

Человек, который понял Нерона, Сталина, Наполеона...

ПРО ЛЮБОВЬ И ПРО ЦИКУТУ

«Я рассказываю лишь то, что мне нужно рассказать», — признается Эдвард Радзинский

Межавтоматическая гал. — 1999. — 28 июля. — с. 9, 15

Эдвард Станиславович Радзинский родился в Москве 23 сентября 1936 г. В 1959 г. окончил Московский государственный историко-архивный институт. В 19 лет написал первую свою пьесу «Мечта моя, Индия», которая вскоре была поставлена московским ТЮЗом. В 1963 г. был принят в Союз писателей СССР. Среди наиболее популярных пьес Радзинского, ставившихся во многих театрах страны, — «104 страницы про любовь», «Она в отсутствие любви и смерти», «Снимается кино», «Спортивные сцены 1981 года», «Театр времен Нерона и Сенеки», «Беседы с Сократом», «Лунин, или Смерть Жака», «Старая актриса на роль жены Достоевского». В последние годы почти не пишет пьес. Написал книгу «Господи, спаси и усмири Россию!» об убийстве Николая II и его семьи. Пишет о Сталине и Распутине. Выпускает на канале ОРТ цикл телепрограмм «Загадки истории».

Глеб Ситковский

ЭДВАРД СТАНИСЛАВОВИЧ, в «Независимой газете» интервью принято сопровождать биографическими справками...

— Я всегда улыбаюсь по поводу этих биографических справок, потому что они абсолютно ничего не дают. Вся биография — это книжки для прозаика, пьесы для драматурга. А если он имеет несчастье быть и тем и другим, то — и то и другое. Поэтому коли знают, то знают, коли нет, то нет. Это и есть вся биография, которую я обычно сообщаю. Все остальное я, наоборот, стараюсь держать за занавесом. Как вы, наверное, заметили, обычно я рассказываю только то, что меня интересует. Мне абсолютно безразличны все сведения о писателе, кроме того, что он пишет. Поэтому вот так вот оригинально мы с вами и начнем.

Кроме того, обычно в интервью я не жду и вопросов, потому что они меня тоже не интересуют. Я рассказываю лишь то, что мне нужно рассказать. Я так делаю и в телевизионных интервью. Как правило, почти не отвечаю на вопросы, которые мне задают, а рассказываю только то, ради чего я пришел. Но с вами мы эту модель немножко изменим, найдем более серединый путь. С вами, как я понял из предварительных разговоров, у нас будет «литературное» интервью, а так как я на эти темы давно не разговаривал, то мне любопытно, что интересует вас.

— **Интересуете вы, ваша, так сказать, литературная ситуация.**

— Что касается моей ситуации, то она любопытна. Во-первых, я ошибся. Перед началом перестройки я, выступая в Принстоне, сказал, что Россию ожидает невероятный взлет литературы. Я исходил из того, что если долго существует пресса и его резко отпустить, то пружина подкакивает вверх до бесконечности. Так я размышлял еще до перестройки — приблизительно в 1985 году, когда



Эдвард Радзинский и его «Сталин». Фото Андрея Никольского (НГ-фото)

мне было позволено туда прибыть. Уже на следующий год я, к изумлению, наверное, своих читателей, изменил свою точку зрения, но это касалось лишь драматургии. Я сказал, что, видимо, на второй день после объявления свободы наступит смерть того театра, в котором я имею честь пребывать. Потому что тот театр был рожден двумя соавторами — собственно театром и властями. Власти делали чрезвычайно важную вещь для театра — они его запрещали. Они создавали ему рекламу, без которой наше общество потребляет продукт не могло, давали ему знак качества. Очень многие спектакли, которые выходили и пользовались успехом, были равнозначны правде в размере «дважды два». Это действительно была правда, потому

что дважды два было четыре и они объявляли об этом во весь голос. Это не вызывало улыбки, потому что людям хотелось услышать, что дважды два четыре. Они просто отвыкли от объявления этого результата, и их восхищала чужая смелость.

