страну, где прибавляется к населению еще одна душа, и даже не мир, в который она приходит, нет, определение иное: "эта большая сцена дураков". Таков дословный перевод. Можно попробовать передать оттенки смысла подлинника и как-нибудь иначе: великий балаган, мировой фарс, вселенские шутовские подмостки. Таков финал - итог, подведенный каламбурами, пародиями, розыгрышами.

"Юмор жестокости" или "жестокость юмора" (Уилсон Найт) разгулялись здесь всюду. Старика с кровавыми дырами вместо глаз обзывают "слепым купидоном", "Гонерильей с седой бородой", пристают к нему, чтобы он, {148} безглазый, прочитал какой-то вызов или посмотрел на мир ушами.

В чем соль этих острот? В соли, топ самой соли, которой, согласно обыденному выражению, посыпают раны, свои, чужие, всего человечества. Делают это, чтобы раны стали еще более болезненными, чтобы никогда не забыть про них. Подножку- хромоногим, огнем - опаленных, ледяной водой - промокших до костей; вот такие розыгрыши. Зачем их придумывают, с такой жестокостью проделывают? Для того, чтобы наконец поняли - слепые, хромоногие, опаленные, вымокшие до костей - кто их такими сделал. Все, на чем их мир стоит,- институты и фигуры власти, от финансов до армии, от священной особы короля до исполнителя его приговоров,- коверкают каламбурами, припечатывают пародиями, сшибают шуткой. Балаган на все четыре стороны света, цирковая арена во весь мир. Есть где порезвиться, только бы не поскользнуться: что ни шаг - лужа крови.

Проповедь сказана. Что же остается напоследок? .. Запах праха да эхо плача.

Вот где пример правоты Мейерхольда; устои "прочных благополучии" расшатывают в театре не резонеры, а "шуты гороховые".

Основной текст этой сцены сохранен в сценарии почти полностью. Мне не хотелось бы в ней ничего сокращать; каждая купюра здесь - резать по живому. Не зря реплики разошлись на поговорки, они бытуют и в русской речи. Немало людей не слышали ничего об этой пьесе, а вот "король с головы до пят", "позолоти порок, о позолоту копье судья сломает", "нет в мире виноватых"-знакомые каждому фразы. В тексте и заключена сила сцены. И здесь же - величайшая опасность, подстерегающая режиссера. Стоит только обратить основное внимание на текст, на прославленные афоризмы,- действие остановится, сцена утратит смысл.

Представим себе пинг-понг, где партнеры перекидываются не мячиками, а бриллиантами с голубиное яйцо,-к чему сведется такая партия? Много ли останется от игры? .. Драгоценные слова сами говорят за себя, если же их и подавать по-особому, будто сокровища, то они покажутся стекляшками. Помощью здесь можно лишь помешать; желая бережно донести, легко уронить.

Способ произношения? Никакого произношения. Не играть того, что само играет. Забыть о важности слов (очевидной), о причудливости формы (она в структуре речи). Ничего не {149} выявлять, ничего не подчеркивать, не усиливать. Внимание не словам, а обстоятельствам, в которых они произносятся.

Вот где отличие кино от театра. На шекспировской сцене жизненные обстоятельства (первое из них - место действия) не только не имеют какого-либо особого значения - попытка уточнить их, показать в реальности, погубила бы действие.

Слова и только слова создают здесь и пейзаж (когда его необходимо себе представить), и движение людей в пространстве, и причудливые сдвиги от реального к фантастическому, от трагического к гротескному.

Реалистическая декорация на сцене открыла бы случайность и неправдоподобие встреч героев в одном и том же месте, условность действия. На экране все становится иным. Жизненные обстоятельства-динамичны, они сами способны стать действием. Локальность легко сменяется отвлеченностью: в кадре и земля и небо. "Невнимание" к словам, о котором я пишу, значит усиленное внимание ко всему, что дает силу мыслям. Чем причудливее текст, тем естественнее должны быть обстоятельства, в которых он говорится.

Пусть Лир "пьет чай".

Чая здесь, правда, быть не может. Голое поле, кремнистая земля, валуны. Но утолить жажду можно: в выщербленном камне скопилась вода, ночью лил дождь. Старого человека мучает голод и жажда; он устал, ходить пешком в непривычку. Теперь он стал таким, как все, одним из нищих. Оборванец в компании оборванцев, грязный, заросший щетиной. Бродяги копошатся в поле, когда-то тут был огород: нельзя ли хоть что-то выкопать? ..

Обыденные, жизненные дела. Серое на сером. Может быть, именно такое сочетание и даст яркость? ..

Необходимо убедить в том, что так и случилось. Что все невероятное совершенная правда.

Ну, а знаменитые слова, как их произносить в таких обстоятельствах? Старик в лохмотьях грызет мерзлую ботву и между делом отвечает слепцу - тот узнал его по голосу,- что он действительно король, с головы до пят король.

Между делом - в этом суть дела.

Чем невероятнее положение, тем обыденнее нужно его играть,-первый закон эксцентрики. Алогичное следует излагать совершенно логично, неоспоримо логично.

Клоун выходит на цирковую арену, сгибаясь под тяжестью калитки, он тащит ее на спине. Прежде чем войти в дом, необходимо открыть дверь. Клоун так и поступает: ставит {150} калитку на ковер, щелкает ключом, открывает дверь, входит в калитку, закрывает дверь за собой. Потом он взваливает калитку обратно на спину, идет с ней дальше.

Поступки естественны. Отсутствует лишь одно обстоятельство: нет дома.

Клоун снимает с плеч пиджак (рваную хламиду), чистит его щеткой, аккуратно складывает и вешает на гвоздь. То есть делает вид, что вешает: гвоздя нет, и стенок нет; пиджак упал на землю. Клоун старательно вытирает о него ноги.

Поступки сами по себе, по отдельности, осмысленны: так чистят платье и складывают его, чтобы не мялось; перед тем как войти в дом, нужно вытереть ноги, чтобы не нанести грязь в комнату. Все делается в жизни именно так. Только связь действий искажена; пропал смысл, утрачена цель. Главное исчезло, но детали сохранены полностью.

Ленина заинтересовал номер эксцентриков в лондонском мюзик-холле; Горький записал его мысли "об эксцентризме как особой форме театрального искусства": "Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку... показать алогизм обычного".

Речь идет уже не о юморе перетасовывания связей, а о том, что сами эти связи в действительности утратили смысл: обычное стало алогичным. Внешне монолитное на деле оказывается раздробленным. Открывается картина развала, распада.

"Разорванность сознания, сознающая и выражающая самоё себя,- говорит об этом старый Гегель,- есть язвительная насмешка над наличным бытием... и над самим собою,- писал Маркс.-Это и есть себя самоё разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их".

В мемуарах людей, близких к Льву Толстому, можно прочесть о его интересе к безумным. "Семен нюхал табак и иногда угощал им душевнобольных,-вспоминал сказку, придуманную отцом, С. Л. Толстой.- Как-то он заснул в коридоре, оставив возле себя топор. Один сумасшедший подкрался к нему, взял топор и со всего размаху отрубил ему голову. Затем он спрятал голову Семена у себя под кроватью и пошел с хитрым видом рассказывать другим сумасшедшим, как он ловко подшутил: "Когда Семен проснется и захочет понюхать табачку, он не найдет своего носа. Его нос у меня под кроватью".

Такую сцену мог бы снять Бунюэль. Одной из самых смешных комедий последних лет кажется мне "Палач" Луиса {151} Берланги: единственная возможность молодой паре обзавестись квартирой - занять мужу должность по судебному ведомству, душисть преступников гарротой. Поначалу неприятный труд, но к нему скоро привыкают.

"Во всех рассказах о сумасшедших основой их болезни служит их неразумная мысль,-пишет С. Л. Толстой. - Но большинство человечества тоже неразумно мыслит; поэтому отец считал большинство людей, которых принято считать здоровыми, душевнобольными".

"Я боялся говорить и думать, что 99/100 - сумасшедшие, - записал Л. Толстой в дневнике. - Но не только бояться нечего, но нельзя не говорить и не думать этого".

Шекспир говорил как раз об этом. Король Лир прожил восемьдесят лет, но он не знал своих детей,

королевства, которым правил, мира, где жил. Истина открылась ему, когда омрачилось его сознание. Искажение всех жизненных отношений стало ему очевидным в безумии.

В таком противоречии - кульминация конфликта. Здесь он разгорается во всю силу. Но это еще не конец пьесы. Чем связаны эпизоды безумия с предшествующими и последующими?

Разве встреча с Корделией происходит на той же "сцене дураков"?

Чем точнее сформулирована какая-либо из концепций (сколько их уже сочинено), чем яснее определена интерпретация (режиссера или исследователя), тем меньше они меня убеждают. Законченность логических построений (выжимки из трагедии "главного") мгновенно опрокидывается живым шекспировским действием; статика формулировок, по самой их сути, чужда вольности движения, неподвзятой одухотворенности поэтической материи.

Мы способны уловить (если хотим открыть многообразие, а не только "самое важное") возникновение связей, и сразу же их распад, и сразу стремление к иным связям, будто другой магнит притягивает в новом порядке звенья разорванной цепи; на мгновение все как бы сцеплено, цельно, и опять разрыв.

Гамлет, подделывая приказ о его казни, который везут в Англию Гильденстерн и Розенкранц, говорит, что он, как сапер, подрывается под их подкоп и заложит мину под их мину.

Примерно так построен "Лир": взрыв, и за ним другой взрыв, на большей глубине.

Что можно понять в таких построениях, упустив из виду резкость перемен тональности? Сама походка людей здесь {152} содержательна. Вслушавшись в ход, движение, дыхание, лучше поймешь и категории "безумия" и "разума".

Ритм выражает сумасшествие не меньше самих слов. И, что важно, часто расходится со словами. В сценах безумия, там, где, казалось бы, место причудливым перебоям, дисгармонии, резкости смен,- господствует покой. Мысли, на первый взгляд, разорваны, однако дыхание героя спокойно. Стоит Лиру утратить разум, и ход действия замедляется. Сцены написаны неторопливо, с оттенками значений. Ни буйства, ни драматизма до появления солдат Корделии (ужас возвращения к нормальной жизни) в изображении душевного заболевания нет. Напротив, наступил покой: хорошо на свободе подумать о жизни, разобраться в собственных воззрениях.

А торопились, да еще как! - до этого. Вот где буйство, снежный ком сумасшествия. Вся первая половина пьесы и передает эту эпидемию повальной заразы, потери разума, Если отвлечься от риторики монологов (ветхозаветных гипербола, тяжелой величественности речей) и взглянуть на ход событий, голова закружится: все соскользнуло с оси, вышло из колеи. Поступки, действия - под горячую руку, не задумываясь; решения сразу, разрывы мгновенно, отъезды немедля. Земля несется под ногами, горит под ногами, уходит из-под ног.

С охоты начинается жизнь Лира в гостях у Гонерильи. Ничего необычного в таком досуге нет. Времени поохотиться теперь вдоволь. Так, в замке герцогини Олбэнской, начинается новое существование Лира, первые его вольные дни. Человек травит зверя. Потеха, забава.

И первый удар настигает его, когда он возвращается с охоты. Важно ли это обстоятельство для трагедии? Имеет ли смысл на нем останавливаться?

По пьесе охота шла до начала сцены, она только упомянута. Всего лишь несколько фраз - соединительное звено событий, действенное начало: Лир открывает двери обеденного зала еще в возбужденном состоянии. Что еще можно извлечь из такого упоминания? Пожалуй, больше ничего на сцене и не покажешь.

Конечно, можно показать трофеи. В старом спектакле Еврейского театра Михоэлс - Лир выходил из-за кулис с убитым зайцем в руке. Распевая веселую песню, он отрезал косому ухо. Охотничья песня, длинное пушистое ухо охотничий трофей. И сразу что-то чуждое, инородное вклинивалось в образность. Почему? Детали были вполне {153} естественными: зайцы могли бегать и по этим полям, отчего бы охотникам не петь охотничьих песен? Тут не было ничего подстроенного, нарочитого. Упреки в житейской неправде были бы несправедливы. Однако дело было в иной правде-поэзии.

Исследуя шекспировские метафоры, Кэролин Сперджен открыла различие сфер каждой из его трагедий. Повторяющиеся метафоры "Отелло" связаны с ощущением чего-то мелкого, грязного, низменного, того, что вызывает гадливость ("Замучь его ты мухами", - казнь для Отелло, придуманная Яго); насекомые, пресмыкающиеся; если животные, то - козлы и обезьяны. Ничего этого, ни мух, ни жаб, нет и в помине в "Лире": поэтическое пространство населено существами иного калибра огромные дикие звери, свирепые хищники, а то и чудища праистории-драконы, зловещие видения древних лесов. Две главные сферы "Лира" - образы страданий человеческой плоти и звериный облик, повадки хищников - сталкиваются, перемешиваются; метафоры образуются не в статике сравнений, а в сдвиге качеств.

Сдвиг усиливается в движении. И как всегда у этого автора, метафоры связаны с обычным, реальным. Из повседневного вырастает апокалипсическое. Из потехи короля, забавы охотой, набирая мощь, разрастается великая метафорическая охота. Охота во все государство, во всю государственную историю.

Метафоры, фигуры шекспировской поэтической речи, изучены. Но они не только элементы словесной ткани, они неотрывны от движения, действия. "Мышеловка" не только название пьесы, которой Гамлет пугает Клавдия, и не только стержень фабулы, но и характер движения многих сцен; здесь полным-полно скрытых ловушек, хитрых приманок, двойной игры, заманивания; борьба идет втихомолку, скрываясь, таясь, не подавая виду, выжидая.

В "Лире" все иначе. Через эту трагедию несется, убыстряя ход, охота. Метафорическая налетает на реальную, охота на охоту, впритык, вплотную, руша порядки, меняя мишени. "Дракона в гневе лучше не тревожить", - первые угрозы. "Ты видишь, лук натянут" - и вот Кента выгнали (поймают-"немедленная смерть"); Кент выследил Освальда;

Эдмонд затравил Эдгара; Корнуэл поймал Кента (забить в колодки!); взяли след Глостера; обложили кругом Лира, петляют следы - шаги Лира от запертых ворот к замкнутым дверям; сговариваются убить герцога Олбэнского, и сами попадают в его сети... Всего не перечислишь. На каждом повороте событий петли, вырытые ямы, силки.

{154} Это не только словесная игра, а действие. Петли, действительно, затягиваются; хворост, которым прикрыта яма, ломается под ногами... Лязгнуло железо: одного поймали!.. Удрал, оставив в капкане окровавленную кожу. Эдгар выдрался из человеческого облика - нагая, кровоточащая плоть, обнаженные нервы, боль и ужас, - рванулся на волю и угодил на отца, того, кто ему расставил ловушку, и сам попал - глазами на колья! - в яму.

Бока в мыле, морды в пене, плети, шпоры: скорее! за ним! Кто это в дупле дерева: зверь? человек? Тот, кто был человеком. Заматают следы, вцепляются друг дружке в горло, рвут свою плоть, когтят себя: отцы, дети, сестры, братья, мужья, жены - все втянуты в гон, травлю.

Охота, где не ловят зверей, а обращаются в зверей. Истребляют не хищников, а, становясь хищниками, весь род человеческий.

Охота или какая-то исступленная, дьявольская погоня?

Что она напоминает? Чье искусство приходит на память? Как ни странно, право же, его, Папаши Гуся - так, по родству со сказочной Матушкой Гусыней, назвали в одной из американских монографий творца экранных безумий Мака Сеннета. Сходство, разумеется, не в героях-усатых чудищах полицейских, красотках купальщицах, простодушных комиках, - речь идет о другом: культе погони. Сумасшествие преследования, срыв всех тормозов; целый мир, вовлеченный в неистовый бег - куда? зачем?

Мелькают пятки, выжимают скорости, несутся мостовые, и весь этот кавардак, бессмысленный азарт, абракадабра потасовок, становится (Папаше Гусю это, конечно, и в голову прийти не могло) пародией, не только смешной, но и зловещей - на человека, на жизнь; издевательством над всем человеческим, осмысленным, одухотворенным. Окапывают водой с головы до пят, бегут, хлещут шланги, струя сбивает с ног, а то-помоями из ведра, нечистотами, умереть можно от смеха!.. Град пирожных с кремом, одно за другим, так, чтобы залепить лицо, чтобы и следа от лица не осталось, ну и потеха!.. Или лучше: кадку с тестом на голову - где тут был человек? Бесформенное месиво подпрыгивает, крутится, бежит, мчится во весь опор, а за ним без передышки гонятся не то чучела, не то звери; набросились - кто кого лупит! куча

мала!

В "Лире" схожее. Только месиво не белое, а красное; кровь хлещет, как из пожарного шланга.

Страшный, зловещий образ. В наш век неведомо каким путем им обернулась веселая клоунада, выходки народных {155} буффионов, и взамен ярмарочных фарсов, пестроты и простодушия-два цвета: черный и красный; два смысла - трагический и гротескный. Вот к чему привели бесконечные чередования трагедий и фарсов-юмор жестокости и жестокость юмора, разорванное сознание, "себя самоё разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их" (Маркс).

Об этом искусстве, скорее предчувствуя его, чем понимая, мы писали полвека назад в манифестах "эксцентризма", а потом во время войны, когда Сергей Михайлович Эйзенштейн предложил мне написать о Чарли Чаплине (он редактировал посвященный Чаплину сборник), я возвратился к этой теме,- многое стало для меня более ясным. Теперь связи с ней открываются мне в "Лире".

И, что важно, весь этот бурлеск, предел сумасшествия господствует в "Лире" в тех местах, где действуют люди в полном сознании и здравом уме; люди, которые управляют государством, устанавливают законы, повелевают целыми народами.

"Фарс - это существо театра,- писал Гордон Крэг в "Индексе к истории моих дней",- ожесточенный, он превращается в трагедию".

"Дьявол в водевиле", "ожесточенный фарс" - вот какие напрашиваются определения жанра. Ну, а что происходит, когда трагедия прикасается к доброте, к нежности? ..

Менее всего я думаю о том, чтобы сделать все эти положения наглядными, но видеть действие и на этих глубинах шекспировской мысли нужно отчетливо.

Так я пробую идти по пространству трагедии. Как оно огромно!..

Место, где будто сам дьявол дал знак и мигом сорвался с цепи этот ад, понесся сумасшедший галоп, нетрудно отыскать. Разделено (в запале) государство, проклята любимая дочь, изгнан верный друг, разорваны сношения с Францией... Что еще осталось в целости, сохранилось на месте? Дом? Дома тоже не будет. В путь, немедля! Дорога врывается в пространство, пространство одно только движение, а если на ходу появится под ногами пол и крыша над головой, то на считанные минуты; сразу же закроются двери, замкнутся ворота, и - дальше. Куда дальше? Дороги перерезаны, пути обложены: идет охота. Некуда дальше. Край земли: Дувр, крутой обрыв, море.

{156}

16

У этого путешествия есть особенность: вышли в дорогу, пустились в путь сто один человек, дошел один.

Сто рыцарей, свита - единственное, что выговорил для себя Лир. Разом разделил все, роздал, пустил по ветру. Все, кроме свиты. Сто рыцарей останутся при нем, будут сопровождать его повсюду. Что это - охрана? Однако никто из них не вступает за Лира, когда его грубо оскорбляют. Слуги? Но он посылает с письмом к Регане первого попавшегося ему на глаза человека (переодетого Кента), а не кого-нибудь из этих людей. Не воины и не слуги - это ореол власти.

Лир в сопровождении свиты - король; без свиты - старик с дурным характером и ничего больше; "тень от Лира", как потом объясняет ему шут.

Как показать на экране эту сотню? Ответ для каждого режиссера, хоть немного знающего свое дело, казалось бы, ясен: разбить на группы, вывести на первый план отдельных людей, тех, что поближе к главному герою, найти человеческие черты. Так мы и поступили. В репетиционной комнате закипела работа; сочинялись характеры, целые истории: кто-то из свиты, поняв положение, сразу же поворачивает в другую сторону; кто-то колеблется, выжидает; за спиной Лира начинается сговор... Многое было придумано.

Зря придумано. Работа оказалась напрасной. Вскоре выяснилось, что подробности лишь замедляли действие, мешали действию. Было не придумано, а надумано; присочинено, а не вычитано.

Шекспир несколькими репликами написал образ офицера, убийцы Корделии (война его всему научила, осталось только возить в упряжке телегу и жрать овес); считанные строчки - и понятна биография старика фермера (спасителя слепца Глостера). Сколько у Шекспира таких крохотных ролей - жизненных фигур.

Ни одному из ста рыцарей он не дал человеческих слов (информационные тексты не в счет). Ни имен, ни слов, ни характеров. Случайность? Конечно, нет. Это не люди, а образ жизни. Целое, а не частности. Кто самый прославленный, кто живет лучше всех? Тот, у кого "семь тысяч мелкого скота, три тысячи верблюдов, пятьсот пар волов и пятьсот ослиц и весьма много прислуги" - так начинается в Библии история {157} Иова. Нужно ли уточнять породу волов, указывать, какие именно работы исполняли слуги?

Можно, пожалуй, рискнуть, провести знак равенства и сказать, что верблюды, волы, ослицы, мелкий скот и весьма много прислуги - то же самое, что сто рыцарей и сквайров, которых требует для себя король.

Обобщенный образ, а не портретная галерея. Как у Гордона Крэга: королевская мантия во всю сцену, золотое море, а на поверхности - головы придворных. Пробки или губки. Какие же это характеры?

В кино зрительные обобщения вырастают в движении, получают форму и размах в потоках кадров. Обобщение - само движение.

Так и будем снимать.

Золотое море - в путь! Мантия, королевский шлейф - в дорогу!

Нет, это не игра словами, а, если угодно, номера кадров рабочего сценария, указания на места экспедиций, съемочную технику (тележка для движения камеры, съемочный кран); в особых примечаниях нужно не забыть упомянуть: "мелкий скот, верблюды, волы, ослицы", то есть кони, охотничьи собаки, птицы... весьма много прислуги.

Все это вместе - "мантия", мы ее выкроим, сошьем на глазах. Мы ее покажем воочию, развернем во всю длину шлейфа. Шлейф тянется за королем, волочится по залам, треплется по дорогам, изнашивается в пути, расползается по ниточкам.

И больше нет ста человек, нет мантии. Остался только один человек. Один очень старый человек в рубище на голой земле, под суровым небом. Это мы будем снимать здесь в Казантипе.

Ни верблюдов, ни волов, ни ослиц, ни прислуги. "Бедностью и голодом истощенные убегают они в степь безводную, мрачную и опустевшую,- продолжает Библия,- щиплют зелень подле кустов, и ягоды можжевельника - хлеб их... люди отверженные, люди без имени, отребья земли".

Как истрепалась мантия, мы снимем в Эстонии: там есть все, что нужно для ее шлейфа. А как ее кроили и шили, уже сняли в павильоне.

"Мантия", "шлейф", "охота", "безумие" - не ряд отдельных сравнений, а стадии единого движения. Это развитие, противоречивый ход мысли, сгущенной в потоки кадров. В этом движении пространство может сузиться до молекулы повседневности, резко отфокусированной, грубой и пошлой; {158} или разом расшириться, уйти за рамки, зачерпнув историю и захватив вселенную. Качество, которое пробуешь уловить, развиваясь, оборачивается противоположным: нет ничего устойчивого, застывшего.

Романтики восхищались сочетанием у Шекспира возвышенного и гротескного; получался как бы слоеный пирог. Контрастов в "Лире" действительно вдоволь, только сферы нерасчленимы; границы найти трудно. Возвышенное не чередуется, а распадается гротескным. А гротескное незримо сбрасывает с себя дурацкий колпак и неведомым путем оказывается в терновом венце. Черты стиля? Нет. Черты истории, черты жизни, черты мысли - в этом суть.

