Радзинский Эдвард 1.99.

МОНСТРЫ И СВЕТОЧИ

Независимая газ. — 1999 — янв. (№ 1). — с. 12

«Камера сделала меня свободным», — говорит Эдвард Радзинский

Глеб Ситковский

Известный драматург, историк, телеведущий Эдвард Радзинский дал «НГ» большое интервью. Сегодня мы публикуем первую часть этого интервью, где Радзинский говорит о себе в основном как о телерассказчике. Вторую часть можно будет прочесть в одном из ближайших номеров приложения «Кулиса НГ».

-ЭДВАРД СТАНИСЛАВОВИЧ, когда смотришь ваши телепередачи на исторические темы, кажется, что вы не осуждаете ни злодейств Сталина, ни Наполеона. Что вы почти любите своих злодеев. Откуда такое «добру и злу внимая равнодушно»?

— Вы сами просто сказали ответ. Идеал историка, идеал «по правде историка» — тот, кто может исполнить то, что предписано ему Александром Сергеевичем и любым летописцем: «Добру и злу внимая равнодушно», «не ведая ни жалости, ни гнева». Я должен рассказать об этих персонажах, и я рассказываю о них, не позволяя себе ни гневаться, ни быть счастливым по поводу их деяний. Моя задача — путешествие внутрь характера, путешествие внутрь их подсознания настолько, насколько это возможно в тридцатипятиминутной программе. Вы понимаете, что это почти невозможно. Иногда я ограничиваюсь только намеками, оставляя себе возможность возвращаться к этому в книгах. Я делал передачу о Чаадаеве в двух сериях, но тот огромный Чаадаев, который меня всегда волновал, — таинственный и странный, религиозный (не политический) философ Чаадаев, — он оставался за кадром. Сейчас я выпущу книгу, где будет большое эссе о моем любимом религиозном философе Чаадаеве. Я буду рассказывать немного другую историю, но часть этой истории я рассказываю по телевидению. В чем прелесть телевидения для меня? Это путешествие. То есть я начинаю путешествие в глубь этих характеров. Я их всех люблю, как обязан любить своих персонажей актер, исполняющий роль. Что значит любить? Я их понимаю, и в этот момент я их люблю. Это не значит, что я люблю их деяния, это значит, что я люблю свою возможность понимания этих людей, и меня она невероятно радует. Так как это импровизация, часто, уже рассказывая о чем-то, я вдруг понимаю, почему они это свершали и что я расскажу дальше. И тогда я начинаю смеяться. Нет, я смеюсь не от радости, что знаю тему, о которой рассказываю. Так, от радости, возможно, смеялся Шкловский. У него была улыбка, которую я понимаю сейчас — то есть он смеялся от восторга обладания материалом, от возможности купаться в этом. Он жонглировал фактами и событиями.

У меня совершенно другая история. Я улыбаюсь парадоксальности истории, которая мне вдруг становится ясна. Тогда я смеюсь, и часто немножко раньше, чем нужно. Но я не могу себя контролировать, потому что я не актер. Я всего лишь человек перед камерой. Но эта камера сделала меня свободным. Потому что 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.

— Значит, вы не можете сказать, что вы человек театра?

— В театре мне все кажется преувеличенным, поэтому мне было очень трудно в театре. Я в театр, наверное, пришел поневоле, просто это была единственная возможность высказаться. Пришел туда случайно и там остался. Понял, что для меня это самое удобное, потому что мои пьесы «пробивать» (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 именно ничего не писал и потому-то он и был Сократ. Но это не важно. Главное, что мое участие в самом противном — в «пробивании» 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. Но, 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 переводчика. 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 на вас не похоже. 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 утрированием голоса, потому что иногда бывает, что «это» (то бишь нечто, что я все время 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.