— **Кого именно вы имеете в виду?**

— Я не буду приводить примеры, потому что не хочу никого обижать. Есть такая формула: «Рабы, получившие свободу, становятся злоречивы». Они в этом не виноваты. Просто угнетение было таково, и ярость, которая скопилась, была такова, что стала выплескиваться наружу. Потом «дважды два четыре» стало уделом газет, и этот смелый театр существовать далее не мог. Уровень образования пишущих в нашей стране мини-

мальный. За ними стоят Борхес, Кортасар, ну, может быть, два-три философа, а в основном в подтексте у них — рок-группы и так далее. Поэтому литература — я уже не говорю про драматургию — после объявления свободы стала открывать велосипед, который она открывала до 17-го года, — то, что было открыто Серебряным веком, то, что было открыто после революции. Она все это замечательно открывала, только без образования. Затерянной оказалась классическая гимназия, проблемы Диониса и так далее через запятую — Блок, Ремизов, попытка создания новой религии, то бишь Мережковский. Все это было на фундаменте огромной культуры.

Здесь пришли люди с ощущением таинственности жизни, и этого было достаточно для того, чтобы писать. Появилась та литература, которая крайне раздражала людей старшего поколения. Публицистика вызывала у них не только смех, я думаю, что они хватались за пистолет, когда слышали формулировку, которая была понятна, потому что за ними им

мерещились все те же «дважды два четыре». Так родилась та прелестная и пленительная литература-тире-игра, которая и существует. Она необходима, она, грубо говоря, удобренная для того, что появится потом. К сожалению, в стране будет постепенно снова возвращаться публицистика. Что такое публицистика? Это номер периода тоталитаризма. Этот номер перестает быть уделом газет и становится уделом литературы. Литература хочет быть благородна и начинает спорить с диктатором на эзоповом языке. Она такая же была во времена Наполеона, когда Шатобриан писал о Таците и Нероне. Она всегда такая в эпоху тоталитаризма. Когда наступает свобода, она идет внутрь, она начинает заниматься безднами человеческими, начинает

говорить совсем на другом языке — прежний язык становится смешон и примитивен. Но так как сейчас на нас с вами надвигается что-то, то возможно, что публицистика вновь появится.

— **Вы уверены в том, что на нас снова надвигается тоталитаризм?**

— Да нет. Я не уверен в этом. Всякий, кто в чем-то уверен в отношении России, уже ошибается, потому что это самая непредсказуемая страна, и она доказывала это на протяжении всего века. В стране, где был крепкий царь и не было никакого «пролетарьята», начали строить пролетарское государство и ввели идеологию, которая могла вызывать только смех в применении к России — эта идеология не предназначалась для не развитой в индустриальном отношении страны. Россия эту идеологию взяла и трансформировала ее так, как этой идеологии и не снилось. Она создала азиатский марксизм — марксизм, положенный на религиозную основу в исполнении бывшего ученика Тифлисской духовной семинарии. Было создано все, что положено в религии, — Ветхий Завет (марксизм), Новый Завет (ленинизм), великий храм, обозначающий победу человека над смертью (мавзолей), и так далее...

Никто не ожидал, что это может быть создано. Точно так же никто не ожидал, что эта созданная империя может рухнуть. Она казалась вечной, но рассыпалась без всякого принуждения со стороны захватчиков — сама, совершенно неожиданно. Потом, когда она рассыпалась и я начал в 1991 году писать о Сталине, все на меня смотрели как на безумца и говорили, что это тема для бабушек. Что это тема исчерпанная и никакого отношения к современной России она не имеет. В 1990 году у меня был огромный успех истории о Николае, и все ждали продолжения, а я вдруг объявил, что должен писать о Сталине. Тогда приход Сталина был непрогнозируем. Как вы заметили, сейчас он не просто пришел, но и получил большинство в Думе.

— **Неужели вы считаете, что Зюганова можно сравнить со Сталиным?**

— Вы говорите о персонах, о том, равен ли Зюганов по величине Сталину. Это не важно. Важно другое: Сталин в 1991 году был обозначением монстра, споры о нем в лучшем случае сводились к тому, был ли он параноик или просто чудовище. На чем строилась книга Волкогонова? Он убил этого, этого и еще этого он тоже убил, Сталин — монстр, Ленин — святой. Никто не мог представить, что появится деятель, который заявит, что Сталин — не просто не монстр, а великое имя в нашей истории, и при этом получит поддержку в парламенте. Этого не прогнозировалось. Поэтому, когда я говорю, что Сталин получил поддержку в Думе, это не значит, что Зюганов равен Сталину. Это значит, что Сталин как знак, как фигура, как образ мышления, как образ империи получил большинство. Здесь, я думаю, вам трудно меня опровергнуть.