Так и нужно ставить шекспировский фильм. Такой сплав и должен определить тон, ход, саму плоть кино. Экран - не место, где играют Шекспира, "учитывая специфику кино" (то, о чем говорится, показывается).

Экран надо зарядить электричеством трагедии. Ткань динамического изображения должна быть под шекспировским током.

Не просто теперь писать о "плоти кино". Тот, кто прожил жизнь (а не только трудился) в монтажных комнатах ранних двадцатых годов, знает это ощущение тепла, живой плоти кино. Она была в руках, пальцы чувствовали это тепло. Целлулоидная лента казалась одушевленной: зачатки значений, оттенки чувств, истоки мыслей таились в каждом метре. Ножницы, лезвие бритвы, ацетиленовый клей в баночке - нехитрые орудия производства, но с их помощью мы занимались почти что ювелирным делом. Клетки кадров были на вес золота (часто они и решали). Монтаж-последовательный рассказ тогда презирали: разве это монтаж? ремесло, склейка. Монтаж был мышлением, воплощением чувств, одухотворенным движением. Метры, кадры, клетки переставали существовать по отдельности; под пальцами возникала новая реальность: слепок духовного мира, ракетой несущегося в пространстве экрана.

Эйзенштейн решительно отделял экран - сферу киноискусства - от четырехугольника сомнительной чистоты, на который проецировали "живые фотографии". Только энергия динамической пластики преображала полотно в экран.

Сколько дней и ночей мы провели, монтируя "катастрофу" в "Новом Вавилоне". Отрывки действий - все в разных местах, в разные времена: ажиотаж распродажи, шовинистический угар, мишура гала-спектаклей, обезумевшая танцуйка во весь Париж, атака немецкой кавалерии - {159} ничто не существовало по отдельности, прикрепленное к месту, определенное временем; все сливалось, пронизывало одно другое, образовывало новое качество - нарастающей пластической волны, темы "гибели второй империи". Завязки отношений, лица эпохи, ритмы ее жизни, безудержность спекуляций, неудержимый рост всеобщей купли-продажи, неизбежность возмездия - все слитно, взаимосвязано ритмом, светотенью; это только несущееся пространство.

Тогда говорили: "эпизод, собранный в кулак".

То, что мы делали, помогает мне снять шекспировский фильм. Но так работать теперь я не смог бы. Причина не в том, что кино двадцатых годов было немым, а потом пришло звуковое и изменилась технология монтажа. Много воды утекло с тех пор. Еще больше крови. Мир изменился. Эти перемены не передать "эпизодами, собранными в кулак".

Вот почему я занимаюсь Шекспиром. Пишу эту книгу. Годы (прекрасные, бесценные) чистого кино, прямого кино миновали.

Чтобы понять сложность жизни и истории, открыть их глубину - нужно уже иное кино.

На одной из бурных дискуссий двадцатых годов оратор воскликнул (тихо и спокойно тогда не говорили) :

- Режиссер-это человек, который мыслит кадрами!..

- А я думал - головой,- перебил его чей-то голос из зала.

Реплика, бесспорно, остроумная и не лишенная смысла. Однако шуткой тут не отделаться. Что же является истинной поэзией - связь далеких идей, сложных ассоциаций (зарниды - "глухонемые демоны" у Тютчева) или, напротив, естественность интонаций ("пускай она поплачет, ей ничего не значит" Лермонтова)?..

У больших поэтов сколько угодно образцов и того и другого склада речи. Но каждое большое явление в культуре и истории заставляет перечитывать поэтов по-новому. Толстой не только не уничтожил Шекспира, но, напротив, многое в нем открыл. Пастернак, переводя Шекспира, ставил себе целью убрать "риторическую бессмыслицу и метафизированную романтику", которые только мешают "Шекспиру настоящему... Шекспиру архитолостовскому". Он старался как можно точнее передать существо трагедии, выраженное, прежде всего, ее внутренним ритмом. "Ритм Шекспира-первооснова его поэзии,-писал Пастернак.- Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности... общий тон драмы".

{160} Ритм - основа всего: духовной жизни артистов, движения камеры, отношений фигур и пространства, напряжения светотени. Ритм прежде всего содержателен. В нем, если угодно, и сюжет трагедии, и ход событий: шаг, бег, взлет, падение... шаг, бег, взлет, падение... Нарастающие, откатывающиеся волны и

внешних действий, и духовной жизни героя (все эти приступы гнева, затем стыда, опять гнев...).

Слитность, общность движений. В самом начале слышатся не отдельные реплики, голоса людей (Кента, Глостера, Эдмонда, Лира, сестер), а тяжелый ход сработавшегося государственного механизма. Исполнение ритуала, только внешнего (вера давно утрачена), выравнивание иерархии положений (все держится лишь на страхе). Государственная форма неуклонно соблюдается, но государства уже нет.

Неподвижность. Несколько шагов. Незаметный (почти незаметный) жест. неподвижность. Перемена взгляда. неподвижность.

Так мы сняли начало. Затем - распад, развал. Владения разделены, король покидает замок. Бездушная геометрия сменяется какой-то чертовой сюитой. Как бы ее определить, ухватить какие-то ее черты? Фантастический "галоп финебр" или, может быть, сеннетовская погоня в миноре?

Действие: король отбирает свиту - тех, кто будет сопровождать его в поездке. Ускоряющийся шаг, почти что бег Лира вдоль шеренг придворных. Король тычет в лица: этого, этого, этого! По залам, по конюшням - тем же жестом отбор коней-любимцев. Тем же ходом по псарням: фавориты-волкодавы, доги, черные великаны с мертвыми глазами - за мной!.. ловчие птицы, орлы, соколы - в путь! .. этого, этого, этого!.. И тем же стремительным ходом ("шлейф" уже тянется, "охота" собрана) вверх - взбег на лестницу, выше, выше, выше, на последние ступеньки, на верх башни, под самое небо, и тогда все, что нагнеталось, вскипало, с трудом сдерживалось, - вырвалось: проклятием Корделии, бешеным криком прямо в небо. А далеко внизу, на земле - отребья земли, увидев короля, повалились на колени; лохмотья пали ниц перед мантией.

Точка. Острие.

И - мантия отправилась в путь. Лир едет к старшей дочери. Шлейф должен развернуться во весь широкий экран.

Снять это трудно. Трудно потому, что легко.

Стоит только поставить камеру, как немедленно же происходит страшнейший процесс: "образуется кадр". Иначе {161} говоря, все, находящееся на съемочной площадке, само собой выстраивается именно так, как положено по шаблону. Люди, животные, вещи занимают свои места. Откуда они взялись, эти места? Что, выдали каждому билетик с указанием места?

Нет, дело проще, уже и билетиков не надо: процессии, шествия, выезды множество раз снимались. Эта технология известна. Люди, приглашаемые киностудией на такие съемки, исполняют то же, что они уже не раз исполняли; те же, что в съемках еще не участвовали, видели такие сцены в фильмах и тотчас же начинают их воспроизводить в жизни. Дело спорится. Гарцует кавалькада. Чем не королевский выезд? .. Какой темп? - спрашивают всадники. - Шагом будет некинематографично. Если угодно, быстрая рысь? галоп? Это кинематографично.

Готовясь к съемкам, я работал в библиотеке Эрмитажа, подолгу стоял у экспонатов Грановитой палаты, Конюшенного музея - все это мне мало помогло. Помогло одно описание - выезда не царя, а особы куда менее значительной коллежской секретарши Коробочки. Вспомнил я его, и сразу стало легче на душе; стинули церемониймейстеры, улетучились герольды.

...Скрип и визг железных скоб и заржавелых винтов, грохотание по булыжникам: дурацкая колымага, даже и не колымага, а какой-то вспучившийся по бокам арбуз взгромоздили па колеса, набили тюфяками, тюками, кулями, свертками, чмокнул кучер, пошли, спотыкаясь о камни, плохо подкованные лошади... Во всей этой вздутой в гиперболу несуразице - несоединимости понятия движения с тем, что одна только спячка, что, казалось бы, никакими силами с места не сдвинуть, - не только потеха, но и эпос: жизненный уклад; уже начисто лишенный смысла, обездушенный, сдвинулся, покатился, загрохотал. И не одна какая-то помещица, а целый мертвый мир катит по живой земле, под небом, полным звезд.

До чего же смешное описание. А где-то рядом - беспредельное, наводящее ужас пространство. Не только эпос, но и трагедия.

Работая над эпизодом, я резко вывожу на первый план какое-то качество, отдельную черту довожу до

крайности. Растут варианты сценария (Эйзенштейн подсчитал: в среднем идет в работу восьмой; то же, пожалуй, и на моей практике). Потом крайности смягчаются, отношения выравниваются. Восстанавливаются связи с реальностью.

{162} Излишества, как правило, сами отпадают. Не хватит съемочного времени, обстоятельства схватят за горло... Успеть бы снять основное. Хорошо бы только знать, что "основное".

Все же в седой бороде Лира была, что ли говоря, историческая необходимость. Трагики знали, что делали, ухлопывая непомерное количество седого волоса; сразу же, как только занавес пошел, нужно было заявить: старый, очень старый.

И мне необходим этот эпитет. Однако не по отношению к королю, а к королевству. Лир не только старый, но и одновременно молодой; его мысль уходит в тьму древности, и вдруг, прорывая время, загорается всей силой современной иронии. Самый старый и в то же время самый молодой. А королевство - только старое. Дряхлый мир, склероз идей, вырождение верований.

Замок с обшарпанными стенами, дыры в бастionaх, неубранный мусор.

Пожалуй, ни один из королей не имел столько хлопот со своим выездом, сколько досталось художнику В. Улитко с каретой Лира. Он сделал множество вариантов (эскизы, макеты) экипажа. Еней и Вирсаладзе давали советы. За основу, после многих проб, взяли колымагу, подарок, который Елизавета Тюдор прислала Борису Годунову. Все же шекспировское время хоть тень бросило на этот экспонат Оружейной палаты. Из Москвы пришли фотографии всех деталей, обмеры. Детали отбросили, остов упростили, огрубил. Мастера из Нарвы сколотили экипаж (нечто среднее между выездом Коробочки и Елизаветы Тюдор), эстонские специалисты обтянули верх сыромятной кожей. Вытеснили на коже гербы. А потом пошла главная работа: карету старили. Обжигали паяльной лампой, скребли напильником, втирали копоть.

За каретой-рыдваном должен был потянуться громоздкий обоз: телеги с ларями, наглая челядь, вьючные лошади, все тяжело груженное; воют собаки, упираются, не хотят идти дальше; наохлились в клетках одичавшие птицы; плетутся десятки унылых, озлобленных бездельников; в беспорядке едут всадники. Нет больше позолоты. Облупилась, обсыпалась.

Так должна выглядеть на экране "мантия".

На съемке мне особенно понравилась одна из телег. На второпях, плохо упакованных вещах дремали, укутавшись в теплые плащи, совсем старые люди; на ходу развязывались {163} веревки, падали по пути вещи, слуги не обращали внимания. Дряхлая повозка, ненужные вещи, отжившие свой век люди. Хорош рыцарский кортеж.

Как раз эта телега в кадр не попала. Снять ее поближе не успели. Кто сможет когда-нибудь объяснить такое свойство нашей работы: любая небрежность, неточность обязательно попадает в яркий свет, выходит на первый план, на видное место, но деталь, которой придается значение, обычно проходит стороной, незамеченной.

Костюмы у нас - самые скромные. Исторический реквизит - ничтожный. Но во всем живом, двигающемся нужна определенность характера, отличие от наших дней, эпоха: огромные псы, коротконогие пузатые лошади. Предполагался солист, гепард из ленинградского зоопарка, мы его давно облюбовали. Исторические консультанты, наконец, облегченно вздохнули: гепард в королевской охоте-это просто прекрасно! Все источники были за гепарда. Против была только администрация. В последнюю минуту его объявили больным - хватало хлопот и без гепарда.

Трофеями (возвращение с охоты) намечались вепри. Эпизод хотелось начать круто, с густой закваски: туши на рогадинах, окровавленные шкуры, клыки.

Охотники всех округ получили заказ. Как назло, никаких трофеев. На съемку притащили чучело. Кадры сняли и выбросили, отвратительная бутафория была в глаза. Положение немного спасли кабанята; бедняги забрели в болото и утонули. Их вытащили как раз накануне последнего съемочного дня.

Такой массовки мне еще не приходилось видеть. Перед объективом проходили директора учреждений,

доктор паук, капитан второго ранга... Нет тщеславия более сильного, чем у владельца собаки. Стоит в Гайд-парке остановиться подле какого-нибудь терьера, и немедленно рядом с вами оказывается его хозяин: Прекрасное создание? Не правда ли...

Специалисты по кровному собаководству подбирали премьеров.

В дни съемок несколько складов и магазинов могли быть ограблены, сторожа, получив увольнительные, сопровождали короля. Труппа была беспокойной: доги склочничали с волкодавами, свиту Лиры растаскивали за хвосты.

Текучесть, зыбкость качеств. В облике свиты есть и унылая повседневность: вой и собачьи склоки, одичавшие, {164} нахохлившись птицы в клетках; ленивые слуги; порядок нарушается все больше. Отстают всадники, уже меньше животных, наконец, маленькая, вразброд плетущаяся цепочка - вот и весь шлейф.

И в то же время в других сценах сгущается какая-то фантастичность. В темной, трясущейся карете Лиры, выгнанного Гонерильей из дому, охватывает уже не только бешенство, но и страх.

- Не дай сойти с ума, благое небо! -упрашивает он (богов? судьбу?). -Дай сил, чтоб не сойти с ума! ..

Черные собачьи морды с горящими глазами крупными планами должны пройти по экрану - как демоны безумия.

{164}

17

Наступило время новых методов исследования. Раньше думали, что о поэте лучше всего судить поэту. О Шекспире писали Пушкин, Гете, Кольридж, Гюго. Потом за него взялись философы. Психологи занялись его характерами. Подоспели со своими знаниями историки елизаветинского театра, литературы, специалисты по риторике. Текст Шекспира объясняли и духом Возрождения (полнокровным, плотским), и невротами наших дней - психоаналитики углубились в подтекст. Находились у нас и охотники перетряхнуть анкеты автора: Шекспира записывали то в певца уходящей аристократии, то в апологета подымающейся буржуазии. Все было. Кому под силу разобраться в таких делах?.. И вот пришла пора точных наук. Конец спорам. Как подвергнешь сомнению цифры? Математическая лингвистика засучила рукава.

Точность в исследовании-первое достоинство. В 1919 году Борис Михайлович Эйхенбаум написал статью "Как сделана "Шинель" Гоголя". В самом названии слышался вызов. Вместо общих фраз о гуманизме автора - наука. Эйхенбаум показал ткань литературы: язык, сказ, смену интонаций. Статью критикуют до сих пор: а где скорбные глаза Акакия Акакиевича? Боль за униженного?..

Разумеется, есть в повести и взгляд Башмачкина, и боль автора. Только нужно вспомнить, что еще Чехов свирепо обругал своего брата за рассказ о страданиях маленького чиновника - эта тема набила оскомину, к ней уже стыдно {165} прикасаться. Не меньшим штампом стали и высокие слова о гоголевском сочувствии меньшему брату. Конечно, название статьи Эйхенбаума могло быть и более точным. Например:

"Шинель" сделана и так".

Нельзя исчерпать "приемами" искусство. Лучшим определением предмета кажется мне толстовское: "лабиринт сцеплений". В лабиринте нельзя повесить стрелки: "ход направо", "держитесь левой стороны", "к выходу",- нельзя именно потому, что это лабиринт. Остается каждому по-своему блуждать по нему, освещая путь, стараясь выйти на новые пересечения дорог, натываясь на тупики, и опять подымать фонарь: искать иных направлений.

Откуда берется фонарь? Ответить непросто. Это и свет дня, в котором живешь (ты живешь) ; это и труд людей, который стал тебе доступен. Тех самых людей, которые искали ответа на вопрос: как сделано искусство? как сделана жизнь?

Конечно, хочется ясных объяснений, простых выводов. Вкус к туманным выражениям и высокопарным

оборотам у всех уже давно прошел. Об искусстве хочется говорить понятно, дельно.

Одна такая попытка мне хорошо памятна. В 1919 году в Петрограде вышло "Изобразительное искусство". С бумагой было трудно, но почему-то два издания печатались на меловой бумаге: "Красный милиционер" и "Изобразительное искусство". В первом (и единственном) номере этого журнала была помещена статья "Художник и коммуна". "Сапожник делает сапоги, столяр - столы,- писал Осип Брик.- А что делает художник? Он ничего не делает; он "творит". Неясно и подозрительно". На меня эти программные слова произвели тогда огромное впечатление. Я был молодым художником (очень молодым), мне стыдно было заниматься чем-то подозрительным и неясным. Какое там вдохновение, озарение свыше, творчество. Подумаешь, божьи избранники! Нужно было дело делать реальное, полезное, изготавливать вещи.

Или показать, как вещи сделаны.

Как сделана любовь Ромео и Джульетты? Сколько ударных и неударных слогов падают на сомнения Гамлета? ..

Профессор Марвин Розенберг (университет Беркли, США) рассказал мне, как запрограммировали задачу: количественный анализ речевых единиц "Лира". Стихи и прозу закодировали.

Трагедию зарядили в компьютер. Счетно-вычислительное устройство сработало. На первое место вышли, кажется, союзы but, if (только, если, но, кроме, однако...).

{166} Опыт, конечно, интересный. Что он показывает? То, что в трагедии превалирует состояние колебания, неустойчивости, неуверенности? Не берусь судить. Данных должно накопиться много, из разных срезов образности. На мировом Шекспировском конгрессе в Канаде таким исследованиям был посвящен целый раздел программы.

Неразумно пугаться машины, установленной в мире поэзии. Она не рассеет тени отца Гамлета, и Фальстаф не похудеет после математического обследования. Надо сказать, что и сам Шекспир придавал значение подсчетам. Цифры имели для него особый смысл. Принц Галь проделал математический анализ записки Фальстафа (на обороте счета таверны "Кабанья голова") и открыл диспропорцию количественных соотношений (выпитого и съеденного). Известна и трактовка Шейлоком единицы веса "один фунт".

Обо всем этом я вспоминаю потому, что и мне хочется поставить эксперимент. Касается он также математики, но направление опыта иное, пожалуй, даже противоположное: не закодировать стихи цифрами, а, напротив, выявить в цифрах поэзию. В "Лире" есть арифметика. Есть и алгебра. Есть, не побоюсь сказать, и магия чисел. Произведение посвящено буйству стихий, мировому хаосу, а в нем только и делают, что делят, вычитают, умножают...

Счеты щелкают в первых же репликах: владения делятся, слова любви вымериваются и даже молчание Корделии превращено в формулу: "Из ничего и выйдет ничего". Деление на три части, опять сложение, деление на две. Так обращаются с государством. "Она была когда-то дорога,- говорит Лир о младшей дочери,- теперь цена упала".

Потом падает цена Лира. Гонерилья требует сократить его свиту на половину; Регана убирает еще четверть. "Пятьдесят вдвое больше, чем двадцать пять, подсчитывает Лир,- значит, Гонерилья любит меня вдвое больше".

Пародия на арифметику? На меры и догмы, с помощью которых Лир судил о жизни? .. Пародия оборачивается трагической формулой. Она образуется не сразу. Сперва перед нами примитивная задача, детский учебник: король и сто человек свиты составляли вместе, всего - сто один человек; свиты не стало, сто один человек минус сто человек: сколько останется? Школьник отвечает, не задумавшись: один человек. Шекспир дает другое решение: один человек - это уже и не человек. "Теперь ты ноль без палочки",- говорит Лиру шут.

Один плюс сто = король. Король минус сто (свита) = 0. Мера куда меньшая, чем человек. Выводится новая мера: {167} бедный Том - голое двуногое животное, и ничего больше. Ничто. Ноль без палочки.

Две меры - как бы шкала отношений, измерений. Две цифры - самое большое число и самое ничтожное: все

и один.

Король - это и все. Корделия, выступающая против воли короля, - одна. Одна против всех. Одну сбросят со счетов ничтожным движением руки. За Корделию вступается Кент: теперь два против всех. Величины так же несоизмеримы. Кент уничтожен, изгнан. Появляется третий: французский король. Три против всех. И Корделия уже не кажется побежденной.

Может быть, меру решает не один человек, а корона Франции? Нет, именно это, человек. Слуга разрушает планы герцога Корнуэллского; старик фермер спасает слепца Глостера. "Все" - вовсе не постоянная, неделимая величина. Среди всех обязательно находится один, который отделится от всех; от множества отпадет единица. Единица добра, правды, милосердия - против громады зла, лжи, жестокости.

На одну чашу весов падает все самое тяжелое: корона, меч, и другая чаша мгновенно взлетает. Может ли что-нибудь перевесить золото и железо? Может, отвечает трагедия. Другая корона? Другой меч? Нет, на чашу весов падает совсем иная мера тяжести. То, что, казалось бы, вовсе невесомо. "Лир" основан на конфликте мер, столкновений духовных ценностей и материальных.

Никто и ничто - старый человек, тяжело больной, приходит в себя (он долго находился без сознания). Мир, которым он владел, в котором он прожил восемьдесят лет, предстает перед ним в каком-то новом качестве, в ином измерении. Раньше он не замечал людей. Теперь он различает, прежде всего, крохотную частицу влаги.

- Что это, слезы на твоих щеках? - спрашивает он дочь, которую выгнал и проклял. - Да, это слезы.

Эти слова кажутся мне самыми сильными в трагедии.

Мерять государственную историю слезой ребенка - требовал Достоевский. "Ничего" Корделии (еле слышное) громче громовых речей во славу короля.

Слеза, медленно стекающая по щеке Корделии, занимает в пространстве трагедии не меньшее место, чем мрак и огонь апокалипсиса, черный вихрь бури, обрушившийся на мир.

"Все" у Шекспира - меняющееся, диалектическое понятие: ни постоянства, ни устойчивости в нем нет; оно одновременно огромно и ничтожно: самая большая цифра может {168} оборачиваться и нулем. Армия Эдмонда (наемные войска) одерживает победу: французы разбиты, Корделия и Лир в плену. Эдмонд, теперь он граф Глостер, у цели. Герцогини готовы перегрызть глотку из-за него; он будет правителем государства. Полная победа. И... неуловимое мгновение - ничего больше нет, все исчезло. Ни крупницы власти, ни тени силы. Не стало армии (она распущена герцогом Олбэнским); нет ни одного солдата, чтобы защитить полководца. Герцогини уничтожены в считанные минуты. Кем? Кто поднял на них руку? Никто. Они убили друг друга. Сами себя уничтожили; как сама собой разбрелась армия. Ничего не осталось. И этот счет окончательный. "Все" оказались призраком; только призраки исчезают мгновенно, бесследно. "Все" - не только не большинство, но даже и не реальность: "все" - морок, наваждение.

Мгновенность перемен, быстрота возмездия?.. А не попросту ли условность драматургии? Пятый акт, нужно торопиться, не сидеть же зрителям до ночи. Вот и приходится автору уводить события за сцену, скороговоркой наказывать зло. Стоит ли режиссеру тут мудрить? ..

Соображения для театра веские: сам ритм действия, основанного на тексте, не даст возможности именно здесь, где немного слов, вывести на первый план судьбы, пристально взглянуть в лица. Оптика сцены не позволяет этого. Иное дело экран: выражение глаз на крупном плане нередко сильнее целого монолога.

К последнему взгляду Эдмонда мы с Регисом Адомайтисом и ведем всю роль. Эдмонд умирает один на грязной, окровавленной земле, всеми брошенный, как загнанный, забитый зверь (а он был самым ловким охотником) - совершенно один в огромности вселенной.

А где же "все" - те, кого он подчинил своей воле?

Здесь, в последних сценах, открывается существование иных "всех". Шекспировские герои требуют отклика. Крик Лира: "Люди, вы из камня! . ." - не в пустоту.

