

Так часто слышишь по поводу шекспировских постановок: «правильно», «ошибочно». Трагедии Шекспира можно только продолжать во времени, уже в твоём времени. Вернуть их ко времени их написания мы бессильны. За «правильно» нередко сходит привычное, известное, то, что уже сказано, — устоявшийся штамп прошлой эпохи. Шекспир сам наглядно учил, как работать: превращать старые пьесы — в жизненные трагедии, легенды — в события истории.

Трудность шекспировской постановки ещё и в том, что она — после Чехова, Хемингуэя, Моравиа. После того, как искусство открыло величайшую силу недоговоренности.

У Шекспира стреляют все ружья, подведены все итоги, развязаны все узлы, кроме одного — общего итога. Нет конца этого отражения в трагедии; исторический период. История продолжается, и претворения новой катастрофы неизвестны людям.

Задача режиссера, какой она представляется мне, состоит не в том, чтобы перенести с возможной схожестью и полнотой образы, некогда сочинённые Шекспиром, на современную сцену или экран. Нужно продолжить их жизнь в современной жизни.

Кинематография — экранные образы — начинается для меня тогда, когда в плоти шекспировского стиха я открываю ростки того, что может быть продолжено, выявлено в зрительной реальности, теряя в процессе этого выявления слова, но приобретая плотность видимого, действенного, выражающего то же существо — чувства, мысли, даже метафоричность стиля, — что заключено и в полном тексте.

Как только я что-то придумываю, пусть и кажущееся мне близким, но лишь относящееся к шекспировским образам, «на их тему», «по их поводу», — я это вскоре же безжалостно отвергаю: у меня нет веры в неопровержимость таких выдумок. Это — выдуманное, присочинённое; я ищу выявленное, а не выдуманное.

Но как только плоть стихов остается неприкосновенной и это место пьесы нужно только «поставить для кино», приспособить к съёмке, — я ощущаю нелепость превращения трагедии в сценарий.

Мой способ работы прост: я приучаю мысль, как охотничьего пса, идти по следу. Все, что читаю, узнаю, — подчиняю одному: обнаружить след — ход шекспировской мысли.

И утром мысль сама, без усилия, нападает на этот след. Я ощущаю ритм, слышу интонацию.

Что даёт мне это подчинение одному и тому же автору в течение стольких лет? Как ни странно — возможность совершенной самостоятельности своего, и только своего, художественного мышления, мыслей о современной жизни, перенесение собственного жизненного опыта в фильм.

А художественный опыт, совершенствование способов труда заключался вот в чем: в первых шекспировских постановках я, углубляясь в пьесы, находил возможность пристроить к ним свои домыслы. Теперь я нахожу в самой ткани трагедии то, что необходимо мне выразить, потому что это ещё не было сказано и я — первый — это открыл.

Разумеется, это мне только кажется. Ничего я не открываю. Просто я читатель особой эпохи, режиссер особой жизненной судьбы. Дело именно в этом — в эпохе, судьбе.

Все, о чем пишет каждый исследователь трагедии «Король Лир», есть в ней. И много ещё другого есть. Но самым глубинным ходом, главной спелой мыслью проходит эта: для чего человек живет? В чем смысл его жизни? Что же главное, что он находит в жизни? С чем — всепоглощающим душу — он кончает жизнь?

Почему Лир — герой именно этой трагедии? Потому что он прошел самый долгий путь, выстрадал больше всех и пришел к самому простому.

Что же это — самое простое?

То, что возникает в душе, в чем волен человек: любовь к человеку. Нена-



Григорий КОЗИНЦЕВ:

«ИСТОРИЯ ДУШИ, ИСТОРИЯ ВЕКА»

22 марта замечательному советскому кинорежиссеру Григорию Михайловичу Козинцеву исполнилось бы 70 лет. Мы предлагаем вниманию читателей «ЛГ» неопубликованные ранее записки из его рабочих тетрадей.

Висть и презрение ко всему, что обесчеловечивает человека.

Проходят годы, и ты понимаешь не то, что заключено в трагедии, ты открываешь самое главное: это — про тебя, это из твоей жизни, не быта, разумеется, а истории твоей души, твоего века.