(Окончание на стр. 15)

ПОДМОСТКИ

ПРО ЛЮБОВЬ И ПРО ЦИКУТУ

(Окончание. Начало на стр. 9)
— А как же роль личности в истории? Вы ведь всегда занимаетесь именно личностями — Наполеон, Сталин...

— Если вы хотите мне сказать то, что мне иногда говорят: «Покажите нам, где сейчас Сталин», то я на это отвечаю: если бы в 1922 году кто-то сказал Зиновьеву, Каменеву или Троцкому, что этот человек, с которым Зиновьев и Каменев кооперировались против Троцкого, или Троцкий ради того, чтоб не...

Сталины появляются. Они появляются, когда они востребованы эпохой. Троцкий не был востребован эпохой после 1917 года, поэтому Троцкий исчез. К власти пришла огромная неорганизованная масса, революция надо было умирять, но ни Троцкий, ни Бухарин, ни Зиновьев, ни Каменев на это не годились, нужно было что-то варварское, идущее от Ивана Грозного и Петра. Это и был Сталин.

Если бы не было Сталина, был бы Малин. Вы спрашиваете, востребует ли эпоха сейчас Сталина. Я говорю: Россия — непредрасказуемая страна, и я вам только что прочертил ее забавные культбоды.

— Вы в последние годы покинули театр. Почему это случилось?

— Театр — это рабство. В театре есть его величество актер и его высочество режиссер, они периодически захватывают титулы друг у друга — все зависит, естественно, от того, кто режиссер, а кто актер. Но есть еще некий человек, который пишет им тексты, — так они его воспринимают. Иногда, правда, этим человеком оказывается Шекспир, и это значит, что, когда все они умирают, остается только он. Но Шекспиру повезло — он одновременно был и первым, и вторым, и третьим, он был внутри, как и Мольер, — это были люди театра. Но впоследствии разделение стало более жестким, и драматург перестал быть человеком внутри театра.

Я — не человек театра. В театре мне все кажется преувеличенным, поэтому мне было очень трудно в театре. Я в театр, наверное, пришел поновою, потому что это была единственная возможность высказаться. Пришел туда случайно и там остался. Понял, что для меня это самое удобное, потому что мои пьесы «пробовать» (любимый термин прошедшего века; «прошедшего» — потому что все, что до 85-го года, для меня прошедший век) вместо меня должны были другие. В рецензиях иногда даже мою фамилию не упоминали, и это было замечательно. Все приписывалось актеру, режиссеру или даже персонажу. Писали: «Сократ сказал». Особенно прелестно было читать: «Сократ написал», поскольку Сократ имени ничего не писал и потому-то он и был Сократ. Но это неважно... Главное, что мое участие в самом процессе — в «пробывании» пьесы — было минимальным. Кроме того, меня очень устраивала форма, где было много монологов. Монологи у меня всегда были очень длинные, и их надо было при постановке сокращать.

— Вы к этому сокращению относились спокойно?

— Как я не раз повторял, драматург пишет одну пьесу, режиссер ставит другую, а зритель смотрит третью. Поэтому я всегда был привычен к этой «другой пьесе», я ее воспринимал, она мне нравилась, я понимал, что это искусство и что искусство здесь — именно в искусстве перевода. Есть замечательная формулировка того, что есть перевод: «Перевод — как женщина. Если она красива, то она неверна, а если она верна, то она некрасива». Эта формула касается и театра. Если пьеса буквальна, то она некрасива. Режиссер и актер должны надеть на себя вашу кожу. Они надевают ее, и часто оказывается, что это рожденное дитя оказывается на вас непохоже. Для меня в этом всегда был предмет страдания. Те интонации, те звуки, которые я слышал, когда писал, на сцене часто оказывались совсем другими. Поэтому я очень обрадовался, когда обнаружил, что на телевидении смогу начать делать самое главное — смогу сочинять в присутствии.