От кого же ждет он отзыва, ответа? От всех. Значит, от тех, кто вышел на сцену? Нет, скорее от тех, кто в зале. И не буквально от тех, кто сегодня купил билет и пришел на спектакль,- от продолжающейся жизни. От тех, кто придет. От тех, кто поймет. Кто не будет из камня.

Этот один - на сцене или на экране, эта мера "одного человека" и есть прообраз не мнимых, а подлинных "всех". Полнота страдания создала такую меру.

Вот почему так невыносимо трудна постановка "Лиры". В основе основ трагедии лежит старинное моралите: история Всякого человека во Всякой жизни.

{169}

18

Статью "Как сделана "Шинель" Гоголя" связали с фильмом "Шинель", мы его сняли в 1926 году. Начиная с первой ругательной статьи (почему режиссеров не выгнали сразу же, после "Чертова колеса"?) до последней одобрительной наш фильм выводили из статьи Эйхенбаума.

Бориса Михайловича Эйхенбаума я хорошо знал и очень любил. Большого влияния его статья на фильм не оказала. Оказал влияние актовый зал Киево-Печерской Пятой гимназии (на меня). Когда нас, учеников первого класса, построили парами и чужой бородатый человек в очках повел нас по коридорам, а потом по лестнице на второй этаж и мы вошли в раскрытые двери - я переступил порог прошлой, домашней жизни и оказался в новом для себя мире; помещение казалось огромным, неестественно высоким, несмотря на дневной свет, ярко горели люстры, на стене далеко от меня висел большой портрет Николая Второго в военном мундире с орденами. Гимназисты всех классов, одетые в формы, стояли в строю. Никто, больше не двигался. Было молчание, пустота, царь во весь рост в сапогах. Человек, застегнутый на все пуговицы парадного сюртука, вышел на блестящий паркет. Голос в гулкой тишине звучал неестественно. Здесь я был совсем чужим, незащищенным. Все казалось мне сном, дурным сном.

Какие-то начальные отношения величин - естественной жизни и казенной, мнимой - я тогда ощутил впервые.

С понятием счастья у меня навсегда связался день, когда после очередного обстрела Киева я пошел утром в гимназию. Гимназии больше не было. Насквозь просвечивало разбитое здание, валялся кирпич, щебень.

Влияют не статьи, а жизнь. Эйхенбаум последние годы жил рядом со мной. Мы часто встречались. Он всегда очень прямо держал голову. Волосы сперва были темными, потом они поредели, стали совсем седыми. Потом было плохое для него время. Однажды он позвонил мне. Поздравьте меня,- услышал я голос Бориса Михайловича по телефону,- мое имя опять появилось в печати. Вот, в "Медицинском журнале":

"Случай с больным Э". Больной "Э" - это я.

"Несмотря на тяжелые симптомы, больной остался в живых".

Влияют не статьи, а люди. Умение людей прямо держать голову. Сценарий "СВД" (Тынянова и Оксмана) мы переделывали во время съемки. Тынянов не обижался, его {170} интересовала кинематография, а не права сценариста. Что же осталось от его труда в фильме? Остались надписи - Юрий Николаевич сочинил их, посмотрев снятые кадры. Остались частые встречи, разговоры (вовсе не о кино), дружба. Юрия Николаевича уже давно нет в живых, значит, все это ушло в прошлое,- одна только память? Нет, именно это, дружба, осталось в кадрах. И не только в "Шинели" или "СВД", но и в картинах, которые я снимал позже.

А потом, незаметно для тебя, многое становится не жизнью, а "материалом". Можно ли получить копии с вашего архива? Да я слова такого раньше не знал. Архив? Каюсь, я выбрасывал, после прочтения, письма Эйзенштейна. К чему было их хранить, мы часто встречались. В конце сороковых годов ко мне пришел театровед профессор С. С. Данилов. "Не сохранились ли у Вас материалы постановки "Женитьбы"? - спросил он меня. Несколько эскизов костюмов случайно сохранились. "Да это памятники эпохи!-восторгался профессор, рассматривая картинки.- Вы не имеете права держать их у себя. Ваш долг передать их Театральному музею. Ваша "Женитьба" принадлежит истории советского театра".

Не скрою, я был польщен. "Музей выражает вам свою глубокую признательность,- сказал мне на прощание С. С. Данилов, унося с собой папку с эскизами.- Ваш дар будет сохранен для будущего".

На этом торжественная часть закончилась. Будущее наступило довольно скоро: в книге о драматургии Гоголя я обнаружил репродукции со своих эскизов; в тексте говорилось о "глумлении над классикой". И в других книгах я потом находил веселых клоунов моего детства, замаранных дегтем и вываленных в перьях.

Теперь пришло письмо: в Венеции состоится сессия, посвященная Фэксу, просмотры фильмов, дискуссия. Тема одного из докладов "Фэкс и Тынянов"; просьба прислать фотокопии материалов. Каких? .. В том, что я сегодня пишу, на мой взгляд, больше влияния Тынянова, нежели в фильме "СВД".

Мы с Траубергом сидим за одним из столов, расставленных в форме каре по краям актового зала университета Ка Фаскари. Над нами в сияющей голубизне парят нежные венецианские богини Тьеполо в прозрачных туниках. Богини трубят в золотые трубы, а внизу идут доклады. "Эксцентризм - понятие лингвистическое, психологическое, механическое...", "Похождения Октябрины" и европейский авангард", "Массовые зрелища революции и комедии Фэкса", Фаусто {171} Мальковати из миланского университета описывает спектакль "Женитьба".

Первое чувство, которое я испытываю, разумеется, признательность - нелегко разыскать забытые рецензии, восстановить детали, которых уже и мы сами не помним. Все, о чем говорит докладчик, точно: реплики Подколесина и репризы клоунов, конструкции из фанеры и жести между женихами Агафьи Тихоновны, кадры киноленты в сценах Гоголя и выход самого Гоголя... увы, не отречешься. Только теперь, в докладе, пестрый наворот как-то выцвел, онемел, распался на части колесики, пружинки. А в свое время все вертелось, ходуном ходило.

Что же давало ход? Попробуй теперь, улови - ход, дух - объясни словами... Ну, прежде всего, это было веселое искусство.

И оно весело делалось. Шкловский писал исследования прозы языком фельетона. Недавно на обсуждении первого тома "Истории советского театра" один из киноведев спросил:

"Почему забыт совет троих, от имени которого Дзига Вертов писал манифесты киноков? .. Кто они такие были? И кем они были избраны?" Никем. Это были Дзига Вертов, его жена монтажер Е. Свилова, его брат оператор М. Кауфман.

"Совет троих" постановил уничтожить художественную кинематографию как ненужную пролетариату.

Разве не было в этом игры? .. Эйзенштейн рассказывал мне, как во время одного из банкетов ВОКСа он вспомнил, что в этом зале (особняка на Арбате) он поставил "На всякого мудреца довольно простоты" и, позабывшись, вытянул под столом ногу, стал шарить носком ботинка по полу. "Что с вами?"-удивился уважаемый сосед по столу. "Ничего",- опомнился Сергей Михайлович; он искал кольцо от цирковой лонжи - оно было ввинчено как раз в это место лет тридцать назад.

Обязательно нужно искать это кольцо. Или хотя бы след его.

Эти спектакли задумывались тогда, когда в черных провалах лестничных клеток застряли между этажами лифты, казалось, навечно-дома были ледяными глыбами. Манифесты эксцентризма мы сочиняли во тьме, при мерцании копилки. В голод и холод задумывался карнавал в честь электрификации.

Теперь слова сопоставляют со словами. Не вернее ли сопоставлять их с пейзажами? ..

Спектакли недолго жили - пейзаж решительно изменился. Тогда, в годы нашей юности, Гоголь казался своим, самым {172} "левым" в искусстве, как тогда говорилось; нужно было отделить его веселую стихию от натуралистической серости, вялости, театральной игры, сонных темпов. Так, чтобы загорелись "невероятные происшествия", чтобы мир развалился на части. Нос молился в Казанском соборе, рыба выплыла из Фонтанки и заговорила по-английски, и чтобы гуляли по Невскому проспекту не люди, а одни только усы и бакенбарды.

Потом, с ледяным вихрем, ворвалась на наш экран иная стихия Гоголя. Мы выгнали Акакия Акакиевича в

пустоту площадей, искать в ночи императорской столицы хоть одну живую душу, чтобы выговорить ей свое горе. Косноязычное горе в немоте площадей и монументов. Веселого здесь было уже меньше. Черты повести на нашем экране пропали. Появился какой-то другой жанр. Какой? "Гоголь,- писал Достоевский,- из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию"; он назвал Гоголя "настоящим демоном" и стал им как-то странно хвастаться: "О, это был такой колоссальный демон, которого у вас не бывало никогда в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя".

Демоны повестей не пишут. Трагедия нам тогда и не снилась. Мы пробовали снять гротеск истории. С этой наукой у Гоголя сложились непростые отношения: сперва он решил ее преподавать - первую лекцию в санкт-петербургском университете прочитал даже с блеском, потом почему-то скис, пошла невнятица, пропуски занятий, пришлось покинуть кафедру. Так закончились его отношения с историей.

Или только начались по-настоящему? Не знаю, где сильнее выражен грозный масштаб истории - в "Тарасе Бульбе" или в "Шинели"? ..

Фильмы, над которыми трудишься,- не бублики, выпек и навязал на веревочку; одна связка баранок, другая. Да и какой веревочкой их связать?

Говорили о пользе, об утилитарности, но прошло не так уж много времени, и в вещах тех лет открылась не возможность их применения в быту, а как раз то "неясное и подозрительное", что художники клеймили в своих манифестах: начало новых движений в искусстве и связь их с прошлым.

Борьба с литературой в кино и постановки Гоголя, Сервантеса, Шекспира, развеселый балаган и растущее чувство трагического, эксцентриада агиток и все углубляющаяся связь с русской культурой. Каждый из кинематографического поколения двадцатых годов прошел через все это.

{173}

19

За спиной Лира осталось имение Глостера. Он идет по дороге, потом по полю. Его выгнали? Нет, на дверь ему никто не указал. Старшие дочери отказались содержать его свиту, они грубо говорили с отцом. Трусливые и равнодушные люди, присутствовавшие при этом, промолчали. Никто не замолвил за него слова. Он остался в одиночестве. Что ему оставалось делать? И он ушел - сам ушел.

Уход... А может быть исход? Исход из одиночества?

Еще одна тема, новый поворот в отношениях мер - единиц и больших чисел.

Термин типичность к этим событиям, казалось бы, неприменим. Какая уж тут типичность? Делить под горячую руку государство, проклинать любимую дочь, отречься в запальчивости от власти... Бывают ли такие случаи в реальности, имели ли место в истории государств? Нет, никогда не бывали, иметь места не могли. Значит, "Лир" - сказка, легенда? ..

Ну, а бывает ли - в годы смут, смен правлений, войн,- что те, кто находился у власти, попадают за колючую проволоку, находят своих близких в петле и сами оказываются на волосок от насильственной смерти?

Можем свидетельствовать: такое на нашем веку случалось не раз с многими тысячами, целыми народами, люди всего мира этого досыта нагляделись. Значит, "Лир" - реальность?

И то, и другое. Когда королю казалось, что он единственный из всех, избранный, он существовал не в реальности (которой не знал), а в вымышленном мире (своих представлений о реальности). Выйдя за ограду поместья, где теперь хозяйничают Гонерилья и Регана, он вышел за пределы кажущегося (того, что ему казалось) ; теперь он идет по земле. Лязгнули засовы - распоряжение новых хозяев. Уйти из мира, где прожито восемьдесят лет, можно; вернуться в него уже нельзя. Лир вытолкнут не в другую жизнь, а за пределы жизни. Нет даже куста, чтобы укрыться. Дикая звери и те заползли в берлоги. Никого и ничего. Черная дыра ночи. И это была реальность. Реальность пустоты.

Но за пределами жизни оказалась тень жизни, призрак существования. Каким чудом буря не разметала эти

жалкие жерди? .. Тень жилища; здесь прячется тень человека. Эдгара, наследника титула и владений лорда Глостера, больше {174} нет, он не существует: его свели со спета, осталась его тень - бедный Том, юродивый нищий, никто; загнанный, как зверь, он забился в мокрую солому. Человеческий облик утрачен. Но не только у него одного, у многих: здесь и другие. Такие же, как он, без лиц, тени людей. Те, кто вышвырнут из жизни, кто перестал быть человеком. И это реальность.

К ней пришел Лир. Кент привел его сюда, чтобы он укрылся.

Что же это за место? Ремарка перед сценой - шалаш; к шекспировскому театру она вряд ли имела отношение: спектакли игрались при дневном свете, на открытой площадке, декораций не было. Однако не декорация, а сама реальность, жизненные обстоятельства показаны с совершенной очевидностью, связаны с другими местами и действиями. Король провел ночь на гнилой соломе, вместе с отщепенцами, ворами и свиньями- говоря это, Корделия плачет.

В театре на эти слова не обращают внимания. Да и какой в них прок? Не загонять же свиней на сцену? Что касается жулья, то за него мог сойти бедный Том (правда, в подлиннике множественное число)... Поможет ли такое описание нам? Есть ли смысл привозить свиней в ателье киностудии (и без них хватает грязи)?

Участие их, конечно, не обязательно. Корделия могла и ошибиться: рассказывала она с чужих слов. Дело не в свиньях. В конце концов свиньи могли быть и метафорой: люди дошли до того, что неотличимы от животных. Суть не в свиньях, ночевка за краем жизни - вот что главное; самая низшая ступень естества, искорка животного тепла, еле тлеющая в ледяном мраке вселенной. Здесь, как мне кажется, и находится та высшая точка, кульминация бури; она в грязных телах, копошащихся в гнилой соломе, а не в сверкании кино молний и потопах с помощью пожарной техники.

Трагедия заставила Лира прийти сюда. Он долго добирался; шел сквозь круги, сперва - огромные, потом диаметр их становился меньше, мир сужался. Вот как он странствовал: крепости, дворцы, замки, поместья и, наконец, шалаш для свиней. Это ведь не чередование декораций, установленных на поворотном кругу сцены, а конфликт существований, миры, которые нельзя совместить - ни в истории, ни в человеческой душе. Люди в просторе огромных теплых жилищ, прочных родовых, государственных построек, стены воздвигнуты так, чтобы не взять штурмом, не пробить ядрами,- и пространства вовсе нет: одни только сбившиеся тела, одна защита - наспех сколоченные жерди; островок среди неистовства стихий.

{175} Плот "Медузы"? .. Или одна из картин, созданных Данте? Ведь маршрут странствий у Лира такой же, как у дантовского героя: сперва он попадает в ад, а уж потом только в чистилище (встреча с Корделией).

Легко сказать - снимем ад. Может быть, перенести на экран полотна Иеронимуса Босха или Питера Брейгеля? Нет, преисподняя у Шекспира устроена по-иному. По сравнению с ней чертовщина фламандцев выглядит ребяческой. Здесь нет орудий пытки, хитроумных мучений, все выглядит куда проще, обычнее. И уж если нужен нам сюда проводник, то пусть один из людей с фонарем в руке (без них жизнь была бы темнее) еще раз осветит нам:

"Представьте себе комнату шагов в двенадцать... набилось, может быть, до ста человек... копать, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу... темно, грязно... липкая сырость... не было местечка в ладонь, где бы не сидели скрючившись арестанты...

Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже... ругань, теснота, целая свалка... избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги..." (Ф. М. Достоевский. "Записки из мертвого дома").

Шалаш куда меньше, чем изба на сибирской каторге, в нем не только не жарко, а, напротив, холодно, и людей там набралось, наверное, не больше десятка, не видно и цепей, и все же образ как раз такой: король Британии попал в каторжную баню. Картина, которая лишь в бреду почудится, но этот бред и есть реальность. "Если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле,- подводит итоги Достоевский,- то оно очень будет похоже на это место".

Каторжная баня - модель жизни. Это участь тех, кого жизнь прогнала сквозь строй, согнала насильственно вместе; загнала в замкнутое пространство, из которого нет выхода, исковеркала бесправием, скрючила нуждой.

Образ у Достоевского только набирал силу. В "Зимних заметках о летних впечатлениях" описаны промышленные города, огромные центры Европы - и та же модель: ужас скученности, убожества, уродства, толпы, стиснутые кварталами нищеты; нет видимых цепей, но здесь все скованы, и еще покрепче-выхода из бесправия нет; дурман алкоголя, отчаяние, безумие; клетушка-парилка разрослась в многоэтажные дома, скопища горя и унижения. Детали иные, чем в картине мытья арестантов, а суть отношений-человека и людей, людей и жизни, людей и пространства - та же, она самая, каторжная баня!.. От ужаса вздуваются цифры, нули {176} растут: в Лондоне одних только проституток выходит на панель, по подсчету Достоевского, целые тысячи. Под убожеством тряпья - следы плетей, клейма, язвы... Кто тут воры, кто животные? Это что, колтун волос или пучок соломы? ..

"Все это орало и гоготало... падали, ругались и увлекали за собой задетых... в каком-то возбужденном состоянии... визги и крики..." Где все это происходит: в каторжной сибирской парилке или на окраинах больших городов? "Ругань, теснота... свалка... тела... казались еще уродливее... рубцы от полученных ударов... спины казались вновь израненными. .. резким сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля!" ("Записки из мертвого дома").

Резким, сумасшедшим голосом выкрикивает бедный Том обрывки заклинаний, воет какие-то песни; он сам себя исцарапал, загнал колючки под кожу; он перенял повадку животных, чтобы походить на тех, кто непохож на людей; в стаде не отыщут, не опознают.

Откуда взялась на свете эта каторжная баня? Как удалось меньшинству загнать в нее большинство?.. Шекспир открывает начала и предсказывает концы. Связи очевидны: красноречие на дворцовых приемах, обожествление тирании, святость иерархии чинов и мест, угодливая немота - если это все налицо, значит, человеческих лиц уже нет, человеческий облик утрачен, отношения между людьми выродились, прогнили насквозь. Чем выше риторика, тем низменнее дела; дикость, грызня за власть, продажа души за подачку, жестокость, похоть... И вот уже в черной пустоте ночи стучат топоры, без каторжной бани уже никак не обойтись, до нее обязательно дойдет черед. И если Эдмонд доказывает, что один только бог-природа и что нет преград свободной воле человека, то уж потом обязательно погонят клейменных и поротых, набьют ими избу, так что не продохнуть.

Все началось, если угодно, со спроса и предложения.

Спрос был на слова, и слова предлагали. Сперва самые красивые слова: Гонерилья так любила короля-отца, что он был ей милее воздуха, ценнее всех сокровищ мира, дороже света очей... Такие слова охотно произносились и охотно выслушивались. А потом пошли другие, корявые, злобные, несуразные, бормотанье и заумь: темная чертовщина юродивого, вой причитаний, похабные шутки. Одними словами отучивали от других. Бредом излечивали от снов.

В шалаше Лир срывает с плеч платье - это все поддельное! Платье - мантия, шлейф. Мантия короля была соткана {177} и из слов. Мантия - покров, золототканые ризы цивилизации. А под ними - язвы и струпья, затоптанные души.

Лир был одинок среди всех, отделен от всех. Потом стал таким, как все, неотличим от всех: горе на одно лицо. Война выгнала людей из жилищ, запылала города, дороги полны беженцев. Среди погорельцев старик и его младшая дочь-несчастье всех породило.

Почему солдаты Корделии (молодые, ловкие люди) не сразу же нашли ее отца? Место, где его видели, известно; у него не было сил, чтобы далеко убежать. Он, конечно, мог прятаться в высоких хлебах (Корделия говорит об этом), мог и уползти в канаву. Все это, говоря по-театральному, легко оправдать. Оправдать Шекспира? Мне не по душе такое выражение (его часто слышишь); не нужно оправдывать Шекспира житейской логикой, лучше постараться понять развитие его поэтических идей.

Вот одна из гипотез: Лира трудно не отыскать, а опознать Он стал неотличим от всех. Такой же, как все. Разве мало на свете седых бродяг?..

Вглядимся в шекспировские ходы: великий и ничтожный, расстояние между исключительным и обыденным не только не постоянная величина, напротив, колеблющаяся. Лир то удален от жизни, то вплотную приближен к ней. И как раз тогда, когда он слит с жизнью, он возвышается над ней. В мантии он, условно

говоря, фигура из бытовой пьесы (пусть из королевской жизни, есть и такой быт), в рубище-он герой трагедии. Вознесенный над всеми, он зауряден; нет в нем ничего особенного. Разве выходки тиранов редкость в истории государств? Чего только они не выделявали при всеобщем потворстве. Но стоит ему только лишиться мантии, стать таким же, как все, и он - единственный, исключение из правил. Почему? Да потому, что не было еще деспотов, способных понять преступность деспотизма, абсурд своего обожествления.

Лир понял все это. И сказал об этом вслух. Сперва самому себе, затем Глостеру, а слушало его человечество, потому что говорил он от имени большинства.

Шалаш-точка: сошлись пути первого человека в государстве и самого последнего (не только нищий, но и безумный). Они уже не отличаются друг от друга. Кто их сделал такими?

Начинается суд. Король назначает отщепенцев и полоумных в судьи. Каторжная баня стала королевским трибуналом. К ответу зовут не только неблагодарных дочерей, здесь {178} судят целое общество со всей его системой неравенства, лицемерия, бездушия.

По пьесе суд происходит уже не в шалаше; Глостер привел Лира на пустую ферму. Но Лир приходит туда не один, он отказался оставить юродивого нищего (теперь он именуется "афиняном", "философом"). И бедный Том тоже идет не один: вместе с ним перемещается целый мир. Трагедия идет вместе с ним, и не та, на котурнах и; в маске, а другая, вшивая оборванка с нищенской сумой.

Нет в "Лире" перемен мест, череды декораций; пространство врывается с потоком стихов (проза также ритмична); всплывают земли, надвигаются жилища, дороги уходят за горизонт; все приобретает облик, и сразу же очертания расплываются, все становится зыбким, и ничего нет, все уносится в молчание, поглощается немотой.

В шалаше пространство воеет и плачет.

О криках бедного Тома написаны трактаты. Открыты источники, изучены материалы. Так причитали на улицах шекспировского Лондона полоумные из госпиталя св. Марии Вифлеемской; они стучали в двери домов, причитали, чтобы разжалобить: Тому холодно!.. Брысь, нечистый!.. Подайте милостыньку бедному Тому...

Быт города, звуки улицы: зазывание лавочников, крики бродячих торговцев, попрошайки. Нечто вроде нашего: лудить, паять... Халат, халат, казанское мыло... Подайте сиротам на пропитание...

Да, что-то подобное. И в то же время совсем иное. Эдгар - Том сбивает со следа тех, кто за ним гонится. Однако Эдгар не только прикидывается, страдание уже затемняет его разум; мысли оборваны, перепутаны, но сквозь невнятицу нищего Тома проступает жизнь богача Эдгара-он сам судит ее; страдание просветляет, это - исповедь. Сколько оттенков смысла. И сверх всего еще одно значение. Множество голосов слилось в этот один голос; бедный Том - корифей хора. Стонут убогие лачуги, плачут неурожайные поля, большие дороги просят подаяния, идут бездомные и бесправные - где им укрыться, кто их накормит?.. Не только люди - "голые двуногие животные", но и страна лежит нагая, беззащитная, безумная.

В конкретности этих картин (все они в тексте Тома) открываются не только места действия трагедии, но и причины трагедии.

Пространство трагедии - каторжная баня. Да, это часть ее пространства.

{179} Отвлеченные положения? Нет, начала планировок, характер светотени, ритм. Вот главное-то, что я ощущаю почти с физической отчетливостью: все вдвинуто, втиснуто в большой человеческий мир, толчею жизни, не продохнуть от неравенства, тирании, страха; обыкновенные заблуждения и обыкновенное горе в обыкновенном, ужасном мире.

Ничего отдельного, обособленного. Все между собой сцеплено, спутано. Экран открывает связи в реальности действия, и они уходят за экран в реальность времени.