Важно только это. Огромные вопросы возникают сразу же, они и образуют внутреннее начало трагедии.

Что такое власть? Старость? Любовь? Правда? Честность?

Во время работы я не хожу в кино. Читаю Толстого, Достоевского, Чехова.

Чему я учусь у них? Стыду за все грациозное, стыду за все, что отдаёт эстетическим баловством, невозможным в наш век.

Читатель находит в классике то, что для него важно сейчас, насущно необходимо именно теперь.

У мягкого, терпеливого, добродетельного Чехова я открываю неукротимую злость, непреклонную нестерпимость. Вместе с героем он теряет власть над собой.

Так, доктор рассказывает княгине все, что он думает об ее образе жизни («Княгиня»); теряет власть над собой студент-юрист Васильев («Припадок»).

Посылая «Припадок» А. Плещеву, Чехов пишет: «Так как о серьезном нужно говорить серьезно, то в рассказе этом все вещи будут названы настоящими именами... Рассказ совсем не подходящий для альманашно-семейного чтения, не

грациозный и отдаёт сыростью водосточных труб».

Как хочется и как трудно добиться именно этого на экране: полного отсутствия грациозности и чтобы отдавало сыростью водосточных труб.

Позор альманашно-семейного прочтения Шекспира на экране.

О серьезном — серьезно. Назвать все вещи их настоящими именами.

Свойство русской литературы XIX века: отклик на боль, отзыв на страдание. Требование у людей, у всего мира ответа.

Нетерпимость к тому, в чему притерпелись.

Детское искусство. Вся суть в том, что взрослые воспринимают каждое явление как мало отличимое друг от друга частности каких-то общих категорий, уже давно известных, существующих в нашем сознании автоматически. Каждый дом — лишь мало уловимая частность понятия дома, улицы, города и т. п.

Для ребенка дом есть только дом. Это понятие огромное, живое. И осознание его — открытие — есть и радость, и наслаждение.

Ребенок — открыватель. И в открываемом он открывает и объект, и свое отношение к объекту.

Тут видно, в чем секрет выражения жизненных явлений искусством. В неисчислимой множественности определений. И в том, что натуралистическое изображение всегда только одно определение — определение хаотичности внешних подробностей.

А в искусстве: множественность чувственных ощущений, вызванных явлением. Гул множества отзвуков, где, подобно гулу колоколов, можно услышать множество слов, чувств, мелодий, увидеть различные образы и т. д.

Леонардо учил видеть сражение в смене облаков.

Это делает ребенка. У него явление вызывает множество случайных чувств, представлений, мыслей — определений. И он стремится выразить основные из них — те, в которых суть.

Вот пятилетний ребенок изображает поезд. Это полет черного и красного, стремление пятен, бег, быстрота, сила, устремление.

И, как ни странно, дело вовсе не в наивности. Почти так же изображает поезд Бунин («Лика»). Основное — силу движения, напряжение хода машины — изображает врывающимся мощным движением, сменной, столкновением цветных пятен: черного и красного.

Ребенок изображает клоуна. Но это не только грим, искажающий человеческие лица. Это еще и праздник, и радость зрителя на спектакле, и необычность всего виденного, и резкое отличие этого виденного от обычного, повседневного, жизненного. Это и впечатление, с поражающей яркостью и отчетливостью запечатлевшееся в мозгу. Это праздник. Сказка. Фантастика.

Рыба — не только живое существо, но и чудюдо, миф, стихотворение. Это поэзия.

Это и Пикассо, и Матисс.

Как учились эти дети? Прежде всего не смотрели дрянной живописи. Смотрели на жизнь чистым взглядом. Ужас усваивания штампов.

А ведь, в общем, как просто. Прожита жизнь, и вот, должно быть, если ты художник — есть про что сказать, и если ты мастер — умение сказать это так, чтобы тебя поняли.

Сказать же художник всегда хочет то, что чувствуют и ощущают еще множество людей. Только ему это видно отчетливее и нагляднее.

Публикация подготовлена Валентиной КОЗИНЦЕВОЙ