Моя пьеса будет сочиняться в присутствии публики. Я же не актер, но если я буду сочинять в присутствии, то буду вынужден

«жить». Понятно, да? Я вынужден быть органичным. Они будут видеть в моих глазах, как это рождается, и это куда забавнее, чем любое чтение, потому что это не просто импровизация, это рождение.

— За это я иногда должен платить утрированным голосом, потому что иногда бывает, что «это» — то бишь нечто, что я вижу, — начинает уходить. Я называю это «внутренней картинкой». Булгаков писал правду — его «коробочка» действительно существует. Я как бы вижу перед собой сцену привычным глазом драматурга, и там они начинают действовать.

Театр аллюзий, на котором была построена вся советская историческая литература, всегда вызывал у меня презрение. Когда мне шесть лет запрещали «Сократа», а Джигарханян шесть лет его репетировал, когда меня каждый раз вызывали в московское управление и говорили: «Сейчас нельзя, потому что это похоже на это, это похоже на Сахарова, а то на Солженицына», я всегда кричал: «При чем тут Сократ?!» Они были абсолютно уверены, что я играю, что я создал образ для того, чтоб рассказать о современности.

— Вы хотите сказать, что совершенно отсутствовало в ваших пьесах?

— Нет. Я объясню, в какой мере это было. Это было в том смысле, что я понимал, что академик Сахаров — это вечная фигура человека, гонимого обществом, которое по-прежнему будет его славить. И понимал это, что Сократ — это фигура пророка, который гоним обществом, и общество его распнет, а потом будет славить. Но не потому я писал «Беседы с Сократом», что хотел рассказать о Сахарове. Нет... Я писал о Сократе, потому что хотел вообще рассказать о пророке.

Этот банальный путь истины — распинают производящего ее, потом приваляют к ней, а потом говорят: «А, нам все это давно известно!» Путь истины от крови до банальности — вот что мне было интересно. Я не рассказывал о случае из современности, я рассказывал о случае из вечности.

Меня не интересовала публицистика. Хотя я с необычайным трепетом и уважением относился ко всем смелым людям, которые были тогда в своих сочинениях публицистами. Тем не менее ваша популярность как драматурга в 70-е и в начале 80-х, когда ваши пьесы ставили в провинциальных театрах, была огромна...

«Сократ» имели право ставить только два города — Москва и Ленинград. Причем в Москве пьесу разрешили ставить только в Театре имени Маяковского. Когда в Петербурге решили поставить «Беседы с Сократом», то это делалось к 70-летию Толубеева. Он пришел в обком и сказал: «Я прошу у вас подарок к своему дню рождения — «Беседы с Сократом».

Они знали, что пьеса имеет силу на один театр. Паралокс был в том, что о пьесе писали в журнале «Вопросы философии», который имел стопятидесятилетний тираж. У профессора Толстых была большая статья под названием «Сократ и мы», а пьесу никто не имел права ставить, кроме Театра имени Маяковского. Когда Толубеев пришел просить разрешения поставить пьесу, глава Ленинградского обкома Романов решил узнать, в чем там дело. Он прочел и сказал: «Да пусть ставят! Очень скучная пьеса».

И Толубеев ее поставил — актеры играли в белых хитонах, и получили спектакль, как по Еврипиду.

Дело в том, что Александринка не пользовалась славою смелого театра, и поэтому ничего не произошло. Когда у меня вышла книжка под названием «Театр» в 1986 году, куда я включил и «Беседы с Сократом», я решил, что настало время восстановить многие выброшенные цитаты, которые были у Платона. Эти цитаты вычеркнул Сулов, который лично правил мою пьесу. У меня сохранилась эта правка — то, что красным карандашом, восстанавливать нельзя, а то, что синим, — об этом можно поговорить... То, что красным, касалось не меня, а Платона. Поэтому я совершенно спокойно вставил в свою книжку это, и начался дикий скандал в издательстве «Советский писатель». Меня вызвали и сказали: «Зачем

вы нас обманываете? Почему вы поставили ненатуральные вещи?» На что я им сказал: «Дозволено цензурой» — и показал книжку Платона, в которой все это было напечатано. Никто не знал, как выйти из этого парадокса, но меня уговорили, и я снова вычеркнул эти пять платоновских реплик, которые он вырезал из Платона. Мои я сумел восстановить, а платоновские — нет.