Странно устроена память. Многое из того, что случилось сравнительно недавно, утратило очертания, а вот

эпидемию сыпного тифа в раннем детстве помню. Отчетливо помню тон, оттенки: солдатские шинели, перроны вокзалов, замусоренные шелухой от семечек, скомканные газеты и листовки, выброшенные грязные бинты, бязевые подштанники, жестяные котелки с вмятинами, неочищенной гарью.

20

Хор должен быть слышен, а потом и виден с самого начала действия. Вернее, до начала действия. Еще пуста большая сцена: не вышли главные артисты, и нет тех, кто их сопровождает. Ничего еще не случилось, но уже слышится издали скорбный звук: "нагие несчастливцы" идут по тропинкам, в стороне от больших дорог, замков, в стороне от событий. Что общего может быть между оборванцами и теми, кто делит государство?

Люди в мантиях глухие: никто из них не слышит хриплый звук рога. Но зов относится и к ним.

Звук рога, а столетие раньше был свист дудки: тоже призыв, зов. Я слышу в этой тянущейся ноте отзвук старинного образа. Устройство "Лиры" (в глубине сцеплений поэтических идей) напоминает и любимую аллегория средневековья: костлявые пальцы скелета подносят к челюстям дудку - пошел танец; безногая старуха с косой тащит в круг королей, епископов, красавиц, воинов. Есть хоровод и в "Лире", только не смерти, а жизни - той, что похуже смерти.

Это движение в фильме будет, правда, не по кругу, а по прямой. Тянется по тропинке цепочка - идут отребья земли, {180} гудит рог, зовет беда: к нам!.. к числу, которому нет числа, - как измерить горе на земле?.. И человек за человеком присоединяются к идущим, идут в затылок: сперва Эдгар, затем Глостер; отец с сыном, слепой с поводырем пошли по миру; а дальше Лир, Корделия, отец с дочерью. Гудит рог: кто следующий? ..

Звено за звеном наращивается цепь и уходит за фильм. На мысе Казантип мы начинаем снимать хор.

Целый день я занимаюсь каждым костюмом, правильнее сказать, каждым лохмотьем. Вирсаладзе заболел именно тогда, когда он особенно нужен (правда, он мне всегда нужен), и я чуть не сжил со света его помощницу за декоративные заплатки и романтические рубища. Художник, недавно окончивший театральный вуз, она никак не может понять, чего я от нее хочу. Жизненный вид? Но вот дырки (наспех прорезанные ножницами в новой ткани), а это разве не грязь (нарочно запачкано, следы кисти)?..

Я иногда представляю себе удивление читателя, уже видевшего наш фильм: где же результаты этих стараний? На экране-припомнит читатель-были нищие; ну, нищие как нищие, ничего особенного.

Трудность шекспировской постановки состоит и в том, чтобы не было в кадрах ничего особенного. Непримечательность относится не только к чувству меры; это особая выразительность, у нее свой тон, характер. Неточность здесь сразу же бросается в глаза. Неприятно смотреть, когда сытые люди изображают в фильме голодных: гладкая кожа, городские лица, руки, не знавшие физического труда, все это отчетливо видно на экране, а следы лишений, изображенные гримерами, оскорбительный маскарад.

Нищие, значит - лохмы волос, бесформенное тряпье? Как раз это нам не годится. Облик должен быть сдержанным, суровым.

У жоака следы оспы на загорелом, обветренном лице, он так худ, что выражение "кожа да кости" может относиться к нему буквально. К своему делу Павел Григорьевич относится серьезно. Он приходит на съемку задолго до вызова; не торопясь расшнуровывает ботинки, снимает свой обычный костюм и облачается в рванину. Погода холодная, и мы убеждаем его не торопиться: до съемки еще много времени. Павел Григорьевич не обращает внимания на уговоры, он берет посох и отходит в сторонку. Он ходит босиком: вживается в роль. На свою компанию он покрикивает и в жизни.

{181} Одного малого ассистенты разыскали на базаре в Нарве. Профиля у него не было. То есть нос частично был, но свернутый на сторону и как-то мало заметный. От официального представления он уклонился, просил обращаться к нему запросто: "Ваня-полбанки". Боюсь, что он не был членом профсоюза. Снимать его было сущее удовольствие: совершенная естественность, непринужденность. Пожалуй, некоторая примечательность в его внешности все же была. К сожалению, местная милиция возражала против того, чтобы он довел свою роль до конца; у милиции были на него какие-то свои, отличные от наших планы.

Я люблю эти маленькие труппы внутри фильма. Обособленные миры, со своими привычками, манерой обращения. Иногда они сходятся вместе. За столом герцогини Олбэнской сидели по одну сторону люди с долгой сценической жизнью седоволосые первые любовники, неврастеники и фаты давних провинциальных антреприз, а по другую - тяжелоатлеты, борцы, был и чемпион самбо (игравший призрака в "Гамлете", - только ему было под силу носить музейные доспехи) свиту Гонерильи отличала такая внешность.

В числе рыцарей свиты были артисты с некогда гремевшими именами (мы пригласили их из Дома ветеранов сцены); двое из них играли в свое время Лира.

Во времена Фэкса мы превращали фильм в паноптикум: гуляли у нас и великаны и карлики; были и такие физиономии, что только в бреду померещатся. Пожалуй, наши типажи выдержали бы конкуренцию с монстрами из "Сатирикона" Феллини.

Что же нужно для "Лиры"? Как определить характер, качество? Может быть так-монтаж антиаттракционов?..

Когда съемки заканчиваются, группа передает в информационный отдел киностудии альбомы с фотографиями: пробы на роли и эпизоды, типажи. Когда ты начинаешь новый фильм, альбомы возвращаются к тебе. Кто-нибудь из тех, с кем ты трудился, может опять понадобится. Те же альбомы: "Дон Кихот", "Гамлет", "Король Лир". Только многих снимков не хватает. Родные покойных часто просят отдать им эти фотографии.

Стоит найти какие-нибудь черты образности, как дальнейший ход событий (и мыслей) заставляет отказаться от того, в чем только что пробовал утвердиться; нужно двигаться дальше, пробовать иную выразительность.

{182} В "Лире" не одна только буря; погода у автора скорее переменная. Как писалось в одной из японских танок (любимых стихов Эйзенштейна): "Прошел ураган. Сборщик налогов тихо пришел".

Буря сорвала мантии и угомонилась. Сгинул, оборвался фантастический галоп призрачного мира. При свете дня стала отчетливо видна реальность. Совершенная простота реальности: скудная земля, пустое небо, бедность. Это реальность любой эпохи. И это нагота притчи. Кадры элементарные, как фразы притчи: стал король бедняком, жил с бедняками, и нельзя было отличить его от бедняков.

Бродяг немного, табор сравнительно невелик, но сцена, где происходит действие, огромна, и масштаб ее раскрывается в движении. За холмами, по которым пойдут нищие люди- нищие поля, холмы, лишённые растительности, большие плоские камни; далеко видно, но не на что смотреть. Это пустая сцепка-только не театра, а жизни, мира.

По пьесе встреча Глостера, Эдгара и Лира происходит в "местности вблизи Дувра". У нас - ход к Дувру, движение к гибели, расширение поля действий: мы входим в историю, в железный век. Монолог становится и массовой сценой: действие захватывает деревни, города, страну.

Начинается с обыденности: привал уставших, голодных бродяг. Сил уже мало, путь еще далек. Лир говорит с Глостером, пока на первом плане - двое участников (Эдгар - Том в стороне), но слышен рог, побирušки поднимаются с земли: пора. И монолог продолжается уже на ходу, среди идущих людей. Мы снимаем Лира с тележки, наше движение незаметно ускоряется, и камера перегоняет группу, - теперь Лир оказывается впереди идущих, съемочная точка делается более низкой: Лир уже выше других.

Мы приходим к "острию" - точке образа: люди в рубищах, далекие жестокие земли, стук посохов, суровые, измученные лица, слова обличения. Хочется, чтобы древний ветер прошел по кадрам. Библейские пророки, а затем бродячие проповедники средневековья, бешеные еретики, позванивающие шутовскими бубенчиками.

"Где глаз людей обрывается куцый, главой голодных орд..."-строчка Маяковского не выходит из памяти во время этих съемок. Идет, разумеется, не революция; это горе и гнев идут по земле.

Монолог разворачивается чередой кадров-холмы, степи, валуны, устья высохших рек. Мы снимали сцену в нескольких местах экспедиций (от Азовского моря до Эстонии).

{183} Ничего не нужно выдумывать, нужно только забыть про то, какой мы видим эту картину в театре,

привыкли видеть: условность встречи трех героев, монолог, произнесенный на одном месте. Если же вчитаться в текст всего акта, то открываются и другие места действия, иное число участников. Короткие реплики напоминают телеграммы с театра военных действий: неприятель высадился, скачут гонцы, бьют барабаны, идут бои.

Уже не только рог бродяг, но и другой призыв: набат, колокол, тревога, беда. Народ вовлечен в события. Уже настоящий, тысячеголосый хор подхватывает слова Лира: плача приходит человек в мир и плача его покидает.

Лицо Лира среди множества лиц, среди народного горя, беды, обрушившейся на страну.

Ирония, пародия на проповедь оборачивается трагической проповедью.

Кадр Лира во главе толпы идущих людей пройдет через весь фильм. Как бы лейтмотив действия. Постоянное движение, но переменные величины.

Лир-придворные, свита, рыцари.

Лир - нищие.

Лир - беженцы, погорельцы.

Лир - арестанты, пленные.

И общий ход: Лир-люди; взглянемся в ряды, тут и мы с вами. Движение, ход. Ошибаясь, отрицая то, во что раньше верил, вновь утверждая, опять отрицая, но все время вперед. Ход, марш.

Время помогло мне подготовиться к шекспировским постановкам, не раз отправляло меня в "творческие командировки".

Нелепо считать, будто работа Вирсаладзе ограничивается костюмами. Сшили по эскизу платье, порвали где нужно, измазали для жизненности; можно надеть, играть. Чувствительная, именно здесь, в облике,- оттенки значений, схваченных в линии, материале, то, немного, начинается. Ирония и трагичность, низкая реальность и сила обобщения - какие только интонации не улавливает в своем искусстве Солико Багратович.

Рубище Лира - покроем напоминает королевскую мантию, но ткань самая грубая, шлейф тащится по земле, скошенная линия подчеркивает движение; подол оборван так, что видны голые, босые ноги. Черты гротеска и одновременно трагичности. И нет ничего нарочитого, привлекающего внимание.

{184} Вероятно, многолетняя работа в балете научила Вирсаладзе видеть не костюм, а движение, жест, тело, перемещающееся в пространстве.

Когда труд людей сливается и без долгих объяснений они на лету схватывают мысли друг друга, продолжают их уже каждый в своей области - работа спорится. Я не могу налюбоваться на походку Ярвета. Он выступает какой-то нелепо церемонной, величавой поступью, чуть повернув голову к Глостеру. В этой пародии на короля он истинно велик. У Юрия Евгеньевича сухое мускулистое тело, большие мужицкие руки. Он такой, как все, и первый из всех.

Из письма к С. Б. Вирсаладзе

Июнь 1969 года

Дорогой Солико Багратович!

Я очень огорчен, что нам не удалось встретиться. Мне хотелось посмотреть вместе с Вами то, что мы сняли в Казантипе, и вместе подумать над дальнейшим. Дело как будто немного сдвинулось с места. Чуть сдвинулось...

Теперь просьба: нарисуйте, пожалуйста, попоны. Конечно, лошадиные туалеты не по Вашей части, но что

тут подделаешь? В материалах (войн, турниров) ничего подходящего: полосы, шашки, гербы-все нарядно, декоративно, а нам нужен мрачный облик войны. Лошади как в броне, одни только глаза косят в прорезях. Тон темный; черный, к сожалению, нельзя - получатся похороны.

Корделию и на войне не хочется видеть в мужском платье: образ женский, вернее - девичий. Вид у нее, разумеется, должен быть жизненный; она ездит верхом, укрывается от холода. Видимо, плащ с капюшоном (шерстяная материя), сапоги. Ничего в ней нет королевского; идет война, порядок давно нарушен. Ее сопровождают несколько вооруженных людей (охрана). Среди солдат она не кажется чужой.

И в герцоге Олбэнском - ничего герцогского, военного; штатский человек; меч привязан к поясу, и все.

Зато Эдмонд - человек войны. Теперь он красив, мужествен; он пошел в гору. Может быть, к его меховому костюму (из морского кота) добавить железо - на шее, плечах, локтях части доспехов. Война в самом ее грубом виде.

Эдгар в сцене поединка тоже не похож на рыцаря; он снял с убитого воина рубаху, подобрал на поле меч и шлем.

Удачной поездки в Англию и большого успеха "Спартаку". ..

Мы все устали, экспедиция была нелегкой...

{185}

Из письма к Д. Д. Шостаковичу

... Хочу попросить Вас сочинить несколько самых бесхитростных мелодий: обрывки песен, которые напевает Эдгар, прикидывающийся юродивым. Характер-английский, народный, без аккомпанемента.

Это даже не музыкальные номера, а скорее элементы речи бедного Тома, он то напевает, то бормочет, то причитает. Я не стал бы Вас беспокоить, но в английских изданиях пьесы нет нотных записей, а петь эти фразы необходимо...

Из письма Д. Д. Шостаковича

Дорогой Григорий Михайлович!

Посылаю Вам песни бедного Тома. Около каждой из них я поставил примерный темп по метроному. Можно, конечно, петь и несколько быстрее и несколько медленнее. Однако нужна некоторая скорбь в исполнении...

Из письма к Д. Д. Шостаковичу

Июль 1969 года

... Вчера Лео Мерзин (Эдгар) напел мне присланные Вами песни. Они мне очень понравились. Как раз такие, как и хотелось бы услышать: деревенские, воющие. Хорошо было бы избежать, где только можно, всего громко-торжественного, патетического. Найти интонации скорее скорбные, горестно-человеческие.

Я подумал, не начать ли нам фильм с одной из этих песен-с чуть слышного печального голоса?.. Мне теперь понятно чувство Пастернака, когда он писал, что "Лира" понимают "слишком шумно".

Работа оказалась уж больно трудная. "Гамлет"-и по существу и по средствам выражения-был яснее.

В Нарве мы пробудем еще два с половиной месяца...

21

Город Нарва (граница Эстонской ССР) разделен рекой, на левом ее берегу руины замка Ливонского ордена, на правом - русская крепость XV века. Здесь наша новая съемочная площадка. В молодости, не долго раздумывая, мы {186} поместили в титры "Похождений Октябрины" и фамилию архитектора: А.

Монферран. Комсомолка Октябрина, образцовый пролетарский управхоз, и Огюст Рикар де Монферран - прекрасное сочетание имен, а некоторое право включить в Фэкс и представителя позднего классицизма у нас было: на верхушке Исаакиевского собора мы открыли киностудию; нэпман в канотье и модном клетчатом костюме взбирался по веревке на монферрановский купол; акула капитализма в цилиндре и орденской ленте через плечо притягивала сюда ультрамагнитом сейф из госбанка, и стальной шкаф взлетал по воздуху (обратной съемкой), минуя колонны, барельефы, скульптуры, прямо на верхнюю площадку, откуда открывалась панорама города.

Меня часто спрашивают: что же такое был Фэкс ("этот загадочный Фэкс", как недавно прочитал я в английском киножурнале)? Если начинать с первых кинематографических шагов, то определяло, пожалуй, то, что они были сделаны здесь, по куполу Исаакия - маски агиткарнавала, разгуливавшие по классической архитектуре на высоте птичьего полета; это было пространство эксцентрической комедии, пространство - гэг.

В упоминании Монферрана заключалось, пожалуй, не одно только озорство, но и некоторые эстетические идеи. Продолжая традицию, следовало бы теперь включить в наш съемочный коллектив и царя

Ивана III - по его приказу псковские мастера воздвигли на реке Нарве крепость. Русские и шведы столетиями воевали за нее; укрепления обращались в руины, вновь отстраивались; опять от них оставалась только груда развалин. Напоследок крепость разбомбили фашистские самолеты. Место было хорошо обжито. Каждый камень имел свою биографию. Казантипские валуны естественно переходили в Иван-город, природа - в историю; трещины на древних стенах напоминали морщины на лице Лира.

Мы чувствовали себя здесь как дома. Каждый угол был приспособлен для съемки, внутренние дворы превратили с помощью достроек в замок Гонерильи и поместье Глостера; стойла конюшни заняли коротконогие приземистые торийские лошади, привезенные для участия в фильме; элегантные спортивные скакуны были мною отвергнуты.

А на заднем дворе жили в своих клетках орлы и соколы. Эстонские конники тренировали королевскую четверку. Пиротехники устроили склады в подвалах. Тут же стоял автобус звукозаписи.

{187} Когда наступили холода, мы все поочередно забирались хоть на несколько минут в вагончик, чтобы согреться (дышать там было нечем, звукооператоры, как назло, курили), остальные помещения (включая подсобные) были уже сожжены.

Место оказалось отличным: простота линий и форм, отсутствие архитектурного стиля - все это подходило к облику людей, лицам. Датировать постройку можно было только по одной примете: время, когда разрушали. Время разрушения и убийств-значит подходит для этой трагедии.

Больше всего хлопот доставил нам общий план. Крепость издали выглядела внушительной, но не походила на замок Лира. Думаю, что этого замка нигде нельзя было бы отыскать: само произведение не давало возможности определить его облик. Любая натура оказалась бы "непохожей".

Реальность (и то не общего плана, а отдельных жилых частей, фрагментов помещений) открывалась у нас позже, в действии, а пока хотелось показать не замок, а смутные представления о нем: таким он виделся тем, кто пришел издалека в надежде узнать решение своей судьбы. Нам нужно было не столько снять натуру (крепость), сколько преобразить ее (и решительно) способом съемки.

Мы выбрали погоду, когда кинематографистам дают выходные дни: солнце выглядывало лишь на мгновения, свет все время менялся-условия, непригодные для съемки. И все же Грицюс подстерег считанные секунды; толпу людей, взобравшихся на холм, покрывала тень, а вдаль - куда устремлены взгляды-колеблющиеся пятна света проходили по стенам крепости. .

Съемки батальных сцен-так принято их называть, и действительно, в этих эпизодах идет война, говорится о боях. Но как раз этого, баталий, и не хочется видеть на экране. Внутреннее действие-судьбы, чувства, мысли-легко заслонить внешним зрелищем. Клаузевиц говорит, что война - это продолжение политики другими средствами. Политика в "Лире"-ложь, лицемерие, безумие. Значит, это и нужно продолжать, возвести в высокую степень.

В пьесе военные действия происходят за сценой, говорится о них в скупых репликах-как покажешь в театре сражения? В кино их показать нетрудно, еще легче заслонить массовками судьбы героев, подменить философскую поэзию батальным жанром.

В "Лире" важны не панорамы событий-передвижения войск, наступление, штурм, а лица, глаза; если заглянуть {188} в них поглубже, то можно увидеть в них (только в глазах!) и поля битв, и оборону крепостей, и горы трупов.

Шекспир не выигрывает на экране от натурализма - к этой мысли я часто возвращаюсь; "настоящая" война мало что прибавит к его поэзии. Мало того, условность театра в этих случаях может стать куда более убедительной. В военных сценах "Кориолана" Берлинский ансамбль использовал традиции китайских и японских постановок, смену динамики и совершенной статики. Чередование групп неподвижных воинов, как бы кульминаций ненависти и ярости, оказалось на сцене и сильнее и трагичнее кинематографических толп статистов, табунов коней и луж крови (как в жизни!). Базарные трюки отрубания рук и голов приближают Шекспира не к современности, а к кассе: часть зрителей платит деньги за то, чтобы их пугали; они в восторг приходят от того, какого они на сеансе страха набрались.

Кровь в цветных фильмах непохожа на настоящую, она напоминает кетчуп. К кетчупу теперь прибавили кетч: рыцари в полных доспехах сшибают друг друга подножками, бодают шлемами, лягаются ногами в латах; потасовки, конечно, лихие. Но когда закованный в броню детина погибает другому громиле салазки, а тот делает ему "вселенскую смазь" железными рукавицами, видно, что доспехи бутафорские: в подлинных латах трудно пройти и несколько шагов, значит, на экране валяют дурака; кетчупом вымазывают жель.

Есть у мальчишек нехитрая забава: привязать к собачьему хвосту пустую консервную банку-и пошла потеха! Обезумевшая собачонка мчится, что-то гремит, пугает ее до смерти - пустая жестянка грохочет по булыжникам.

Речь идет не о жестокости. Когда Тосиро Мифунэ, японского Макбета, пронзают со всех сторон стрелами и, истыканный ими, он превращается на глазах из человека в чудовищного дикообраза, и, наконец, последняя стрела вонзается в шею и протыкает сонную артерию-картина смерти потрясает, но вовсе не натуралистической имитацией; возмездие возведено в ритуал, поставлено Куросавой с таким совершенством ритма и пластики, что дух захватывает ("Трон в крови"). Кетч с кетчупом выглядит забавой, если вспомнить, как шевелятся волосы трупа - женщины, застреленной на мосту; как подымаются они вместе с разводной частью и как убитая здесь же лошадь, запряженная в пролетку, вздымается к небу, и рвется упряжка - мертвая лошадь летит с огромной высоты в бездну реки ("Октябрь").

{189} Война в "Лире" больше, шире самых внушительных панорам: гибнет не только государство, но и все духовные ценности, созданные человечеством; подлинная кульминация бури-здесь, в этих сценах гибели, горячки, охватившей век; что не лечит нож, врачует огонь.

И, одновременно, эта война-жар реальной болезни: Лир при смерти. Солдаты Корделии несут его на носилках, он бредит-носилки движутся вместе с армией, идут бои.

На экране должно быть отчетливо видно только лицо больного (крупный план); камера движется-через пламя, сквозь войну, и то, что возникает и исчезает вдали - вооруженные люди, охваченные жаждой убивать, разрушать,- порождение бреда, призраки ненависти и дикости.

Выстраивается цепь: болезнь - бред - война.

Еще одно значение: короля несут в настоящем, но в бреду он проходит сквозь свое прошлое; мечом и огнем он опять создает государство ("было время, своим прекрасным острым палахом заставил бы я всех их тут попрыгать"); то, что сейчас гибнет, его прошлое, должно сгореть в огне-и на колени перед Корделией станет другой человек; огонь очищает.

Наглая фортуна Эдмонда празднует военную победу среди горя и слез. Герой века идет к власти, воюет за власть, убивает за власть. Бесправный побочный сын стал полководцем, еще миг-он завоюет королевство.

В театре я никогда не видел его расцвета. На экране нужно задержаться, чтобы неторопливо показать его военный триумф. Здесь, пожалуй, не помешают и знамена, и приветственные крики. Он взошел на высшую

ступень и первым делом кличет палача; нужна веревка, кусок мыла-Корделия ему страшна.

Жаль, не хватило времени, я хотел снять, как в момент успеха он подкидывает монету: орел или решка? Гонерилья или Регана? Какую из двух баб выбрать? ..

Какое там гарцевание рыцарей и знамена с гербами, развевающиеся по ветру!.. Две немолодые женщины, ошалев от похоти, оскотев от ревности, лезут в пекло, в зону заразы (зараза пошла от них самих), ищут любовника; сестра следит за сестрой, не отбила ли та ее любовника, не валяется ли она с ним здесь, среди трупов и падали.

Так написана война у Шекспира. Нужно не -только вслушиваться в реплики, но и вглядываться в судьбы: они как раз такие; все идет к безумию, тьме. К одной только тьме? ..