— И с «Театром времен Нерона и Сенеки» у вас были такие же сложности?

— «Театр времен Нерона и Сенеки» был впервые поставлен в Театре имени Маяковского в 1986 году, когда уже началась перестройка. Пьесу напечатали в 84-м году в журнале «Современная драматургия» и два года не разрешали ставить. Федор Абрамов, которому я давал прочитать эту пьесу, говорил, что за пьесу нужно бороться. Вообще у меня с ним были замечательные отношения, и он очень повлиял на мое отношение к писательскому ремеслу — заставил меня меньше развлекаться и больше работать. Но за пьесу я все-таки не боролся, а боролся Театр имени Маяковского, и в конце концов ее разрешили поставить. И когда они ее сыграли, эту пьесу разрешили ставить всем. Вот эту пьесу действительно ставили по всей стране. Помню, когда была премьера и люди вокруг театра спрашивали билеты, я спросил одного из них: «А что там интересного?» И тот мне ответил: «Очень интересная пьеса — о Нероне и его жене Сенеке». Напрасно вы смеетесь — это не анекдот.

— Ваши пьесы ставили чуть ли не все крупные режиссеры современного театра: Товстоногов, Эфрос, Гончаров, Львов-Анохин, Фокин, Викток... Можете ли вы сейчас сказать: кто из них оказался наиболее близок к вашей, «внутренней картинке», к тому, что представляли себе вы, когда сочиняли пьесу?

— Конечно, мне ближе всего Эфрос. Эфрос поставил пять моих пьес.

— Он, по-моему, вас и открыл как драматурга?

прежнему остался художником, что в нем по-прежнему живут вера, надежда и любовь. Публицистику, которая была в пьесе, Эфрос превратил в искусство, сделал из пьесы трагедию. В этом была огромная сила, и я получил настоящий урок. Конечно, я писал тогда про свои уступки, про свой страх.

— Можно сказать, что вы дружили?

— Мы с Эфросом не были друзьями. Закончив работу над спектаклем, мы разошлись. Я вообще очень сложно с кем-то дружу, не знаю, как он... Я всегда мало интересовался внутренним миром людей, с которыми работаю, и наши отношения обычно прекращаются после спектакля. Но, конечно, какая-то одинаковость наших нервных слез — моей и Эфроса — была. Он слышал, видимо, те же камертоны часто, что слышал я. В той пьесе, помню, была сцена, когда этот режиссер один и показывает язык зеркалу, — больше ничего нет. И он плакал, читал это. Актеры, которым он читал, были крайне удивлены его реакцией. Но я испытывал то же самое, когда писал, потому что это — когда человек начинает перед зеркалом — было для меня воплощением одиночества, и я даже не мог этого описать словами. Эфрос понимал, что с этим человеком. Понимал, что чуть-чуть иначе — и будет сентиментально, и так же это болело, как и я.

Конечно, художественно он был ближе всем мне из действующих лиц, хотя все, с кем я работал, были в чем-то мне близки. И Гончаров, и Фокин, и Викток. Но этого внутреннего ощущения печали этого мира, которое было у него, такого бесконечного трагизма ни у кого не было.

— Вы можете назвать спектакль, который наиболее близок к тому, что вы себе представляли?

— Такого не было никогда. Это главная причина того, что так так прекрасно чувствую себя на телевидении. Наверное, никогда так

к Григорию Ефимовичу никакого отношения не имели.

— Можете быть, кроме книги о Распутине, у вас будет и телеразказ о нем?

— Я потом расскажу, конечно. Как только будет все готово, где-то во второй половине года я расскажу о нем. Будет много серий о Распутине — наверное, четыре или шесть. Это история не только Распутина, но и финала империи одновременно. Раньше мне была в той истории целый ряд вещей непонятен, а стал понятен в наше время, потому что сходство между нашим временем и тем очень большое.

— С каким годом начала века вы бы соотнесли наше время?

— Было бы слишком легко сопоставлять его с 16-м или 17-м годом. У нашего времени совсем другие акценты — это такой симбиоз Веймарской республики, империи Николая II в ее конце и России после победы Февральской революции.

То, как ведет себя русская буржуазия, больше похоже на Февральскую революцию, поступки других людей напоминают о Веймарской республике...

— Грубо говоря, сказать, кто придет — Сталин, Наполеон или Гитлер, — сейчас невозможно?

— Невозможно. Хотя многие и будут пытаться. Но они смеются, а я робко... Поэтому робко молчу. Но книжка о Распутине, думаю, даст представление об очень многом и раскроет многие моменты в истории России, в ее культуре.

— Эдвард Станиславович, в последние годы вы время от времени возвращаетесь к драматургии, но делаете это каждый раз очень неохотно...

— Я не возвращаюсь. Только написал «Последнюю ночь последнего царя».

Но дело в том, что я начал книгу о Николае как пьесу в 1988 году. Написал ее, потом двадцать раз ее переделывал. Потом написал книгу, которая очень мешала мне сделать пьесу, потому что это взаимноисключающие жанры, и это только Булгакову удалось. Я делал ее очень тяжело, меня интересовало много, но спектакль шел в страшном усеченной версии. Он мне очень нравился. Я считаю, что у него была не та судьба.

— Сейчас в театре намечается возрождение робкого интереса к современной драматургии. Снова стали понемногу ставить пьесы современных авторов. Как вы думаете, что дальше будет происходить с нашей драматургией?

— Не знаю. Уход из театра — это как отъезд из страны. И когда вы возвращаетесь, вы не чувствуете прошедшего времени. Вы уже не понимаете, что вернулись в другое место. Поэтому я не уверен, что когда-нибудь вернусь в театр. Не уверен, что напишу пьесу, которые я не буду никогда ставить. Не потому, что они мне не нравятся, а... Как вам объяснить? От всего, что я делаю, мне важно получать что-то новое для себя. От работы на телевидении я, бесспорно, получаю что-то новое. И буду, может быть, писать забавные в результате того, что я там понял, и того, что я там наконец-то нашел ритм речи, который теперь стал во мне звучать. А пьеса? Ну поставят они меня...

— Во-первых, я не знаю человека, насчет которого мне было бы интересно, чтобы он меня поставил. Я знаю очень хороших режиссеров, но они меня уже поставили, и я уже приблизительно знаю, как они поставят и эту пьесу тоже. Поэтому, когда я говорю о Табакове, мне интересен актер Табаков, совпадающий с персонажем, которого я лично сыграть не могу, а он может. Но это практически полумонолог. Это тот жанр, который я постепенно пришел. То есть где люди — купцы. Где сам персонаж создает свой мир, а все остальное — его порождение. Так я делал «Лунина».

Сейчас бы я с удовольствием, если мог, поставил «Продолжение «Дон Жуана», «Лунина» и совершенно так, как хотел Эфрос, «Сократа». Он был прав. Он говорил: «В красивых белых хитонах ходят люди. И им — холодно. Греция, зима... Они в этих белых хитонах ехали. И крохотное пространство греческой площади, где сидит этот человек». Точно так же один Эфрос понял, как ставить «Лунина». Он говорил: «Эта камера, где сидит человек, все наполнена людьми так, что они спрессованы. Они шевелятся, шумят...» Это он придумал лучше. Он при-



Армен Джигарханян в «Беседах с Сократом»...

думал три пьесы очень здорово. Была еще «Старая актриса на роль жены Достоевского», которую он не поставил. Он боялся предложить Яковлеву играть старую актрису, посоветовал мне позвонить ей. Я позвонил, очень осторожно стал ей об этом говорить, и она мне сказала замечательную фразу: «Знаю, другим ты будешь писать про любовь? А мне — про старуху». На этом с ней дело и закончилось. Эту пьесу потом очень много ставили, но Эфрос придумал лучше. Он придумал невероятный спектакль, и я даже думаю, что — может быть — я этот спектакль когда-нибудь поставлю. Он ошугил там игру в игру. Что все время происходят новые повороты игры.

— Вы не раз писали пьесы в расчете на определенного актера. На Дороницу, теперь вот на Табакова... В чем особенность таких пьес?