{190}

22 МУЗА. АНГЕЛ. БЕС

Приходится опять вернуться к истории современного театра, его сложного развития в наш век. Главное движение неотделимо от имен Станиславского, Крэга, Мейерхольтца, Брехта - это веки целых десятилетий. Есть, конечно, в русле этого движения и другие, тоже значительные режиссеры. Но вне общего развития каким-то странным контрапунктом возникают имена совсем иных художников. Сперва они связаны с чем-то диким, безобразным: короткая память, скорее о скандалах, чем о спектаклях; имена исчезают, забываются надолго (современники считают, что навсегда), но проходит не так уж много времени, их опять вспоминают. Позабывшие спектакли, которые видело ничтожное количество зрителей, наспех поставленные, неумелые, недоделанные, вдруг оказываются в центре внимания; имя, которое давно затихло, разом становится громким; имя превращают в знамя-им называют целые направления.

Авангард теперь в чести: перечитывают "манифесты", изучают торопливо записанные выкрики в пылу спора; философы и психоаналитики находят ключи даже самую оглашенную заумь расшифровывают: все выстраивается, становится чудо как стройным; нет художников-одни только мыслители. А пока уходит из памяти реальная жизнь - этих людей, их времени - обсуждаются одни лишь эстетические системы.

Летосчисление нового театрального века начинают теперь с 10 декабря 1896 года; занавес театра "Эвр" открылся (или раздвинулся), король Убю, герой пьесы Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал: "Дерьмо!" (в подлиннике более энергично). Гротескный фарс - буйное смещение всех планов, фантастический дебош - занял сцену. Родился "Театр протеста и парадокса" (название одной из американских монографий).

Судить о таких спектаклях непросто; они принадлежат своему времени, и чтобы их понять, взгляд нужно было бы бросить не только из партера на сцену, но и со сцены в зал и за пределы театра. Легенды потом наслаиваются на реальность; от того, что было на деле, и следа не остается. Остаются судьбы, биографии - они заставляют о многом задуматься. Почему, например, короля Убю играл, и с таким успехом, Фирмен Жемье - ученик Антуана, всю жизнь боровшийся за народный театр? ..

{191} Теперь все перепуталось: борьба идей, причудливые фигуры богемы, чувства, не ставшие мыслями, мысли, отвлеченные от дел, экзотические детали "Парижа Гийома Аполлинера", цитаты из Ницше и Гуссерля, воспоминания о модах на оккультные науки... И вот уже плодятся академические исследования, где (утверждая или отрицая) принимают фарс за философский трактат, мистификацию за мистику.

Материал, конечно, выразительный. Что еще придумаешь позанятнее?..

Позанятнее трудно придумать, но почему-то приходят на память печальные гоголевские слова: "А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсыток?"-и слышал только в ответ... что Бородавка повешен в Толопане, что с Коло-пера содрали кожу под Кизикирманом, что Пидсыткова голова послана в бочке и отправлена в самый Царьград. Понурил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: "Добрые были казаки!"

В молодости Антонен Арто - поэт, режиссер, теоретик театра - был удивительно красив. В начале двадцатых годов Отан Лора пригласил его сыграть "нежного ангела", и даже смерть его на экране была ангельской (движение сняли рапидом); потом - веселый "Антракт" Рене Клера; потом монах, обращенный Жанной

д'Арк в истинную веру в фильме Карла Дрейера; Марат в "Наполеоне" Абеля Ганса. "Он был прекрасен,- писал современник,- его глубоко посаженные глаза сияли, как свет из пещеры..."

Когда в мае 1946 года он покинул больницу, его можно было принять за глубокого старика, человеческую руину: неестественная худоба, бледное изможденное лицо с запавшими щеками. Его поэмы, статьи, манифесты теперь стали уже неотличимыми от его жизни; слова, которые он презирал, в которые не верил, как и те, кто были его учителями, "проклятые поэты" Бодлер, Рембо, Лотреамон показали ему свою силу, стали реальностью. Он проклинал разум - и девять лет провел в сумасшедших домах, из больницы в больницу; названия в биографии бьют, как удары колокола: Сотевилль-де-Руэн, Святой Анны, Вилль-Эвард, Родез.

Исходные положения его театральных теорий не были новыми; современный театр мертв, пьеса-жалкая служанка, занявшая на сцене неподобающее ей место; вся власть должна быть отдана режиссеру - магу, он творит чудеса вне слов-движениями, масками, цветом, звуками,-это можно прочесть у Крэга, Мейерхольда.

Но вот начинаются собственно его идеи: театр призван смести гниль европейской {192} культуры, жалкого рационализма; его воздействие, как эпидемия чумы,-выход на волю древних, темных сил; в дни чумы нет запретов, в обезумевших от ужаса городах, среди костров, где жгут трупы, начинается испуганный карнавал-те, кто еще в живых, наряжаются в дикие костюмы, напяливают маски; свобода всему, что подавила цивилизация,- эти, может быть, победят заразу, останутся жить. Театр должен потрясать, воздействовать шоком.

От лечения электрошоком у него выпали зубы, поредели волосы; "это и есть смерть, духовная и физическая",- писал он из больницы. Он прославлял галлюцинации, видения, вызванные наркотиками. А в жизни самые сильные дозы наркотиков не унимали боли; врачи уже не удерживали его: страдания были непереносимыми. Театр жестокости (жестокость как качество энергии), который он хотел создать, должен был прикоснуться к сокровенным тайнам бытия; он изучал мистиков, Каббалу, алхимию; жил среди мексиканского племени, еще сохранившего древние культы. Открытие тайн, озарение, откровения... Началось кровотечение из прямой кишки. Поставили диагноз: рак, неоперабелен.

"Театр и его двойник" (1938) - сборник статей Арто - "самая значительная и самая важная книга о театре, сочиненная в двадцатом веке,- написал Жан-Луи Барро,- ее нужно перечитывать еще и еще раз".

Трудная тема. Конфликт каких-то изначальных стихий. Древнее противоречие, которое все еще не снято.

У художника, говорил в своей последней лекции Федерико Гарсиа Лорка, есть муза и ангел, муза пробуждает разум, ангел ведет и озаряет, с их помощью художник может рассказать о любви или танцевать; но стихи, продиктованные музой и озаренные ангелом, "позолоченный хлеб", у него "фальшивый привкус лавра". Ангел и муза находятся где-то наверху; они парят над художником. Но есть сила внутри самого художника, обращаться к ней нет нужды: бес дремлет в тайниках его крови, достаточно только его пробудить.

Что же происходит, когда он просыпается? ..

Лорка рассказывает о знаменитой андалузской певице Пасторе Паван (по прозвищу "Девушка с гребнями"): однажды ей взбрело в голову выступить в простой таверне Кадиса; в этот вечер она пела особенно хорошо, голос ее был чудом, "текущим, как расплавленное олово, мягким, будто утопающим во мху, она гасила его в прядях волос... уводила в далекие заросли".

{193} Чудо не произвело в таверне никакого впечатления. Знаменитая певица провалилась; она закончила свое выступление в полной тишине, никто ей не похлопал, даже из вежливости. Из задних рядов послышались иронические замечания, все рассмеялись. Музу и ангела тут и в грош не ставили; "ни способности, ни техника, ни мастерство этих людей не интересовали, им было "нужно другое".

В чем же состояло это "другое"?

"Тогда девушка с гребнями вскочила в бешенстве, волосы ее спутались, как у средневековой плакальщицы, она залпом выпила стакан огненной касальи и снова запела, без голоса, без дыхания, без оттенков, обожженным горлом. Ей удалось смести все украшения песни, чтобы проложить дорогу яростному,

огнедышащему бесу, побратиму песчаных бурь, который заставил зрителей рвать на себе одежды, почти так же, как рвут их столпившиеся перед образом св. Варвары антиленские негры-сектанты".

Обожженное горло опалило души.

Голос нужно было сорвать, чтобы вырваться за пределы пения, за пределы времени, и тогда древнее исступление охватило таверну: "голос ее стал потоком крови... в своей искренней муке он тянулся, как тянется к пригвожденным, но полным бури ступням Иисуса рука с десятью пальцами в скульптуре Хуана де Хуни".

Экстаз барокко кажется теперь несколько театральным; может быть, и сравнение голоса певицы с потоком крови преувеличено? Нет, жестокость, страдание, смерть - в древних корнях испанского искусства; так, разумеется, можно ответить, защитит метафору поэта.

Но есть иные ответы. Когда фалангисты приказали расстрелять Лорку, испанская образность была ни при чем. Голос и поток крови; искусство как мука - у больших поэтов не литературные сравнения, а предвидение судьбы. Версификаторы бросают слова на ветер-у настоящих поэтов они всегда оплачены по самой высокой цене. Убийцы стреляют, конечно, не в поэзию, а в поэта, но поэзия, оплаченная пулей, возвращается в жизнь как реальность. Случается, что литературная критика тогда принимает особые формы: костра. Книги, которые обжигают души, сжигают на кострах. Барокко тут ни при чем.

Литературные течения разграничивают не слова манифестов. Иногда то, что их разделяет, перегораживает улицу. Тогда видно, что борьба идет не между авангардистами и академиком. Маринетти писал о "Театре ошеломлений и {194} рекордов" - через несколько лет он был с теми, кто убил Лорку; Эйзенштейн создал теорию "монтажа аттракционов" - "Потемкин" помогал уничтожить убийц Лорки.

После первой мировой войны искусство Европы стало еще более тревожным. Ничто не пришло в норму, и понятие "нормы" казалось оскорбительным. По привычке болтали о прогрессе, дарах цивилизации, а еще в прошлом веке Достоевский с гневом писал о "хрустальных дворцах": если за право жить в них будут платить всеобщим бездушием, тем, что других, большинство, загонят в "каторжные бани", - так уж лучше этим дворцам хоть язык показать, рожу скорчить.

Трагедия у него часто оборачивалась гротескным скандалом: рожки корчили, язык показывали-такое было неприличие, что порядочные люди сгорали от стыда. Как раз их приличия, буржуазные приличия (маски порядочности) и ненавидел Достоевский до белого каления.

Художники, у которых, к их несчастью, кожа была не слоновьей, ненавидели "здоровый театр": тот, где играли спектакли с розовыми щечками, потешали комнатными страстями,- как в жизни, только в облагороженном виде. Вот это-то облагораживание и ненавидели. Чувствовали, что было в воздухе. Рассеченный мир, лишенный человеческого облика, появился на полотнах кубистов.

Наше искусство начинало говорить о революции без условных красок и сладких звуков. О грозном - грозными словами. В первой же картине Эйзенштейн показал как метафору разгона рабочей демонстрации бойню ("Стачка"); поставили камеру в бойне: черный поток хлынул на экран.

В мясе, которым кормили матросов ("Броненосец "Потемкин"), копошились снятые крупным планом черви. Взмах казачьей шашки - разбитое пенсне, рассеченный глаз.

Ребенок в коляске катился через кровь, смерть, ад. Так выглядела народная трагедия на экране.

В "Неравнодушной природе" Эйзенштейн исследовал структуру пафоса: выход за пределы, крайность степени воздействия. Сергей Михайлович отлично понимал и законы патетической композиции, и цену, которой она оплачена. Разбирая часть полотна Эль Греко (только часть!), грозовой пейзаж Толедо, он писал: краски "трепещут... не меньшей жизненностью священного волнения, чем если бы живым на этих крестах висел он сам, окровавленный живописец".

Ни музу, ни ангела Сергей Михайлович в помощь своему искусству не призывал. Думаю, что бесу в тайниках его крови никогда не удавалось хорошо выспаться.

{195} Только и делали в нашем искусстве, что будили этого беса. Не ангел же посоветовал Мейерхольду дать пулеметную очередь по зрительному залу ("Последний, решительный"), и не муза устроила какофонию безумия в финале "Ревизора": прыжки городничего в смиренной рубашке, раздирающие уши колокола и свистки (за сколько лет до повсеместного увлечения такой образностью!).

Антонен Арто тоже побывал в школе Всеволода Эмильевича; он играл одного из мистиков в парижском спектакле "Балаганчика"; поставил пьесу Блока Жорж Питоев (он был до этого в труппе Комиссаржевской, где еще шла мейерхольдовская постановка). Вероятно, было и другое влияние: перевел пьесу Гийом Аполлинер; в 1913 году Мейерхольд приехал в Париж, они часто встречались, дружили.

Блок и Мейерхольд потешались над "мистиками"; не знаю, сохранил ли Питоев трюк их спектакля: головы мистиков уходили в воротники, оказывалось, что людей нет - одни только уважаемые сюртуки и манишки, нарисованные на картоне. Причудливые сочетания: блоковский вихрь на всю вселенную и аполлинеровское солнце "с перерезанным горлом".

Несхожие дороги, пути, уходящие в разные стороны, и вдруг-неожиданная точка пересечения; встреча-и сразу движение в совсем ином направлении, к другой цели. Встречи не только художников, но художников и истории: Бодлер на баррикадах 1848 года, Рембо среди коммунаров в 1871 году. Искусство первых лет нашей революции - кто из художников Запада не соприкасался с ним?

Арто ставил спектакль по фильму Пудовкина "Мать"; в его кинематографические планы входила экранизация "Гадибука". Я помню постановку Вахтангова: наклонную плоскость пола, девушку в белом платье, отшатнувшуюся в ужасе, злое щипающие фигуры нищих (задолго до Брехта)...

Пушкин называл главной из струн воображения, потрясаемых театром, ужас (две другие - смех и жалость). Он набросал один из пейзажей пугачевского бунта: плот движется по реке, на нем виселица, трупы качаются в петлях.

Русское искусство не боялось крайних форм выражения. Воздействия, которое было почти непереносимо, как непереносимо описание сна Раскольникова, когда упавшую лошадь колотят, бьют кулаками, пинают сапогами, а потом берутся за кнуты - в шесть кнутов по глазам. В шесть кнутов по сердцу. Так писала о неправде, о бездушии, бесчеловечности Русская изящная словесность.

{196} "Антонен Арто умер 4 марта 1948 года в возрасте пятидесяти двух лет, - написал вскоре после его смерти Морис Сейе.

-Запомним эту дату нового и ужасного рождения. В долгой агонии угасли физические и духовные силы Арто. Началась его настоящая жизнь. Град его мыслей обрушился на наш разум". "Он не был понят при жизни, - пишет в книге, посвященной ему, Наоми Грин, - потом его провозгласили пророком". Преувеличения в этих словах нет: об Арто выходят академические монографии, и его имя не сходит со страниц студенческой прессы Гринвич-виллидж; его влиянием отмечены многие театральные постановки Европы и Америки, и кровавые кошмары, которые его душили, бушуют на экране "подпольного кино". Даже его астрологические прозрения стали реальностью кинокадров ("Мятеж Скорпиона" Кеннета Энджера).

Театральные журналы посвящают ему целые номера; среди его последователей Ежи Гротовский (польский "Театр-лаборатория"), "Ливинг тиэтр" (США), Питер Холл, Чарльз Моровиц, Питер Брук. Всех имен не перечислить. Правда, Гротовский пишет, что во многих постановках "жестокость", на его взгляд, проявляется больше всего к идеям самого Арто.

Спектакль, поставленный в сумятице, без труппы, без средств, театр, окончивший свое существование на единственном представлении "Ченчи" (по Стендалю и Шелли), в мюзик-холле "Фоли Ваграм" (1935) - все еще в центре внимания. Измученное лицо с огромным лбом и папиросой в углу запавшего рта, как лик учителя, появляется все чаще. Его напечатали несколько лет назад и на программе экспериментальной мастерской Королевского (Арто и "королевский"! Шекспировского театра.

На репетиции мастерской я был. Немало мест "Экранов" Жана Жене игралось действительно обожженным горлом. Исступление, крик до хрипоты, яростная скороговорка, срыв в совершенную невнятицу, вой, а то и какой-то хриплый лай; истерика и гротеск; артисты сами малевали на белых ширмах красные пятна (огонь? кровь?); фантастические чучела, ритуальные ритмы, маски. Идеи Арто нетрудно было различить.

Интересно наблюдать за Питером Бруком во время работы: желтые, ястребиные глаза неотрывно следят за действием; малейшая неточность-знак ассистенту, запись в тетрадь; пульт шумов - выверен каждый щелчок (звуки памятливы по Но и Кабуки), все вступает в нужную секунду, {197} заведено на нужное число оборотов, пушено в ход, соотнесено с другим - движется; основа всего - ритм.

История театра не желает тихо и покойно дремать в академических курсах; одни главы влачат вялое существование до экзамена, когда студенты с проклятиями возбуждают ничего не значащие для них имена и формулировки; другие разом молодеют, новаторами врываются на современную сцену. Так набирают силу театр Но и Кабуки, средневековая притча и моралите. Эйзенштейн, выводя свою формулу пафоса, с увлечением вспоминал Бена Джонсона: строение характера героя по господствующей черте, доходящей до мании, уродливого гротеска, "патетических эффектов путем нагнетаний экзотичности вырывающихся друг у друга элементов все более и более нарастающей интенсивности".

Питер Брук тоже ищет расчет рывка, выбега за пределы театра, за край театральной эстетики. Все, что угодно-театр жестокости, коллаж, дзен, хеппеннинг - только бы прорвать сеть коммерческого театра, невозмутимого бездушия, безмыслия. Он пробует крайние регистры, формы экспрессии. Ему не сидится на месте.

Он возникает метеором в разных странах: вот приходят фотографии его "Бури"-огромный пустой прямоугольник, национальный музей мебели в Париже. Здесь устанавливают стальные конструкции, как строительные леса, только на колесах; зрители сидят на перекладинах, здесь же играют артисты; Ариэль прилетел почти по воздуху - японский исполнитель из театра Но.

Опять спектакль в Стратфорде, "Сон в летнюю ночь", как цирковой парад: элегантные престижиджигаторы в балетных туфлях, белая площадка в сиянии электрических солнц. Вместе со своей молодой труппой он покидает Англию и открывает в Париже "Международный центр театральных исследований"; на древних развалинах в Иране они играют миф, в котором предстает история человечества; закат и восход солнца входят в режиссерскую партитуру. В последнем письме он пишет, что готовится к поездке в Африку, артисты будут играть там в деревнях, стремясь воздействовать на зрителей непосредственно, минуя барьеры цивилизации. Он заканчивает свою книгу тем, что, когда она выйдет из печати, вероятно, о многом он уже будет думать по-другому.

Питер Брук любит Шекспира; Арто предпочитал Джона Уэбстера, репертуар театра жестокости должен был начинаться с него. В "Герцогине Амальфи" вдоволь, говоря по-современному, черных аттракционов: на сцене казнь, пугают страшными куклами, вылепленными из воска, протягивают для {198} пожатия отрубленную руку, хором поют сумасшедшие. Так выглядит в пьесе общая картина жизни:

О, этот мрачный мир!

В какой тени,

В какой глубокой пропасти и тьме

Извечно человечество живет,

Трусливое, изнеженное, злое!

Прилежным читателем Уэбстера был Эдгар По. Можно предположить, что карнавал во время чумы Арто нашел не в старинных хрониках и не сам его придумал. В рассказе По "Маска багровой смерти" от чумы запираются в замке и устраивают костюмированный бал, веселье обрывает незванный гость в маске зачумленного; когда с прищельца срывают маску, под ней нет лица: гибель, смерть пришла в замок. Встреча чумы, попытка противостоять ей - тема в искусстве огромная. Чуму-край века, тьму истории-встречал бесстрашием поэзии Пушкин (бледная английская пьеса "Город чумы" была для него только предлогом). Об этой стихии поэзии, не боящейся заглянуть в пропасть, заставляют думать не причуды смены стилей, а крутые повороты истории. Чума часто стоит у ворот.

Веймар, прошлое столетие.

"Сегодня за обедом у Гете беседа опять зашла о демоническом"-аккуратная запись в дневнике Эккермана. Эту тему обсуждают "за обедом", "в беседе". "Демоническое-это то,-уточняет Гете,-чего не могут постичь ни рассудок, ни разум..."

- Не проявляется ли также демоническое,- спросил я,- в отдельных событиях?

- Несомненно...- сказал Гете,- во всех тех, которые мы не в состоянии разьяснить рассудком и разумом... оно проявляется самым различным образом во всей природе...

Некоторые творения насквозь демоничны... Паганини оно присуще в высшей степени, чем и объясняется то, что он производит такое неотразимое впечатление".

"Мы опять говорим о демоническом... Оно охотно овладевает значительными личностями... и предпочитает также темные эпохи".

Мирная беседа, тихие голоса.-Не хотите ли еще супа?- Благодарю, не откажите в любезности передать соль...

"В поэзии, бесспорно, имеется нечто демоническое, и притом преимущественно бессознательное... именно поэтому производит такое могучее впечатление".

{199} Неотразимое впечатление, могучее впечатление.

"Но в идею божества,-сказал я,-по-видимому, не входит понятие о той действующей силе, которую мы называем демонической?"

- Дорогое мое дитя,-сказал Гете,-что мы знаем об идее божества?"

Дом, где произносились эти слова, сохранился. Он был построен Гете в 1709 году. Небольшие комнаты, гипсовые слепки: древние маски, Зевс на троне, Моисей... коллекции минералов, итальянской майолики, гербарии, библиотека. Уютная обстановка, чтобы обсуждать стихи Аполлона и Диониса. Маленький сад, огороженный стенами.

Люди многих десятилетий читали Шекспира, вспоминая слова Гете: Гамлет-это дуб, который посадили в цветочный горшок.

Датский принц?.. А может быть, сам веймарский тайный советник-здесь, в этом доме с маленьким огороженным садом? ..

А может быть, каждый художник, чувствующий невозможность выражения трагического времени в очерченном круге искусства?

В 1945 году в дом Гете на Фрауэнплац попало несколько бомб. Потом его восстановили; все предметы поставили на свои места.

Неподалеку от Веймара - дома-музея, где жил Гете, дома-музея, где жил Шиллер,- Бухенвальд, музей лагеря смерти.

Время меняет ритмы искусства, сам характер духовной жизни художников становится иным, другим, чем в прошлые десятилетия.

Между прошлым и настоящим иногда лежит не прочно построенный мост, а шатающиеся, плохо укрепленные бревна и доски; идти надо под обстрелом. Искусство проходит через огонь.

Выхоленность, изнеженность образности тогда становится ненавистной. В начале революции бранным словом Мейерхольда было "тучность"; пьесу нужно было, по его призывам, очистить от жира литературщины, превратить в сценарий, в "поджарое тело".

Что же должно было дать этому телу живое движение, наполнить его страстью? "Нерв комедианта",-

отвечал Всеволод Эмильевич. "Банной расслабленности мышц" психологического натурализма противопоставлялись энергия, нервное {200} напряжение. Задатки всего этого Мейерхольд находил в традициях народного театра.

Бродячие комедианты, бесправные защитники вольности на ярмарочных площадях, зазывали зрителей со всех четырех сторон к своим подмосткам; мощь посыла чувства должна была быть такой, чтобы в звоне шутовского бубенчика слышались отголоски набата. Скоморохи были родом из заклётого, дьявольского племени, не зря их запрещали хоронить на городских кладбищах.

Черная кожаная маска на лице Арлекина не походила на лик праведника. Никогда в истории жрец и комедиант не стояли рядом, они всегда были врагами. Арлекин был сам магом, он творил чудеса, но эти чудеса разрушали порядок, сеяли смуту.

Комедиант творил чудеса и сам потешался над чудесами. Вот для чего ему нужен был этот звенящий "нерв".

Вслед за Мейерхольдом (через влияние Брехта) Брук еще больше усилил подобные качества, ту же натянул "нерв". Он занялся особым сольфеджио: пением обожженным горлом. Вот почему ему так важен был этот "нерв" - активность, страстность отношения к явлениям действительности. Вырабатывалась новая внутренняя техника, по-своему совершенная. Артисты Брука умеют будить беса в крови даже дважды в день (если идет утренник).

Результаты оказались важными: молодая труппа научилась свободно дышать в причудливой сфере гротеска, где задранная нога клоуна может повиснуть над пропастью.

"Нерв комедианта"-напряженная струна, пружиненная энергия - в спектаклях Брука вовсе не отвлеченное качество темперамента, а отношение к трагическому в мире, к гротескному в жизни. Связь режиссера с определенными явлениями жизни множеством мыслей, чувств - гневом, болью.