— Я писал не на актера. Не на Дороницу и не на Табакова. Я понимал, что почему-то тот персонаж, которого я слышу, говорит ее голосом. Или сейчас — его голосом. Хотя исторический персонаж, которого я описываю, был совершенно на Табакова непохож. Он был красивый, высок и вообще совсем другой. Но его поведение, его роскошность, которая в нем есть, кот, который в нем сидит, — это он.

Дороница тогда воплощала определенный тип женщины, который я много раз писал и который она могла играть. Бывает с актрисами и по-другому. Я, например, очень люблю Ефремову, считаю, что она блистательная и может быть, даже великий актер. Единственный человек в стране, который мог сыграть Лунина, — это Олег Николаевич Ефремов. Но я это понял после того, как написал пьесу. Я не видел его лично, когда писал пьесу. Но он — абсолютный Лунина, хотя он так и не сыграл эту роль. Я писал одну пьесу для Нееловой. Я ей читал, она рыдала, а потом испугалась и отказалась играть. Пришлось это передать другой актрисе.

— Бывают в театре актеры, которые возникают благодаря режиссеру, и их имена всегда ставятся рядом. Ну, например, Эфрос и Яковлева... Можете ли вы про себя сказать, что были драматургом Эфроса?

— Нет. При Эфросе я не смог бы написать «Сократа» ни «Нерона» ни «Лунина». Даже при Эфросе я должен был писать «Снимается кино», «104 страницы про любовь». Я стою у ресторана». Эфрос — это прежде всего уступчивый театр, театр, построенный на изломах психологии, на боли женщины. «Продолжение «Дон Жуана», «Сократ» — вещи рациональные и поэтому крайне от него далекие. У меня был период, когда я писал то, что ему бы хотелось ставить. Я потому и ушел в Театр имени Маяковского, что понял, что ему стало неинтересно ставить мои пьесы.

— Вообще ваши пьесы можно разделить на два равновесных блока. Сначала вы писали пьесу о любви, потом — о великих мирах сего.

— Правильно. Чуть-чуть про любовь, чуть-чуть про Сократа... Ну мне просто в каком-то моменте это перестало быть интересным. Я не мог добиться той степени искренности и беспощадности, которая была нужна для того, чтоб писать ну, скажем, как Обли в «Кто боится Виржинии Вульф». Я понял, что мне просто не ладу здесь сделать такого. Подобные пьесы тогда появлялись не могли. Был ряд табу, которые мне не позволяли подняться. С какого-то момента мне стало маловато... У моих героев стал меняться возраст, и перед ними возникли проблемы другие, более страшные... Это, наверное, было связано и с вашим возрастом?

— Нет, никак. Это было раньше. Мои личные дела и дела персонажей — абсолютно разные.

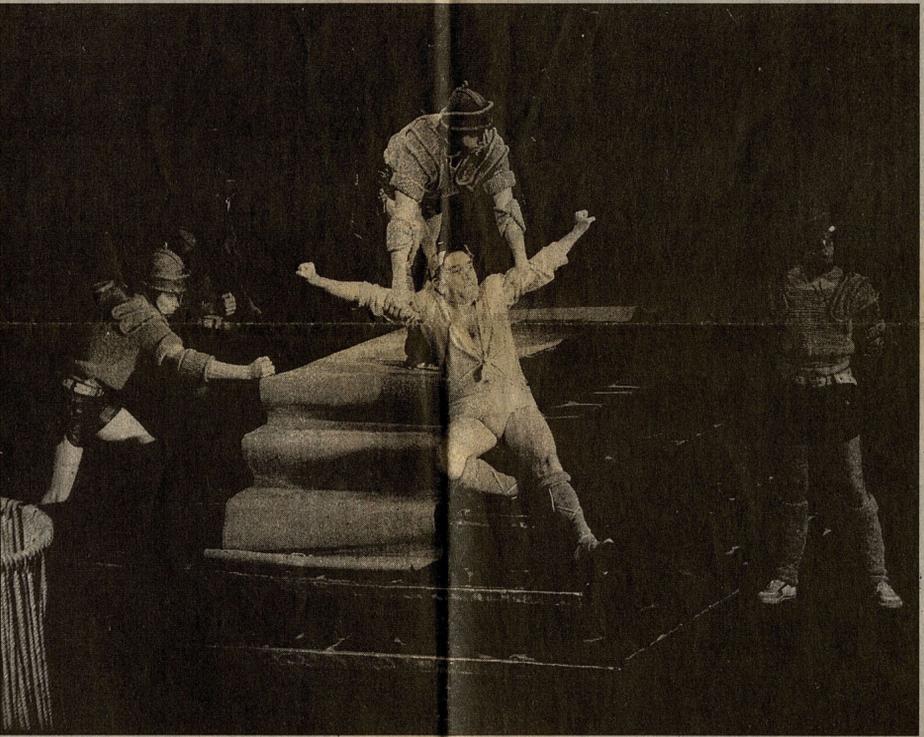
— То есть мадам Бовари — это не вы?