Теперь эти опыты освоили многие. И то, что в постановках Брука жило страстью, гневом, тревогой, превратили в "стиль". Так теперь и говорится на Западе: XIX век-романтизм, сентиментальность; XX-черный Шекспир, театр жестокости.

В "Ченчи" - единственной постановке Арто - отец, чудовище разврата, хотел изнасиловать дочь; во время сна дети забили ему один гвоздь в глаз, другой - в горло; их казнили.

Стендаль нашел эту историю в старых итальянских хрониках. Какие только дела не записаны в хрониках нашего {201} времени: душегубки, массовые убийства, атомная бомба... Художники жестокого века не случайно вспомнили театр жестокости. Они читают Шекспира - и рядом с тенями убитых Макбетом видят тени погибших в газовых печах. На иллюстрациях подарочных изданий викторианских времен Гамлета изображали нежным юношей. "Я должен быть жесток",- это говорит не антигерой антипьесы, а Датский принц, так он ведет себя не только с королем Клавдием, но и с матерью, с возлюбленной.

Я писал, что шекспировскую войну можно увидеть только в глазах героев. Можно ее увидеть даже в дырах на месте глаз. В стратфордской постановке "Лира" на сцене не было и тени сражения, Брук дал его схему, как бы вывел его формулу в одном только звуке. На пустой, ровно освещенной сцене сидел на полу Глостер - Эдгар оставил отца здесь и ушел сражаться. Слышался грохот и лязганье железа, лицо слепого было обращено к зрительному залу, он сидел совершенно неподвижно, как большая нелепая кукла, манекен, пустые глазницы невыносимо долго (по сценическому времени) смотрели на нас, в нас. Мгновения смерти нельзя было заметить, а железо все так же грохотало и скрежетало.

Образ поразил меня своей силой. Но мне было жалко, что режиссер срубил дерево.

Из фильма, снятого для широкого экрана, выпечатавают копии для меньшего формата - обычного. Иногда при этом срезают часть пейзажа, а то и лица; сбоку выпечатанного кадра торчит один только нос или ухо. Так поступаем мы, режиссеры, при постановке Шекспира. И еще утверждаем, что нам удалось очистить елизаветинский подлинник от напластований XIX века. Бедный XIX век, чего только мы на него не валим! И действительно, снимая слой за слоем то, что кажется нам романтизмом, сентиментальностью, патетикой, мы приходим, в конце концов, к какой-то зеркально чистой поверхности. Это зеркало, в котором мы видим наше смятение, боль, гнев...

Очистив от XIX века, мы открываем не XVI, а XX-вернее, себя в XX столетии. Иного мы сделать не можем. Забудем про то, что кто-то способен поставить "истинного" Шекспира, неоспоримо правильный спектакль (или фильм)-тот, что самому автору мерещился. Нельзя это сделать. Не смог ни Станиславский, ни Крэг, ни все гении театра, потому что постановка Шекспира-отражение его поэзии в движущемся времени.

{202} Но сама поэзия сильнее времени, и только в сравнении с ней можно судить наши "выпечатки". Она - реальность, которая была до нас и будет такой же после нас; она существует вне нас, объективная реальность нерасторжимого порядка слов, ритмов-дышащего, полного жизни пространства. Это единство поэтической материи, бесконечно разнообразной (подобно всему живому). Ткань искусства Уэбстера кажется по сравнению с ней элементарной - не потому, что в шекспировском мире меньше ужаса и мрака (иногда мрак еще более крошечен, чем в "Герцогине Амальфи"), а потому, что в этом пространстве, насыщенном движением, ничто не погибает бесследно, и смерть отзывается рождением, и когда мрак достигает предела, то уже разгорается еле заметная искорка, и мрак по сравнению с этой частицей света теряет силу.

Светает. Эдгар идет по дорогам, он ведет своего слепого отца. Видна даль, ощутимы свет, тепло. Сын просит подаяния, чтобы накормить отца. Жаркий день. Дерево. Тень от дерева. Сын усаживает отца в тень.

Почему я беру на себя смелость так подробно описывать? Все это есть в поэзии: дерево, тень от дерева. Все это и есть поэзия.

Я хочу "выпечатать" тень от дерева. Только это особая тень. Нетрудно снять дерево при солнечном свете так, чтобы оно отбрасывало на землю тень, но это не будет шекспировской поэзией. И солнце, и тень, и отдых в тени-все это из одного источника: отсветы любви, милосердия. Это не только духовные качества человека по имени Эдгар, но и качество поэтической материи, одухотворенной человеком по имени Шекспир: даже во тьме он отличает такие мгновения.

Я имею в виду не отдельные фразы из монолога Эдгара (описание смерти отца), а полноту движения жизни, которая продолжается, будет продолжаться-человеческий род передает не один только ген жестокости. В глубине строения, основе ритма-повторы вспышек света: Глостер узнает сына; затем вторая, более сильная-Лир находит Корделию за минуту до тьмы, смерти. Два мгновения счастья, настолько сильные, что их нельзя перенести.

Поэт движет рукой Лира, пальцы отца дотрагиваются до щеки дочери, на кончиках пальцев влага.-Что это, слезы на твоей щеке? - Да, это слезы.

И тогда бес получает у поэта отгульные. У беса мертвый час, а может быть, целый выходной день. Он может дрыхнуть в крови поэта беспробудным сном. Он ему надоел, опостылел: {203} сколько раз мелькает его дурацкий хвост и несуразные рога в жизни, в истории, так пусть хоть в крови искусства он подольше не пробуждается.

Мудрые и печальные, приходят к поэту муза и ангел с опаленными крыльями.

Они приносят в подарок поэту золотых мотыльков: Лир говорит о них Корделии, когда их ведут в тюрьму. Театр милосердия зажигает свои огни, занавес театра жестокости опускается: теперь ему нечего играть.

Отец говорит дочери, что они нашли друг друга, что нет силы, которая способна их разлучить: они будут счастливы в темнице, у них остаются песни, сказки, право прощать друг Друга.

Может быть, эти слова-лепет старика, впавшего в детство? Да, так может показаться, если увидеть двух людей на пустой сцене, где кроме них несколько фигурантов, одетых в условные костюмы воинов. Ну, а если увидеть всю реальность, все пространство? Тогда нет больше монолога, есть сцена борьбы, острота конфликта: в действии участвует целая армия, молодой полководец, полный сил победитель, и два безоружных слабых человека: старик и молодая женщина. И тогда невесомые слова набирают силу и два немощных пленника становятся победителями.

Слова обращены не только к дочери, но и к железу, жестокости, насилию.

Торопясь, Эдмонд приказывает тайком убить пленников. Почему их нужно скорее, сейчас же уничтожить? Потому что они страшны, их боятся. "Приспособляться должен человек,- утверждает Эдмонд,- к велениям века" (в подлиннике: люди такие же, как их время) ; будешь покорен времени - и ты подымешься высоко.

Но время бессильно перед бесстрашием отца и дочери, нашедших друг друга. Их можно убить, но отнять эту минуту счастья - ослепительного света - никто не сможет, нет сил для этого у целой армии. У той самой армии, которая достигла своей цели, а потом через кратчайшее время почему-то (история знает почему) бесследно исчезает, от которой и солдата не остается - ни одного верного Эдмонду солдата, чтобы защитить своего полководца. Что же тогда подлинная реальность?

Конечно, еще мгновение, и на шею Корделии накинута петля (чего проще), и уйдет вслед за ней Лир. По ведь они - герои трагедии, а не живые люди. Они большая реальность, чем живые, смертные люди, герои трагедии не {204} умирают, они оживают с новыми поколениями - и опять идут вместе с ними, по их пути, повторяя свои слова, ответ новому Эдмонду. Отпор тьме. Отпор чуме.

В Киеве, недалеко от гимназии, где я учился, находилась Киево-Печерская лавра. В первые годы революции мы убегали с уроков и спускались в пещеры, где лежали мощи затворников. Приходилось идти по узеньким ступенькам и тесным проходам, под низкими сводами. В склепах было темно; тусклые огоньки тоненьких восковых свечей освещали ниши, где в открытых гробах лежали мощи. В сырой мгле голосили бабы, слышалось бормотанье молитв, кто-то всхлипывал. Я храбрился и не показывал товарищам вида, что мне страшно; тьма, необходимость пробираться согнувшись, истлевшие рясы и высохшие тела в гробах, плач-все это угнетало, и я мечтал скорее выбраться отсюда, на воздух, к свету, выпрямиться.

Несколько лет назад я приехал в Киев. Мне трудно было отыскать дом, где прошло мое детство: новые здания, совсем другая, чужая улица. Место, где была гимназия, я так и не смог найти. Но вход в пещеры Лавры остался таким же, и я опять спустился в склепы. То же чувство охватило меня, когда я шел, согнувшись. Я не мог дождаться минуты, когда выберусь на свет, выпрямлюсь.

Тот же темный гнет, что десятилетия назад. Тот же, что тысячелетия назад. Замкнутое, стиснутое пространство - нет пространства; ничего человеческого нет, невозможно выпрямиться. ..

Невозможно думать. Тьма. Свет ушел с лиц. Вой, нет членораздельных звуков. Черносотенные банды, портреты царя и царицы на вышитых полотенцах, нет лбов, нет глаз, одни только черные разинутые в крике рты...

Оскотевшие банды белых карателей, петлюровцы в нелепых свитках и маскарадных папахах, свист, улюлюканье, гиканье, выстрелы в ночи. Ночь. Разбиты фонари, нет света в окнах. Люди боятся света. Свет-смерть. Все бред, карикатура, реальна только невозможность выпрямиться; угроза смерти-вот единственное, что похоже на жизнь.

Люди боятся звука, боятся слова, боятся мысли.

Это для меня-чума. Этого-тьмы, чумы-я вдоволь повидал в ранние годы своей жизни.

До урочища в горном Алтае нужно было долго добираться верхом, по узким тропкам. В 1930 году мы снимали фильм {205} "Одна". Тогда я познакомился с Кондратом Танашевым. По профессии он был шаман. Дело свое он знал. Работал он на настоящем горючем, не вхолостую: у него была эпилепсия, и он умел уловить, использовать приближение припадка. Кроме того, он был горьким пьяницей.

На моих глазах в темной, дымной юрте он лечил больных детей. Бил колотушкой в бубен, выл, выкрикивал хриплым голосом какие-то заклинания, а потом вскакивал, кружился, притоптывал сапогами. Он обладал хорошим чувством ритма. Ускорения, неожиданные паузы, синкопы-всем этим он умел пользоваться. Большой бубен был сделан по старинным образцам; внутри обода на перекладине помещалась темная деревянная голова бога Ульгения с железными бровями и носом, медные побрякушки. Танашев то бил по туго натянутой на обод коже резкими ударами, то тряс бубен-гремели побрякушки. К его тулупу были пришиты узкие и длинные тряпки с какой-то высохшей дрянью (лягушки, зверьки) на концах. Когда он кружился, ленты развевались, от движений разгорался очаг, юрта наполнялась дымом, становилось трудно дышать, болели глаза, а шаман убыстрял ритм своих движений, учащал удары колотушкой, все лязгало, брэнчало, гремело, слышались гортанные выкрики. И вдруг Танашев падал на землю, как скошенный, его

тело билось в корчах припадка (настоящего или имитируемого), глаза закатывались, на губах выступала пена.

Мы пришли посмеяться над представлением. Однако нам было не до шуток.

Мы привезли Танашева в Ленинград, чтобы снять его в павильоне. Он охотно повторял (и не раз) весь обряд своих заклинаний. Ничего от их силы на экране не осталось. Нужно было ехать пять дней верхом, увидеть у входа в юрту гниющую лошадиную шкуру на шесте (знать, что ее сдирают с еще живой лошади), и нужно было, чтобы дым разъедал глаза, и чтобы больной ребенок лежал в тряпье, а глаза его матери с тревогой и надеждой смотрели на эпилептика и запойного.

Нет, ужас был совсем не в ритуальных ритмах и не в магии заклинаний.

Приобщение Танашева к цивилизации было печальным: он окончательно спился, и думаю, что по возвращении домой он вряд ли благополучно закончил свою деятельность.

Шекспир видел черную тучу, надвигающуюся на историю, чуму, грозящую уничтожить историю, вернуть ее вспять, {206} в первобытный ужас. И он написал ее во всю демоническую силу трагедии.

Но он написал и то, как Корделия находит в себе силу сказать "нет", и мужество Эдгара, и-прежде всего-бесстрашие мыслей Лира.

"Я должен быть жесток",- говорит Гамлет, однако это лишь начало фразы. "Я должен быть жесток, чтоб добрым быть".

23

Молодой англичанин приехал посмотреть съемки и привез мне в подарок маленький томик в красном кожаном переплете, старинное издание "Лиры". Я перелистал первые страницы и сразу же задержался на известной цитате из Чарлза Лэма, помещенной как эпиграф. Теперь я вспомнил эти слова: "Лиры" нельзя поставить,-утверждал Лэм, - разве на сцене можно показать бурю? .."

Спасибо. Подарок как раз вовремя, к Христову дню; к съемкам той самой бури, изобразить которую не под силу режиссеру. Правда, Лэм имел в виду театр; у кино, конечно, другие возможности. Какие? Ну, хотя бы технические: артистов (если у них сговорчивый характер) можно взаправду поливать из пожарных шлангов и завести ветродуи на такие обороты, что трудно будет удержаться на ногах. Значит, преимущества лишь в ловкости подделки, имитации? Но и действие, и связи (очень сложные) людей и природы как раз в этом месте трагедии далеки от натурализма.

И все же шекспировский мир реален, даже выход за пределы жизненного материала: призрак отца Гамлета чувствует, как повеяло утренней прохладой, видит, что затухают огоньки свечечков - близится рассвет, такой же, как и над нашей землей, так же меняются краски неба, очертания земли. Этот мир в своем существе неотличим от нашего. Если бы я думал иначе, то не набрался бы храбрости снимать шекспировские фильмы-в древней Британии и в кельтских легендах я мало что понимаю. Чтобы воссоздать на экране поэзию, нужно прежде всего открыть в ней прозу.

Казалось бы, ясное положение, но, к сожалению, не только не облегчающее труд режиссера, а напротив, заставляющее его сильнее чувствовать несовершенство кинематографических приемов. Горе в том, что мы часто понимаем и {207} прозу, и поэзию слишком просто.

"Я никогда не поверю в "прозу", ее нет, я ее ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста ее,- писала Марина Цветаева. (Ее стихи, пожалуй, пример близости к прозе).-Когда подо всем, за всем, и над всеми - боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты-какая тут может быть "проза"! Когда все-на вертящемся шаре?! Внутри которого-огонь".

Не знаю, читал ли я лучшее, более похожее на оригинал описание "Лиры"? Кажется, будто Цветаева имела в виду именно эту пьесу, старалась с совершенной точностью передать, что именно и каким образом в ней происходит. Правда, есть одна оговорка, слово взято в кавычки: "проза"; значит, есть и какая-то другая проза, без кавычек? Может быть, и хвост ее можно схватить? Конечно, все-на вертящемся шаре, и

обязательно внутри него-огонь, но наружу, то, что перед глазами, то, что мы способны увидеть-земля; движущаяся материя, качества которой можно уловить. И даже если в этом движении свойства меняются так, что перед нами открывается еще невиданное, то это тоже - реальность.

Сверкания молний и потоки воды - ничтожно малые приметы; "буря"-другая реальность, куда выброшены герои, пейзаж, который открылся за пределами мира, где они жили. Их вышвырнуло, сдуло с жизни. В дурную погоду? Неужели в этом существо сцены? Чем точнее будут имитировать дурную погоду, тем "прозаичнее" получится. Эту ночь определяет не движение стрелки барометра справа-налево ("дождь", "в. дождь", "буря"), а сдвиг, искажение отношений, нарушение норм. Всех отношений, в том числе отношений человека и пространства.

Станиславский учил: если играешь скупого, то ищи, где он щедр, взявшись за злого, открой у него минуту доброты, иначе - штамп, условность. Каждый кадр "бури", где не будет бури (дождя и ветра), для меня драгоценен.

Гордон Крэг нарушал в своих замыслах пропорции, удлинял вертикали, удалял героев в бесконечную даль. Он понимал оптику шекспировских катастроф, смещение перспектив, угрозу пустоты. Он занял почти весь лист рисунка к "буре" сплетением из ивовых ветвей (мотив шалаша) -гигантская корзина-ловушка? лабиринт-паутина?-и только в самой глубине (подчеркнутой удаляющимися движениями линий) три маленьких силуэта: Лир, Эдгар, шут.

Связи между изображением и звуком непросты. Звук проходит по пространству и меняет его очертания. Никого не удивляет эпитет "тишина", определяющий пейзаж. Может {208} быть не только тишина, но и немота. О "немоте площадей" писал и Иннокентий Анненский ("пустыни немых площадей, где казнили людей до рассвета").

Уточняя свой замысел капеллы Роншан, Ле Корбюзье определил ее архитектуру как "зримую акустику".

Действие самого бурного третьего акта должно развиваться последовательно, даже спокойно: сперва обыденность- Лир уходит из обжитого дома Глостера; за ним, скрипя петлями, закрылись двери; он идет дальше, по двору имения, по "прозе"; вздрагивают кони, чуя приближение грозы, слуги уносят развешенные на веревке холсты; за спиной Лира охрана торопясь задвигает тяжелые ворота. И тогда проза сменяется поэзией. Человек идет уже не по залам и угольям поместья, а по грозной земле трагедии. Разом изменились пропорции, человек ничтожно мал, бессилен, беззащитен, пространство огромно, враждебно.

"Зримую акустику" мы хотели снять в пустыне Давид Гареджи (Грузия). Место подавляло своими масштабами, перед глазами была беспредельность. Здесь не было ничего живого, только бесконечные каменные гряды; такие пейзажи есть на картинах Леонардо да Винчи, они видны за окнами; мадонна с младенцем-тепло продолжающейся жизни, а за пределами жилища-далекая, холодная планета, вечность.

Переход к такому пейзажу мы хотели сделать незаметным, неосязаемым. Фрагменты одной и той же декорации должны были связать воедино каменные дворы Ивангородской крепости и грузинскую пустыню; часть ворот, ограды имения (таких же, как в Нарве), мы должны были выстроить и в Давид Гареджи - поворот панорамы, и Лир оказывался в пустоте, ничтожно малым среди огромности далеких каменных гряд. Пожалуй, лучшего места для "бури" трудно было бы найти. Но съемочное время оказалось на исходе, возможности еще одной экспедиции у нас уже не было. "Вселенную" приходилось отыскивать в маленькой, уютной Эстонии, где пейзажи спокойны, ровные поля наводят мир на душу.

Что тут было делать? ..

Детям задают такую загадку: как перевезти па одной лодке волка, козу и капусту? Простое дело. А вот как совместить художественный смысл и производственные возможности, планы нескольких театров (где заняты снимающиеся у тебя артисты), погоду (всегда не ту, что нужна) и множество других дел, которые не сходятся, не клеятся, идут вразброд?..

{209} Волк, объединившись с козой, переворачивают лодку, в которую залез было режиссер, и швыряют ему в голову кочан капусты, чтобы он, не дай бог, не выплыл на поверхность.

Ну, на что тут приходится надеяться?

На случай.

Еще задолго до въезда в Нарву можно было увидеть дым на небе. Густые черные клубы иногда напоминали грозное облако. Это работала Прибалтийская ГРЭС, тепловая электростанция на сланцевом горючем. Шесть труб высотой в сто пятьдесят и сто восемьдесят метров немало мешали нам при выборе съемочных точек. Я поглядывал на задымленное небо: не сойдет ли чернота за грозовую тучу. Нет, как ни пробуй снять, видно, что это дым. Тут ничего нельзя было отыскать. Неподалеку от станции была высокая песчаная насыпь. Как-то по дороге на съемку Грицюс решил на всякий случай взобраться на нее. Конечно, вряд ли там можно было отыскать площадку для целой сцены, но хоть место для каких-нибудь отдельных планов: найти подходящую натуру за пределами Ивангорода было трудно.

Ни на что не похожее поле открылось перед нами. До самого горизонта оно было покрыто однородными светло-серыми, почти что белыми пластами, чуть загибающимися по краям, и ритм этого бесконечного повторения изогнувшихся линий был настолько отчетлив, что казалось, будто застыла разлившаяся лава, окаменели пепельные волны. Поверхность какой-нибудь другой, неведомой нам планеты. Ничего похожего на реальность и одновременно совершенная реальность. Ничего подобного нельзя было вообразить и тем более выстроить в таком масштабе, с такой подлинностью фактуры, ровной, ломкой по краям. Ничего подобного в природе не существует, а оно оказалось перед твоими глазами, неопровержимое, как подлинность. Эту декорацию десятилетиями готовили для нас отходы сожженного сланца, зола.

Зрительный образ, таивший в себе возможности самых различных ассоциаций. Нечто подобное руслам высохших рек, но более бездушное, жестокое. Площадка для действия трагедии идеальная, о лучшей не приходилось и мечтать. Здесь можно было снять много кадров и, конечно, прежде всего "бурю". Теперь уже не только ветродуи и водолеи определяли образ, а сами эти ритмы мертвой земли, в пластах которой затерялись крохотные фигурки людей, пешки в наводящей ужас пустоте.

{210} Мы заказали пожарную вышку; с самой высокой точки горизонт выгибался (искажение, которое дают прямым линиям анаморфотная линза, широкий экран); казалось, что человек бежит по земному шару.

Нет ничего лучше этих внезапно возникающих возможностей, все сразу становится интересным, открываются новые стороны образности. Ветер мы решили заменить кинокамерой. Натянули канатную дорогу: кинокамера, как ветер, гналась за шутом и Лиром, теряла их в пустоте пространства (одни лишь линии пластов казались бегущими порывами ветра). Никаких деталей, только отношения ничтожно маленьких фигур и огромной, пустой планеты.

На части этой площадки началось наше строительство: уже появился остов ограды ворот имени Глостера; осталось совсем немного работы, и можно было заняться основными сценами. Пока мы сняли здесь смерть Глостера, кадры встречи шута и Лира в бурю.

"Плато Феникс" - торжественно окрестили мы это место. Недалеко от нашей площадки слышался шум, работали насосы; из шлангов лилась на землю какая-то серая жидкость.

- "Феникса" больше нет,- встретил меня режиссер И. Шапиро, чуть не плача,-прорвало трубы, зольник затопило.

Из письма к Ю. Е. Ярвету

...Буря-не только погода, в которую мы снимаем, но и ваш партнер. Общайтесь с ним. Чем в более тесные отношения Вы вступите, тем будет выразительнее. Вслушивайтесь в его реплики (гром), всматривайтесь в глаза (молнии), даже если он вас оглушает и ослепляет. Собеседник, конечно, не совсем обычный, но ведь и Лир незауряден. И, главное, не давайте собеседнику подавить себя; переспрашивайте, доискивайтесь смысла, а уловив, в чем он (каким он Вам представляется), вступайте в спор. Ловите точки контакта, схватки лицом к лицу с ликующим злом. Здесь-диалог, действие. Обычное определение этой сцены как единства хаоса духовного мира героя и буйства стихий кажется мне литературным, статичным. И здесь главное - движение, конфликт. Дело не в хаосе (безумии), а в борьбе с хаосом: в чем причина разрыва всех связей, бесчеловечности? где скрыты корни зла? Лир разговаривает со стихиями запросто, наравне; он требует их сочувствия и гневается на них за бессердечие. Мысль расширяется до обобщения-мирового зла-и становится {211} предельно конкретной, в шалаше предмет интереса оказывается совсем рядом, перед глазами-нагое,

беззащитное тело бедного Тома. И опять-обращение ко всему миру, к самой природе.