— Мадам Бовари — это не я. Но я — мадам Бовари. Это не игра слов. Это возникает, когда я пишу. Я — это я, но когда начинаю писать, становлюсь мадам Бовари.

— В ваших пьесах часто говорится о философии, о философии. Что для вас значит философское знание?

— Я не философ. Просто я занимаюсь людьми, которые влияли на мир. А те, кто влиял на мир, — они размышляли. Их размышления мне интересны, и я пытаюсь о них рассказывать. Всего лишь.

— Что же касается нашего религия, то ответ крайне прост. Я обычный религиозный человек, и поэтому об участии Господа Бога в нашей жизни я рассказываю практически во всех своих последних работах. Все к этому моему свести. И история Наполеона, и история наших революционеров — все складывается в краткие библейские формулы.



...и в «Театре времен Нерона и Сенеки». Фото из архива Музея Театра имени Маяковского

кого и не должно быть. Поэтому и появлялись хорошие спектакли (а некоторые — даже больше чем хорошие), что это были их, режиссеров, спектакли, а не мои. Они ставили другую пьесу, и в этом была вся радость. Хотя многие свои пьесы я сам бы с удовольствием поставил — например, «Продолжение «Дон Жуана» я бы поставил, чтобы просто объяснить, о чем эта пьеса.

— Такое может произойти?

— Нет, нет, нет... У меня просто нет времени. Я был бы счастлив, но сейчас выйдет огромная книга о Распутине, потом у меня идут бесконечные разговоры с Табаковым об одной пьесе, которую я хочу написать и в которой он мог бы замечательно сыграть. Табаков много сейчас играет, но каждый драматург уверен, что только он знает, кто должен играть этот человек. Мне кажется, он должен играть нечто другое, чем то, что сейчас. Мне интересно дать ему возможность почувствовать себя абсолютно свободным. Хочется написать такую бенефициозную пьесу, чтобы он мог рассказать про себя все, что до сих пор не смел. Кроме того, у меня сейчас выходит 5-й том собрания сочинений — в него войдут все эти исторические вещи, которые я делал для телевидения, и это очень важно.

Еще я очень давно пишу роман. Сталин, Николай и Распутин — это три фигуры вроде бы несопоставимые, но очень много объясняющие насчет того, что случилось с Россией и, что самое главное, еще случится с ней. Поэтому для меня книга о Распутине — итоговая и очень важная. Там огромное количество новых документов, благодаря которым доказываются множество вещей. Около 800 страниц составили непубликованные замечания людей, которые были близки Распутину, и теперь портрет этого человека будет составлен окончательный и объективно не подлежащий. Все эти разговоры о «святом Распутине» будут закончены. Это роман, в котором нет ни строчки вымысла. Теперь я все о нем знаю. Впервые будет восстановлена картина его убийства, и она будет абсолютно другая, к полному изумлению всех. Два года я не мог встать со стула — так это было интересно. Я с большим удовольствием отрываюсь для работы на телевидении, потому что мне надо было уходить из «конуры», в которой я сидел, в какие-то другие миры. Тем более что герои



Александр Зорев (Николай Романов) и Ирина Купченко (Императрица) в спектакле «Последняя ночь последнего царя». Фото ИТАР-ТАСС

Handwritten signatures and dates: 28.05.99 and a signature that appears to be 'Эфрос'.