Чем сильнее чувство, тем сдержаннее должны быть средства выражения, только тогда загорятся по-настоящему глаза. Тихо сказанная фраза для нас-на вес золота. Крутость переходов, резкость смены состояний - все это уже в прошлом, было в начале, когда Лир был "нормален" (т. е. по существу безумен). Здесь же не выплеск чувств, а концентрация мысли: ход вглубь, к связи вещей, к сути. Что делает людей такими?

Лучшими у Вас мне пока кажутся кадры начала безумия, разговор со слепым Глостером, встреча с Корделией.

Начинаются решающие сцены: буря, плен, смерть.

Трудные сцены, самые трудные, решающие, самые что ни на есть главные... А есть ли в этой пьесе просто сцены? Увы, дорогой Юрий Евгеньевич, нет их в этом сочинении...

Они сливаются (буря и человек) и разделяются на спорщиков: зло истории и человек, спрашивающий историю. Спор в пустоте, куда человек выброшен всеми, отовсюду, выброшен историей. В этом существо.

Русская культура знала (конечно, в совершенно иных формах) такие исступленные требования жизненного ответа у отвлеченных понятий. Так Белинский в один из периодов, когда он был в "крайности", топтал "философский колпак" Гегеля-пусть абсолютный дух ответит за все зверства инквизиции.

Начало сцены совсем тихое, скорее лирическое. Лир оставлен всеми. На земле ему больше не к кому обратиться за помощью. Теперь его собеседником может быть одно только небо. Человек и небо.

Очень старый человек и древнее небо. Лир обращается к небу (богам) и говорит, что если они так же стары, как он, то должны сжалиться над ним.

Вот и определяется задача: довести этот фольклорный параллелизм до зрительной конкретности - седые (серые) волосы, седое (серое) небо с косматыми тучами; небо тоже плачет-нужно снять далекие дожди, так, чтобы тональность лица, облаков, волос была единой.

Небо отвечает совсем не так, как предполагает человек:

огромное черное крыло медленно накрывает мир. Здесь человеческий голос бессилён, должен быть слышен голос музыки Шостаковича.

{212} Небо над Нарвой изо дня в день-ровное, светлое, без единого облака. Мой ученик режиссер Август Балтрушайтис отправляется в погоню за небом: за "черным крылом", за "седыми тучами", за "ликующим злом" (такая задача ему тоже задана); маршрут дают ему синоптики (путь далекий, пока грозы только на востоке), по дороге он должен где-нибудь снять табун диких лошадей, чующих начало бури, и бегущих в чащу зверей. Другая группа уже снимает пожар, быков, вырывающихся на волю.

Из Москвы нам присылают кадры тревоги волков и медведей. На экране волки похожи на хорошо дрессированных овчарок, а медведи заставляют вспомнить обертки конфет "Косолапый мишка".

Ярвет - мужественный, смелый человек - страдает боязнью высоты. Не зная об этом, я задумал планировку: Лир стоит на самом краю высокой крепостной стены подле башни, в проломе которой видна повешенная Корделия. Взгляд вниз с этой неогороженной узкой площадки - под ногами крутой обрыв-достаточно неприятен. Теперь от кадра придется отказаться.

Как потом выяснилось, Грицюс все же убедил Юрия Евгеньевича в необходимости снимать именно на этой стене.

Ожидая съемки, Ярвет стоит зажмурив глаза, судорожно прижавшись к маленькому столбику, который укрепили позади его спины. Хлопушка, начало съемки. Юрий Евгеньевич сразу же отрывается от столба, руки вытягиваются, голова запрокидывается назад, тело искривляется, как в приступе невыносимой боли, слышится долгий и протяжный стон.

На мой вкус это отлично. Но кто-то из массовки посмотрел в объектив, необходимо переснять. И опять он стоит, зажмурив глаза, ухватившись за столб. Хлопушка. И опять:

"Просьба еще раз, - изменился ветер, дым пошел на камеру". Потом дрогнула панорамная ручка, и - что делать - "приходится повторить, извините, не вышло..."

Я стараюсь не смотреть на артиста. Его сводят под руки вниз, неукротимая рвота, озноб. Удивительные светлые глаза сияют.

- Хорошо, что сняли,- с трудом выговаривает он слова, не в силах унять дрожь. - Надо было снять. Конечно, хорошо. ..

Одно из главных качеств его дарования - духовная грация и, что бы он ни играл, даже самые грубые проявления, - всегда ощутима высокая проба искусства.

{213} - Он не то чтобы плохой актер,-сказал мне Довженко об одном из участников своей постановки,-он душевно неинтеллигентен.

Ярвет прежде всего душевно интеллигентен. Дело не в числе прочитанных книг, не только это решает: человек, даже не знающий грамоты, может обладать таким качеством; диплом об окончании высшего учебного заведения не страхует от душевной невежественности, духовной грубости. Это - природные, органические качества таланта; их можно развить, но напрокат они не даются.

Для судьбы артиста важны не только роли, которые он уже сыграл, но и то, что каких-то других ролей он никогда не исполнял. Ярвет не набил себе руку на том, что приносит легкий успех. Он не клеил хилой бородки симпатичного, но придурковатого старичка - помесь шутовства и сентиментальности чужда его искусству; он не научился произносить пустые слова с важностью, между глубокомысленными затылками папиросы - не овладел ремеслом отеплять схемы.

Когда работа спорится, радость одухотворяет его лицо, глаза сияют. В чувстве, которое он испытывает, нет довольства собой, просто хорошо, что дело идет, такую работу нужно сделать как можно лучше. Он неутомим в труде. Репетирует только в полный накал. Никогда и ни в чем не бережет сил, не щадит себя. Он доброжелателен к партнеру, даже если ему приходится играть с типажом, не умеющим связать двух слов.

География нашего фильма, кажется, определяется. Белых пятен на карте уже почти нет. Вот маршрут путешествия из одного края государства в другой: дворец-замки-помесь-поля-дороги-скала, крутой обрыв-море. Дальше дороги нет. Тут конец всему. Но важно то, что это путешествие совершится дважды.

Военное счастье переменчиво: сперва противник проник в глубь страны, потом его выбивают из занятых мест. И герои вместе с войной возвращаются назад, по тому же маршруту, только в обратном направлении. Теми же дорогами, но теперь мимо развалин, по пепелищу. И наконец оказываются на том же месте, где было начало: отсюда все и пошло, вот и обгорелая лестница у развалин башни-по этим ступенькам король подымался к самому небу; здесь он проклял дочь, и когда люди, далеко внизу, упали перед ним, как перед богом, на колени, он не взглянул на них.

{214} Герои возвращаются к истокам своих судеб. Здесь, перед началом дворцовой церемонии, шутили два брата. Теперь они встретятся здесь, чтобы убить друг друга. Бесправный Эдмонд достиг всего, что хотел; теперь он граф Глостер, а законный наследник стал ничтожеством - бедным Томом. Эдгар снял с убитого воина рубаху, подобрал с поля меч;

есть чем прикрыть наготу, есть чем убить. Лицо закрыто солдатским подшлемником. Лица у возмездия нет.

Как различны поединки в "Гамлете" и "Лире". В Эльсиноре -спорт, игра; судьи следят за соблюдением правил, отсчитывают по часам время, чтобы спортсмены не утомились, присуждают очки. Болельщиков немного: король и королева, несколько придворных. Дворцовый зал, любезные лица, красивые наряды. Ничтожная деталь нарушает игру-капелька яда на заостренном кончике рапиры. Есть и другая отравка, Клавдий бросает ее в кубок. Как выглядит яд? Как жемчужина, которой гордились семь датских королей. Так там убивают.

Поединок Эдгара и Эдмонда - грубый, зверский. Ни судей, ни правил. Вызов на бой, обвинение в предательстве и измене, оскорбление. У противников одно желание: кончить окаянное дело, убить. Какая здесь могла быть обстановка? Город после штурма, валяются трупы, еще не потушены пожары. Солдаты огородили пиками место для бойцов. Арена? Ринг? Толпа напирает на заграждения, рев сопровождает каждый удар. Вот такой турнир.

Я прошу Ивана Эдмундовича Коха - он ставил поединки во всех моих спектаклях и фильмах-обратить внимание не на эффективность схваток (хорошо, чтобы ее вовсе не было), а на психологию противников. Эдгар пришел не заниматься фехтованием, а казнить. Он выжидает время, чтобы нанести только один удар, наверняка. Эдмонд сильнее, более ловок; он бросается в атаку, обрушивает град ударов, запугивает, хочет привести противника в замешательство. Но боец с закрытым лицом отражает удары и ждет. Человек воли и действия наталкивается на волю, более сильную. Это противодействие не только одного противника, но и других людей, выражение глаз которых его поразило.

Эдмонд побежден еще до начала схватки. Вдруг время стало не с ним, ход времени изменился. Почему были так бесстрашны Лир и Корделия? Отчего слабый человек герцог Олбэнский вышел из-под каблука жены, разрушил ее планы? Откуда взялся человек с закрытым лицом, отбивающий его {215} удары? Почему он спокоен? Сколько их-таких людей? И что объединяет их всех вместе?

Чтобы победить страх (не смерти же он боится?), Эдмонд срывает с головы шлем: кто способен его утратить? И страх сильнее охватывает его. А дальше? Дальше не разглядеть: Эдгар, наконец, ударил его, или он сам нарочно напоролся на меч. Все в свинцовой пелене, гари, копоти. Час суда.

Неожиданно в Нарве наступают холода, пар валит изо рта. С утра пошел снег. Мы сметаем его с переднего плана, но вдали, на черных руинах, отчетливо видны белые пятна. Темнеет уже раньше, съемочный день становится коротким. Не успеваем. Торопимся, снимаем без перерыва; заканчиваем дневную смену и сразу начинаем ночные сцены. Уже давно не было выходных дней. Только бы успеть. Тяжелая норма выработки в изящных искусствах.

Съемочная площадка напоминает "аврал" в наших фильмах на производственные сюжеты: ветер валит фундусы (остатки декораций), то дождь, то снег, все в ватниках, грязные, озябшие, голоса, охрипшие от крика, воспаленные глаза. Давай! Скорее! Опаздываем! Нет, не успеем. Сводка погоды: завтра снегопад. Опять торопимся, кто-то куда-то уезжает, чего-то не хватает, конечно же самого важного. А где машина? Нет машины. В конторе хватаются за голову: горит план!

Ужасная обстановка. Единственное утешение, что примерно в таких же условиях (по моему глубокому убеждению) писал свои пьесы Шекспир: к сроку, торопясь, дописывая реплики в день премьеры.

Режиссера И. Шапиро нет на площадке. Он никогда не опаздывает. После окончания съемки еду в больницу. Человек, во время работы ни минуты не стоявший на месте, неподвижно лежит; к его забинтованной руке тянется тонкая резиновая трубка: в вену капает глюкоза; в ноздре-другая трубочка, от кислорода. Состояние больного, как говорит мне доктор, "средне тяжелое".

Иду готовить завтрашнюю съемку.

Какой там финал - благородная скорбь, очищающая душу, воздание почестей под занавес. Нет ничего подобного в "Лире": ни примирения, ни назидания. Говоря об этой трагедии, Александр Блок много раз настойчиво повторял только два слова: "сухо и горько".

{216} А сухо и горько это - пусто и хмуро; торчат во мгле обгорелые стволы деревьев, кровь и грязь. Народное горе, черные дни.

В "Гамлете" мне совсем не хотелось снимать торжественные похороны, я не люблю парадных кадров. Но другого мне не вдалось придумать, а смысл именно таких проводов героя был мне ясен.

Это Шекспир, а не Фортинбрас приказал, чтобы была музыка, залпы, "все статьи церемониала". Для чего ему было это нужно? Войска отдавали салют, и государственные знамена склонялись перед телом убитого студента.

И ничего похожего в "Лире". Не до почестей мертвым, нужно дать кров живым, накормить людей. Не плакать нужно, а нести "тяжелое бремя времени". Трупы проносят через город, взятый после осады. Что там могло остаться? Пепелище, горе человеческое. Я пробую увидеть сцену в совершенной реальности. Нет ничего. Носилок тоже нет (какие там "медсанбаты"). Пусть приспособят то, что под рукой: сколотят доски, обгорелые меньше других. Дверь из разбитого дома? Годится. Спешка, невнятица. Но лица, маски смерти нужно увидеть, они различны: смерть застигла Гонерилью и Регану в минуту ярости, ненависти - гримасы ярости и ненависти застыли; лица Лира и Корделии - спокойны; воздадим им должное, пусть их понесут на одних и тех же носилках.

Пожалуй, во всей сцене только два спокойных лица: отца и младшей дочери.

Мне хочется добиться в планировках и совершенной реальности, и чуть заметно просвечивающей сквозь реальность притчи. Конец переключается с началом: король и три его дочери шли по дворцу-начинался раздел государства; короля и трех его дочерей несут по развалинам государства. Шут, с которым король забавлялся в начале - мальчик в собачьей шкуре, вывернутой наизнанку, оказался и последним, кто проводил его, единственным, кто его оплакал.

Мне жалко было потерять шута в середине пьесы. Олег Даль помог мне еще больше полюбить этот образ. Измученный мальчик, взятый из дворни, умный, талантливый - голос правды, голос нищего народа; искусство, загнанное в псарню, с собачьим ошейником на шее. Пусть солдат, один из тех, что несут трупы, напоследок пнет его сапогом в шею - с дороги. Но голос его, голос самодельной дудочки, начнет и кончит эту историю; печальный, человеческий голос искусства.

{217} Пожалуй, такой кадр мог бы быть и последним, но Шекспир кончает историю Эдгаром. Мы репетируем с Лео Мерзином финальные слова.

Из письма к Борису Слуцкому

...Обращаюсь к Вам с просьбой отредактировать последние строчки Эдгара. Мысль в подлиннике более глубокая, нежели во всех переводах. Привожу примерный подстрочник:

Мы должны нести тяжесть печального времени;

И говорим то, что чувствуем, а

не то, что мы обязаны были бы сказать.

Самый старый вынес больше всех; мы, молодые,

никогда не увидим так много и не проживем так долго.

Мерилом дарования артиста всегда были для меня глаза, а не произнесение текста. Сегодня на съемке Лео Мерзин попробовал сыграть весь текст, не произнося ни слова. И я узнал в его глазах шекспировскую мысль. Может быть, и зрители прочтут в его взгляде, обращенном к ним, эти строчки? ..

Из письма к И. С. Шапиро

Ленинград, октябрь 1969 года

... Наконец-то я добрался до дома и могу Вам написать.

Эти дни (недели? месяцы?) прошли будто тяжелый сон: болезни, дикая свирепая погода, непросыхающая грязь по колена, такая, что ввек ее не отмыть, ужас перед тем, что уходит, вернее, убегает возможность съемок важнейших сцен, а если их не снять сейчас же, буквально в эти считанные минуты, - выпадет снег, слягут надолго больные артисты, не собрать массовки.

Адомайтис, легко одетый, часами валялся на мокрых, холодных камнях; Шендрикова, с высокой температурой, ходила в одной рубашке, босиком; Мерзин играл последние кадры с воспалением среднего уха, да и я сам, откровенно говоря, уже плохо держался на ногах.

Перед отъездом я со страхом уселся в нашей просмотровой комнате: боже мой, что же ожидает меня?..

Как ни странно, из этого наваждения мы, хотя и с большими потерями, но выбрались. Есть основы сцен, возможность улучшить досьемками то, что не получилось. Но сколько еще работы!..

{218} Общие планы поединка (последний день) пришлось снимать при веселом солнышке. Как случается часто в Нарве, каким-то чудом вдруг распогодилось, вместо холода и мрака - голубое небо, ни тучки. А сцена уже снята в сумеречные, туманные дни. С трудом собрали в воскресенье большую массовку - и никакой надежды на перемену погоды.

Грицюс еще больше похудел (а казалось, больше уже некуда). Он грозился не снимать, показывал неведому кому кулак, и, конечно же, снимали - что было делать? Один из кадров (единственный) хоть как-то спас положение: ветер переменялся, дым пошел на площадку, я чуть не крикнул:

"Стоп!" Именно этот кадр позволит нам свести концы с концами: сам дым (с верхней точки) оказался неразличимым, но по земле проходили тени от него, будто облака открывали и закрывали солнце. Только бы в монтаже сошлось.

Адомайтис после каждого кадра с трудом переводил дыхание, долго шагал по площадке, еще не придя в себя. Только так и можно сыграть смерть Эдмонда (вернее, секунду прозрения до смерти).

Неплох проход сестер мимо пожара, как бы сквозь войну.

Кадры большой массовки-обращение Лира к людям: "Вопите, войте, войте!" и пронос трупов еле успели снять. Что это был за ад! Дождь шел с утра, почти не прекращаясь. Промокли плащи, костюмы, нельзя было нигде отыскать хотя бы кусок сухой материи, чтобы не класть Ярвета на мокрые доски. Укрыться было уже негде (декорацию сожгли полностью, даже подсобные помещения); участники массовой сцены могли разбежаться каждую минуту. В довершение бед какой-то любопытный взобрался на стену крепости и, поскользнувшись, полетел на камни; скорая помощь увезла его.

И все же сняли.

Конечно, нужно было бы дольше удержать мертвого Лира и Корделию в кадре, ровнее идти солдатам, ритмичнее двигаться камере. Много грехов. На съемке я был просто в отчаянии: труднейшие сцены ставились в спешке, артисты только что с поезда. Потоки дождя. И все-таки что-то получилось, можно будет доснять крупные планы, уже в других условиях.

Потом мы снимали герцога Олбэнского (последний день перед отъездом Баниониса в ГДР, где он играет Гойю) - сразу все оставшиеся кадры из различных сцен. И, наконец, два последних дня - финал.

Тут снег уже пошел по-настоящему. Все завалило, как на святки. Мы лопатами очищали площадку, и ее опять {219} засыпало. В лучах света были отчетливо видны снежинки. Пришлось объединять кадры в единые панорамы, чтобы не двигать аппаратуру, не тратить время на перестановки...

Из письма Питера Брука

Октябрь 1969 года. Париж

Мой дорогой друг,

я увидел в "Sight and sound" фотографию Вашего Лира (в том же номере, где помещен и снимок с моего фильма) и обрадовался, узнав о Вас. Этой зимой мы снимали в Дании в ужасающих условиях, но натура Ютландии была великолепна, как и местные жители, исполнявшие эпизодические роли, и, конечно же, много радости доставили мне отличные артисты.

Мы стремились к грубому, плоскому, двумерному изображению (белому и черному), стараясь избегать, где только возможно, исторических деталей. Нам хотелось создать совсем простую картину, действие которой, однако, происходит не вне времени (что в кино невозможно), но где быт обуславливался бы прежде всего климатом. Таким способом мы создали нечто вроде лапландски-эскимосского мира, который сам по себе

неисторичен: эскимосы, условно говоря, пользуются одними и теми же необходимыми им предметами в течение последнего тысячелетия.

В формах такого реализма мы нашли схожесть с противоречиями литературного стиля самого произведения. В итоге у нас получилась примитивность и грубость жизни; Англия раннего средневековья как деревенское королевство.

Теперь, работая над монтажом, мы ищем особой прерывистости действия, чтобы преодолеть условность структуры пьесы... В итоге мы безжалостно сокращаем все больше и больше текста. Фильм сперва длился три часа, потом я довел его до двух с половиной; несколько недель назад он шел два часа с четвертью!

Судя по всему, что мне известно о Вашем замысле, мы оба хотим рассказать историю, которую мы оба понимаем одинаково; только способы, которыми каждый из нас ее рассказывает, различны, как различны и культуры, внутри которых мы трудимся...

Интересно задумывать фильм, вчитываться в текст, потом забывать о нем и, читая другую книгу, или слушая радио, или увидев что-то в новом для тебя месте, вдруг вспомнить свое главное дело и открыть в наизусть выученных словах Другой смысл, иное действие. Или, уловив лишь отдельную {220} черту, восстановить по ней жизненные связи так, что эти люди окажутся как бы вблизи, и можно пристально разглядеть их.

Интересно работать с артистом, следя за его взглядом (близко ли ему то, что ты предлагаешь? или нужно настроить его на другой лад?), стараться понять его духовную природу, отличную от природы другого артиста; ощутить это различие струн, к которым нужно по-особому прикоснуться, чтобы вызвать ответный звук.

... И когда Шостакович неторопливо снимает пиджак, вешает его на спинку стула и подходит к роялю. "Вы только извините меня,-говорит Дмитрий Дмитриевич, как всегда,- я уж Вам как-нибудь одной рукой сыграю, тут дело в оркестре".

... И когда после долгих поисков природы выходишь на нагромождение камней, которое кажется тебе несомненно похожим на проклятия Лира.

Но ужасны съемки. Удача, если выпадет час, когда ты занят своим делом. Когда в движении камеры, в расположении людей в пространстве реализуется пластическая идея и удается схватить на лету духовное движение артиста. Все ускользает на съемке, теряет нужную форму из-за тысячи ничтожных причин; не перечислить всего того, что против тебя, против картины, борешься, с чем можно, не воодушевлением или умением, а лишь упорством. Вот почему в последние минуты рабочего дня часто ощущение неудачи: вышло не так, как могло бы выйти, как должно было бы выйти.

Между выстраданным и вымученным в искусстве-огромное различие. Выстраданное завершается покоем, вымученное-нервной суетой, клочковатостью формы.

24

Из письма к Д. Д. Шостаковичу

Декабрь 1969 года

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Пока наше громоздкое хозяйство перебрасывается из Эстонии в Ленинград, у меня появилась возможность передохнуть и задуматься над дальнейшим. Большая часть фильма снята, осталось несколько павильонов и ранней весной - {221} кадры природы. Главный труд теперь в монтажной, и уже определяются места, где должна быть музыка.

Я не раз пробовал изложить ее план на бумаге, но когда дело касается "Лира", многое словами не объяснишь. Попытаюсь это теперь сделать, но заранее прошу меня извинить за неточность определений.

Общие соображения. Место и характер музыки-иные, нежели были у нас в "Гамлете". Никакой стилизации

под старину. Язык современного искусства, которым Вам хотелось бы говорить о современном мире.

Большие темы зарождаются далекими отголосками, задолго до того, как они принимают отчетливую форму. Что-то слышится в воздухе: гул, тревожное дыхание, ход времени.

Через трагедию проходит зов. Вначале это обыденный звук. Идут нищие, бродяга трубит в рог: хриплый, протяжный звук, самый элементарный. Но потом зов повторяется, и на него откликаются герои. Они покидают мнимую, иллюзорную жизнь, которой прежде жили, и присоединяются к большинству людей, к горю, нищете. Это-зов жизни.

Есть у нас и зов смерти (совсем короткий, 10-15 секунд). За мгновение до нее ощущение необычайно сильное-приближающегося неотвратимого конца. Миг осознания итога жизни.

Самый большой музыкальный эпизод-война. На экране мы стремились показать безумие, хаос, уничтожение. Но музыкальную тему хотелось бы связать не с гибелью или разгулом сил разрушения, а скорее со скорбью, человеческим страданием, которому нет края. Не какая-нибудь отдельная жалоба, а горе народа. В шекспировском масштабе-плач самой земли. Может быть, реквием? Только не оркестровый, а один лишь хор, и без текста.

Слов у горя нет, только плач: плачут женщины, дети, мужчины.

Музыки, впрямую связанной с действием, совсем мало. По пьесе, когда Лир пробуждается после болезни, Корделия и врач дают знак музыкантам. Мы заменили музыкантов шутом; он блуждал вслед за своим хозяином и оказался во французском лагере. Теперь ему велят подойти поближе, сыграть что-нибудь на своей дудочке. Мотив может быть тот же, что его песенки.

В конце фильма-полное разорение страны, которую король хотел осчастливить. Солдаты несут мимо развалин трупы короля и его дочерей; только один человек провожает их-измученный, еле держащийся на ногах шут; он воет, как собачонка; чтобы успокоиться, он достает по привычке {222} свою дудочку. Пожарище, трупы, в тишине - еле слышный напев какой-то самой простой и печальной песенки. По душе ли Вам такой финал?..

Есть у нас еще и музыка, которой небольшой оркестр (четыре человека) сопровождает обед у Гонерильи. Грациозный, салонный номер. Под музыку, ласкающую слух, происходит безобразный скандал: дочь кричит на отца, что тот превратил ее замок в кабак, отец отвечает ей проклятиями.

Музыка не сопровождает кадры, а преображает их. В основных эпизодах она вклинивается в события, как вклинивались лирические отступления в сюжет "Мертвых душ".

Музыка здесь-голос автора.

Кинематографисты двадцатых годов были молодыми. Самым молодым из всех был, пожалуй, я - во время съемок "Похождений Октябрины" мне было девятнадцать лет. Таким я привык себя чувствовать и позже; следующее поколение режиссеров было по возрасту старше. И вдруг вместе с нами работает человек еще моложе меня.

Когда в 1928 году Дмитрий Дмитриевич пришел по нашему приглашению на киностудию, чтобы сочинить музыку к немому фильму "Новый Вавилон", у него было почти детское лицо. Одет он был так, как художники тогда не одевались: белое шелковое кашне, мягкая серая шляпа; он носил с собой большой кожаный портфель.

В его комнате стояла простая мебель, книги на этажерке. в большинстве русские классики. Говорил он обычными фразами, несколько запинаясь, часто вспоминал наизусть цитату из Чехова или из Гоголя и сам радовался: как это здорово, хорошо сказано.

В те годы киномузыка усиливала эмоциональность ленты или, как тогда говорили, иллюстрировала кадры. Мы сразу же уговорились с композитором, что музыка будет связана с внутренним смыслом, а не с внешним действием, развиваться вразрез событиям, вопреки настроению сцены. Ничего не иллюстрировать, ничему не подыгрывать было нашей общей программой. В партитуре трагические темы вторгались в канкан,

немецкая кавалерия скакала на Париж под оффенбаховскую "Прекрасную Елену"; темы сложно переплетались, меняли интонации от фарсовой к патетической.

Исполняли эту музыку только несколько сеансов.

Вскоре я увидел репетицию "Носа" в Малом оперном театре. Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, {223} крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантазмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы, и с городским фольклором - вывески лавок и трактиров, лубки, оркестры на дешевых танцульках,- ворвалась в царство "Аиды" и "Трубадура". Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения ("И чего это у тебя руки воняют?" - пел майор Ковалев; исполнялся и романс на текст, сочиненный Смердяковым); непривычные ритмы (сумасшедшие ускорения-избиение Носа в полицейском участке, под хор: "так его! так его! так его!"); освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимзыкальным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией - борьбой с условностью. Литература уже давно научилась ценить не книжное слово, живопись-силу реального.

Это был очень веселый спектакль.

Из письма Д. Д. Шостаковича

Декабрь 1970 года. Курган

... Дудочку шута я сочинил заново. Я решил, что использовать его песни не нужно. Дудочка должна быть очень печальной. ..

Я часто слышу от Дмитрия Дмитриевича одно и то же слово:

- В исполнении песен (бедного Тома) нужна некоторая печаль.

- Вот "встреча Лира и Корделии": это будет печально.

- Финал (дудочку шута) я переделал: так будет еще печальнее.

Говоря о музыке, Дмитрий Дмитриевич пользуется простыми, обыденными словами; лексикон эстетики ему чужд. Риторика (даже намек на нее) заставляет его морщиться. Возвышенные слова об искусстве причиняют ему почти физическую боль-на лице появляется мучительно-брезгливое выражение, будто он прикоснулся к чему-то гадкому. Все хотя бы немного неестественное воспринимается им как оскорбительно-фальшивое.

Мне никогда не удавалось выслушать от него сколько-нибудь связной критики, хотя я часто просил его об этом. Он воспринимал фильм (даже в черновом монтаже) целиком, доверяя своему ощущению. Судить по отдельности недостатки {224} и достоинства ему не только не хотелось, но, видимо, сам такой подход к искусству ему неприятен. Если что-нибудь ему не по душе, он говорит об этом в краткой форме и переходит на другую тему. Он неизменно доброжелателен. О неудачах людей, к которым хорошо относится, он говорит осторожно, мягко. Но говорит.

Контраст замкнутых помещений и бескрайних земель, тяжести каменных глыб и движения облаков, нищих крестьянских огородов и моря-создает пейзаж трагедии. У трагедии есть и голос: целый мир природы вовлечен в диалог. Тучи произносят монологи, железо и огонь говорят с людьми.

Я слышу эти голоса впервые в зале, где до революции был театр варьете со столиками. От бывшего великолепия остались гипсовые гроты, лепка на стенах. Этот зал служит и гардеробом - пальто и шапки навалены прямо на стулья. Беспорядочный шум: шутки и перебранка (обычные на киностудии) вместе со звуками настраиваемых инструментов.

Общее движение, замолкают разговоры. Завтраки и газеты отложены в сторону. Смычки дружно стучат о края пюпитров.

Дмитрий Дмитриевич, помолодевший, позабыв про болезни, занят делом: обнаружилось ошибки при переписке нот, необходимы купюры - номер длиннее, чем нужно.

Дорога от стула, на который он присаживается на минуту, к дирижерскому пульта, совершается много раз, быстрыми шагами.

Разговор Лира с небом.

- Вы думаете, я плачу?-на экране Лир подымает глаза к небу.-Я мог бы плакать,-продолжает он, не получив ответа,- но на тысячу частей порвется сердце, прежде чем я заплачу.

В кадре медленно появляется темный край тучи. Надвигается чернота, и вместе с ней возникает звук. Звук тянется еле слышно, вместе с движением тучи усиливается, не различить инструментов, нет музыкальной фразы-одно только разрастающееся звучание, лишённое материальности, надвигается вместе с чернотой, набирает силу и, когда экран поглощен тьмой, лязгает оглушительным ударом железа.

Всего лишь одна нота "фа".

- В "Гамлете" у нас была тема Офелии,- слышу я утром по телефону знакомый голос,- почему бы теперь не написать Корделию?

Но в "Лире" мне не хотелось бы слышать темы героев.

{225} - Хорошо,-не спорит Дмитрий Дмитриевич,-тогда найдем место для контрастного материала: мрачных; тяжелых номеров уже много. Нужна, проще говоря, тихая музыка. Голос зла (буря) у нас есть, пусть будет, что ли... голос добра.

- Голос правды,- предлагаю я,- можно продолжить чувства и мысли бедного Тома (лучше быть презренным нищим, чем вынужденным лгать).

Мой собеседник немедленно, охотно соглашается. Вскоре мы записываем номер.

Мне не терпится скорее смонтировать сцену. Теперь вместе с музыкой она, конечно, станет более сильной.

Е. А. Маханькова - ассистент по монтажу, с которой я работаю много лет, разложила на столе кадры бедного Тома (на фоне крестьянских полей, пугала), звуковую пленку, на которой красным карандашом написано: No8, "Голос правды". Мы находим место начала музыки, и, предвкушая удовольствие, я иду в просмотровый зал.

Ничего не вяжется, не клеится. Монолог в сопровождении музыки трудно слушать, сцена, казавшаяся удачной, разваливается на части.

Целый день мы пробуем сочетания изображения и звука. Переставляем порядок кадров, сокращаем и увеличиваем метраж, меняем места вступления музыки. Напрасный труд. Ничего не получается. Что-то резко отличное, внутренне несовместимое заключено в изображении и звуке. Такого еще никогда не случалось: чувство происходящего на экране у Дмитрия Дмитриевича совершенно точно.

Что же делать? Отказаться от прекрасной музыки, да еще той, где отчетливы интонации "Лира"? .. Нужно искать какие-нибудь иные места, пробовать новые монтажные связи. Монолог бедного Тома откладывается в сторону. Для опыта берем первые попавшиеся на глаза кадры, ну хотя бы Корделии. Место начала музыки? Любое.

И сразу же, в этом случайном, ощупью найденном сочетании, музыка не только слилась с изображением-сцена, которую я видел много раз, изменила характер. Что-то новое, значительное открылось в нашей героине.

Шостакович написал внутренний свет Корделии, и все в кадрах преобразилось. Так на портретах Рембрандта одухотворены не только глаза, лица, но и ткань, из которой сшито платье; сам воздух мерцает, живет, и этот трепет цвета и есть главное-победа над грубостью материи (загрунтованный холст, краски), над смертью

(что осталось от купцов, их жен, от самого художника?), над всем плоским, {226} ограниченным. Вместе с Корделией теперь появился на нашем экране трепет добра, свет правды. То, что не уловить словами, не сыграть и талантливой артистке - сама поэзия образа вошла в ткань кадров, преобразила их.

Однако почему же эта поэзия так резко не совпадала с образом Эдгара бедного Тома? Ведь и в нем сильны мотивы правды и добра? Что же отличало, отделяло музыку от духовной жизни героя, не позволяло изображению и звуку слиться? Дать точный ответ, конечно, трудно. Мне показалось, что "голос правды" был у Шостаковича женским. Наверное, когда Дмитрий Дмитриевич говорил со мной по телефону об этом номере, он уже слышал Корделию.

Перед смертью Лир вспоминает голос младшей дочери. Можно по-разному перевести на русский язык low; в словаре множество значений: нежный, тихий и т. д., но первое-низкий. Я искал артистку, в голосе которой были бы низкие ноты, покой. "Голос правды" начинался с глубоких и низких звуков смычковых инструментов.

Иным, ничуть не похожим был голос Офелии. Он нашелся уе сразу. Маленький номер (урок танцев, первое появление дочери Полония) должен был исполняться на гитаре, потом Дмитрий Дмитриевич предложил сыграть его на скрипке и рояле. Затем, на новую запись, по его просьбе, привезли из музея музыкальных инструментов челесту. Тогда стали слышимыми хрупкость, искусственность Офелии, нежность, обреченная на гибель.

Иногда на удачных записях Шостакович говорил, что напишет на основании этих номеров симфонию. И никогда не писал. Сюиты, с его разрешения, составляли другие музыканты. Ощущение изображения было у него настолько органичным, что, вероятно, отделить от него музыку становилось уже трудным. Только некоторые мотивы имели продолжение в других его сочинениях (дудочка шута).

В 1940 году он написал музыку для поставленного мною спектакля "Король Лир". Но ничего из нее не было им использовано для фильма. То же случилось и с музыкой к "Гамлету". Когда на нее поставили телевизионный балет, все пошло вразброд. Балетмейстеры различали темпы, но не смогли услышать мысли.

Слова в поэзии только предваряют (или заключают) духовное движение: моменты молчания иногда бывают содержательнее строчек. У Шекспира, что ни шаг, выход на беззвучный простор. Гордон Крэг и Пастернак это понимали.

{227} Чтение - бесконечный прерывистый процесс, это задержки, чтобы воспринять сигнал, неуловимый знак: ход за текст, в сторону, в глубину-к переключке значений. В пробелах между строчками, на полях страницы, проступают следы жизни. Нужно перевести дыхание и вернуться к тому же месту, вчитаться, а потом отложить книгу (иногда надолго) и неожиданно вспомнить только знак, ощущение, и опять читать, перечитывать, находить там, где прежде были только слова, множество лиц, движений, мыслей.

По одному читается книга, по-другому смотрят пьесу. На сцене нельзя застопорить ритм, поток текста. В кино процесс чтения повторяется во время монтажа. Кинематографическое действие (в отличие от театральной мизансцены)-непрерывные задержки, переключения хода со слов на безмолвие, с текста-на пробелы, поля страницы. На монтажном столе собирается не последовательность рассказа, а духовный мир автора. Поэтому отступления от сюжета часто важнее поступательного хода событий. Нужно застопорить действие, чтобы дать простор мысли. События можно потом догнать на ходу, вдвинуть их в монтажный ряд, на новой их стадии.

Последний акт-смещение планов: судьба людей и судьба мысли. Несколько фраз Эдмонда в конце - кто их слышит в театре? Уже Лир за кулисами поднял на руки труп дочери,- кому дело до раскаяния злодея, его желания сделать напоследок добро, "наперекор собственной природе"?

Но здесь, на монтажном столе, дело до всех. Когда все голоса станут отчетливыми, будет понятным, о чем говорит один голос - автора.

К последним строкам мы ведем роль Эдмонда. Не к строчкам, конечно, к духовному краху. Рухнули не планы: главная мысль оказалась несостоятельной. Культ воли и силы привел к бессилию и трусости.

Надо их оставить под конец вдвоем, человека и его главную идею. Идея обернулась пустотой, ничем, дырой,

куда он сейчас провалится. Тогда не монолог, а диалог: человека и возмездия. Странный диалог: глаз и пустоты, человека и ямы, которую он сам себе вырыл; вот она, разом разверзлась перед ним.

Яма разверзлась в звуке. Мы записываем No 10 "Зов смерти", 11 секунд-для малого состава духовых инструментов. Дирижер поднял палочку, и обрушился медный удар; черная крышка прихлопнула, звук оборвался. Тишина. Не успеть перевести дыхания. Все. Из-за этого строились хитрые планы, лгали без меры, убивали без числа.

{228} Мы готовили этот диалог (пока без партнера) с первых репетиций так, чтобы здесь - на последнем крупном плане - сыграть итог, крах бесчеловечной идеи, шекспировскую диалектику борьбы за власть.

Зов перед смертью слышал у нас и герцог Корнуэллский. Андрей Вокач отлично сыграл это мгновенно наступившее оцепенение, чувство пустоты, меркнувшего света. Я хотел, чтобы и старшие сестры слышали тот же зов, но места для их крупных планов не нашлось.

Музыка вела диалог с героями, меняла выражение их глаз. Площадь действия сразу расширялась и углублялась, хотя на экране было одно только лицо. Без музыки эти кадры потеряли бы смысл. Мы стремились показать, что земля, по которой ходят наши артисты,-обычная земля, и обстоятельства действия реальны. Но вместе с музыкой над ней появлялись "боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты". Можно сказать и проще: купированные метафоры и гиперболы возвращались в ткань произведения.

"Войну" Дмитрий Дмитриевич, очевидно, не сочинит; он просит меня обойтись уже написанным. Придется обойтись, повторить какие-то части "бури", смешав на перезаписи музыку с шумами, или оставить одни шумы. Я убеждаю себя, что так будет даже строже. Пусть и звук в нашем фильме будет сухим и горьким.

Звукооператор Э. Ванунц устраивает целую кухню ведьм. Звуковики колдуют со своими инструментами, одни топают по доскам ногами, другие бросают камни в металлические тазы, бьют стекла и трясут листы железа. Мы прослушиваем шумовые пленки: треск пламени (множество вариантов), вой ветра, какой-то скрежет неясного происхождения, от которого мороз идет по коже, буханье.

Во дворе "Ленфильма" уже несколько часов не могут снимать, такой грохот несется из окна нашей монтажной.

Накануне отъезда Дмитрий Дмитриевич неожиданно говорит мне: "Я все-таки попробую сочинить хор".

Утром приносят партитуру "плача".

Несмотря на то, что номер длится четыре минуты, Шостакович опять приезжает из Москвы на запись.

Теперь я понял, почему в "Лире" столько плачущих лиц, отчего так часто плачут в трагедии разные люди, даже суровые мужчины рыдают, обливаются слезами, теряют сознание {229} от сострадания. Чего только не значат здесь слезы? Корделия плачем вымалывает войско у французского короля; слезы воюют, слезы способны исцелить, и они пробуждают стыд, совесть; они жгут, как капли расплавленного металла. Все это есть в репликах, тексте, который я вымарал потому, что не знал, как поставить такие сцены, как актерам их сыграть.

И теперь я этого не знаю. Но теперь я знаю-после того, как услышал "плач", сочиненный Шостаковичем,-что нельзя высушить эту шекспировскую влажность горя, оставить лишь один вкус - полыни. Нет, я не согласен с блоковскими словами.

Не только "сухо и горько". Мне приходит на память описание Бабелем игры итальянского трагика Ди Грасо, который потряс зрителей, "каждым словом и движением своим утверждая, что в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира". Здесь существо дела: не в правилах (XIX века или XX, романтизма или театра жестокости), а в справедливости к надежде.

Крик горя, прорывающийся сквозь немоту лет, сквозь глухоту времени, должен быть слышен. Мы и фильм ставим для того, чтобы его услышали.

"Плач" был написан в форме девяти отрывков, разделенных паузами, у каждого-свой тембр, интонация.

Дмитрий Дмитриевич дал мне возможность менять их последовательность, повторять какой-нибудь отрывок несколько раз, использовать их по отдельности. Это была не музыка для кино, а само кино: основная его плоть, элементы монтажа, кадры.

Девять новых кадров вошли в фильм, девять массовых сцен. Нет, это совсем не походило на хоровое пение. Хор, в его древнем значении-действие, занял свое место в трагедии. Родовая община, оплакивающая погибших, подняла голос. Там, где вырывались на волю, бушевали силы ненависти и безумия-демоническая стихия трагедии,-креп этот голос; горе роднило людей, спланивало их, росла община, теперь она охватывала человечество.

Театральная условность, структура пьесы не позволяют показать на сцене всю полноту жизни, схваченную поэзией: о многих событиях говорится в прошедшем времени, скороговоркой информационных реплик. В кино есть возможность задержаться: всмотреться и в глаза людей, и в расширяющуюся панораму событий.

Монтаж-отличный способ исследования поэтического устройства. Действие разомкнуто, разъято на части, {230} элементы. Каждое движение можно проследить по отдельности, связать с другими, продолжить или оборвать.

Вот на стойке монтажного стола катушки пленки; здесь то, что называют параллельными сюжетами: Лир - дочери, Глостер - сыновья. В пятом акте линии сходятся. Но разве только эти истории сливаются? Сколько других отцов и других детей - беженцев, погорельцев, солдат,- втянуты в катастрофу, будут убиты, разорены, измучены лишениями? ..

Как показать в единстве монтажного ритма это множество движений?..

Я представляю себе железнодорожные пути, подъезды к огромному центру, рельсы - параллельные, сходящиеся и расходящиеся в разные стороны. Какой-то сошедший с ума диспетчер сломал пульта управления дорогами и дал по всем светофорам зеленый. И, как в старой кинематографической ленте, несутся на всех парах поезда, кочегары швыряют уголь в топки, качаются от скорости вагоны, полные пассажиров. Но никто не разводит стрелки, и паровозы мчатся навстречу друг другу, чтобы столкнуться, рухнуть под откос- груды обломков, покореженного железа, исковерканных тел.

В отличие от театральной мизансцены, кинематографическое действие может начаться разом, одновременно во многих точках. Условно говоря, занавес сразу подымается на нескольких сценах; на площадках, как в средневековых мистериях, есть и земля, и ад, и чистилище. Действие происходит и в реальности, и в отвлеченном пространстве.

И как раз это, смена ракурсов-не только точек зрения кинокамеры, но и поэтических значений, может быть открыто именно в кино. Трагическая поэзия (а не пьеса!) вся в таких сменах; на их конфликтах должно быть построено и действие на экране.

В последнем акте есть и совершенная реальность, и притча, и гибель мира, и низкие будни. И кипение жизни, и полная от нее отрешенность. Я хочу показать различия поэтических планов, но сделать это так, чтобы границы между ними не были заметны, чтобы швы не выходили наружу. Стремительность действия не позволит вглядываться по отдельности в композиции, пластику, вслушиваться в звуки - характеры всегда в развитии, их связи непрерывно меняются.

Приходит к концу история Глостера; встретились не только лорд, которому выкололи глаза, и его наследник, ставший нищим, но отец и сын. Всякий отец и всякий сын. Теперь они простились. На мертвой земле вырос холмик. Эдгар сломал посох, связал обломки крест-накрест. И - все. Никого и {231} ничего: Эдгар бедный Том тоже никто, ничто. Нагой человек на земле, где не растет ни травинки.

И тогда в сухую геометрию изображения входит звенящий, влажный звук: голос слез.

Я пробую стыки кадров и "плача": в действие врывается действие. Мне нужно смонтировать изображение и звук так, чтобы хор вступил в диалог с Эдгаром. Хор спрашивает Эдгара: разве не пора тебе идти?

Эдгар слышит голос хора, он подымается с колен, идет. Вместе со звуком (усиление громкости) меняется угол зрения, мертвая, пустая земля уходит за кадр, открывается жизнь, реальность: дым пожаров на

горизонте, далекая дорога, всадники шпорят коней - идет бой. Эдгар спускается по дороге, вниз, в мир: нужно жить и нужно убить.

И сразу же тот, кого он должен убить, идет во главе войск. Горят деревни: Эдмонд приказал их поджечь.

Пространства сближаются в чередовании кадров: Эдгар и Эдмонд идут навстречу друг другу. И вместе с ними, захватывая все большую площадь действия, врываются в мир железо и огонь. За Эдмондом-военная мощь, силы уничтожения; за Эдгаром - разоренная страна, человеческое горе.

Это история братьев, но в нее, контрапунктом, входит история сестер: Регана ревнует Эдмонда к Гонерилье. И теперь - через войну - идут, выслеживая одна другую, две ошалевшие от ревности бабы.

Мы развиваем в монтаже мотив огня: горящую смолу льют со стен крепости, вспыхивает солома на крышах, загораются амбары, скотные дворы: черные быки, как духи разрушения, вырываются из пламени. В городе, только что взятом штурмом, Гонерилья находит Эдмонда, любовная сцена подле лошадиной падали, на фоне горящего города. Уже нет ни домов, ни людей. Одно только пламя бушует на экране. Чем чернее дела, тем чище голос слез. Мы выбираем места хора, где звучат только высокие, самые чистые голоса: плачут матери. Хор спрашивает: душегубы, что вы делаете?

Теперь этот звук должен быть во всю мощь, лязг железа бессилен заглушить человеческий голос. Чем сильнее пробуют его подавить (на перезаписи мы включаем и шумовые пленки: треск огня, грохот разрушения), тем чище он слышится. И уже ничего нет, кроме хора.

В конфликте изображения и звука, хаоса шумов и строя музыки-особый смысл: злодейству, по самой его природе, нужно заглушить, оглушить - Корделию велено прикончить втихую, чтобы крика не вырвалось, чтобы никто не услышал {232} стоны. Чем они опасны, Лир и Корделия, безоружные люди? Тем, что могут разжалобить солдат,- говорит Эдмонд. Нельзя, чтобы пожалели. Жалость - угроза, опасность.

Шостакович пишет жалость как силу. В скорби его "плача" заключена такая полнота чувства, что возникает вера: минует лихое время, не может не миновать, если подымается такой голос.

Нет для меня проблемы музыки в кино. Какая она должна быть симфоническая, электронная, додекафоническая, или же она вообще вышла на экране из моды?-не берусь судить. Не знаю, бог его ведает. Не думал об этом.

Иное дело музыка Шостаковича, тут мне и размышлять нечего: без нее, как и без переводов Пастернака, я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагизма? Важное качество. Но не только трагизм... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же "Лир" и без философии...

И все-таки другое свойство - главное. Качество, о котором и написать трудно. Добро. Доброта. Милосердие.

Однако доброта эта особая. Есть в нашем языке отличное слово: лютый. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, культу силы, угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта.

Пора заказывать надписи. Мне приносят фоны для титров: грозные облака. Нет, буря у нас вообще не главное. Новое предложение: мрамор, буквы, высеченные на мраморе.

Как раз этого-торжественности, внешней монументальности - мне и не хочется. Именно с таким тоном мы спорили.

Ну, а если попробовать совсем в ином, противоположном направлении?.. Я прошу достать кусок старой дерюги. Нет хорошей фактуры? Ну, хорошо, какую-нибудь прохудившуюся мешковину или дырявую портянку из костюмов массовки. И написать на ней корявыми буквами, так, чтобы и тени стиля не было: "Король Лир".

И увертюры не надо.

Пушай воег в тишине печальная самодельная дудочка.

Неужели это уже конец постановки?

1968-1972