В моей передаче про Казанову можно заметить момент, когда я понял, что Казановы не было, а был писатель, который сочинил роман как бы о своей жизни, но это был роман. А до того, как я сел перед камерой, я хотел просто рассказать об обычаях галантного века, о Казанове, о всяких галантных, как сейчас говорят, «прибамбасах». В разгар рассказа я понял, что он был драматург, что у него была куча пьес, что он переводил какие-то романы, написал длиннейшую книгу в нескольких томах, которая не имела успеха. И вдруг я понял, как происходила его судьба после встречи с одним французским писателем, автобиография которого имела огромный успех. Тот объяснил ему, как заставить верить публику. Это значит рассказывать о себе постыдные вещи, даже если они являются ложью. Если ты расскажешь им постыдные вещи о себе, то тогда они примут любой твой вымысел. И я вдруг понял всю его ситуацию, я понял, что от устных рассказов о себе, которые он бесконечно рассказывал в замках (подобные истории — всегда вымысел, даже в устных рассказах Александра Сергеевича), Казанова перешел к идее книги. Вся его книга — не автобиография, а вымысел. Поэтому у него так много историй, которые не совпадают с историческими фактами, поэтому он так часто переводит в свою прозу заезженные анекдоты своего времени. И это меня так поразило во время рассказа, что я прервался и дальше рассказывал *вот эту* историю, которая пришла мне в голову. И момент, когда я *понял*, замечательно виден на телеэкране. Такие моменты — самые важные.

Раньше все мои передачи назывались «Загадки истории», и я старался понять загадку в процессе рассказа. Почему, например, Чаадаев, уже отказавшись от всех взглядов, которые он проповедовал в первом философическом письме, напечатал именно то первое письмо, которое должно было вызвать бурю? Возможность публично размышлять — это так интересно! Ты идешь действительно по лезвию ножа, потому что в этот раз у тебя может ничего не выйти. И каждый раз ты пытаешься понять, вышло ли, по лицам группы.

Дело еще и в том, что ты обязан рассказать об этом просто, потому что перед тобой сидят миллионы там, в «ящике». Ты должен рассказать им очень сложные свои соображения понятно. Когда я начинаю писать про подсознание Казановы, то это совершенно другое. То, что я должен рассказать зрителям, должно быть образно и кратко. Кроме того, я их приучил к определенному уровню языка. Я не имею права ни мэкать, ни экать, ни останавливаться.

— Вы много сокращаете после записи?

Эдвард Радзинский. Фото Александра Шалгина (НГ-фото)

— Нет. Почти нет.

— То есть это монолог почти без остановок?

— В этом все дело. Меняются только кассеты. Как правило, я записываю по две серии. То есть не как правило, а всегда. Если у меня многосерийная передача, я записываю две серии в один присест, и группа это знает.

— Но вы себе все-таки пишете текст перед эфиром?

— Нет. Если я буду писать, вы не будете меня слушать. Иногда я выписываю какие-то цитаты, которые мне понадобятся. Как правило, я цитаты пересказываю, потому что я их «присваиваю». Когда я готовлюсь внутренне к передаче, у меня звучат какие-то цитаты — часто не те, которые я потом говорю. Те выскакивают в мозгу во время передачи. Если эта цитата поворачивает что-то в совершенно иную плоскость, тогда я записываю ее и сверяюсь с ней после передачи. «Рок влечет Наполеона...» Если в цитате есть мистика или я ее прочел как мистику, я записываю ее для себя, но чтобы я что-то вынул и читал, это не бывает. Но когда я физически устаю, то я это с успехом инсценирую. Они не должны понять, что я устал. И тогда я вынимаю какую-нибудь бумажку, говорю: «Сейчас, одну секунду» и делаю перерыв группе. И в эту пустую бумажку утыкаюсь. Я не могу им объяснить, почему останавливаю. А у меня в этот момент просто начала пропадать булгаковская «коробочка», внутренняя картинка.

— Вы не ощущаете себя немножко шаманом? Я знаю, что вы часто (ну не часто, но иногда) говорите о значении мистики в судьбе своих персонажей. Может быть, не только для них, но и для вас это важно?

— Я хочу вас разочаровать. Этого нету ни на грош. Я абсолютно реален, более того — я часто слышу свою передачу, то есть мой слух часто идет чуть впереди того, что я говорю. Группа знает: я работаю безостановочно. Если я оговорился, я не делаю паузы, а тут же исправляюсь в следующем предложении, поэтому очень трудно потом отрезать куски. Я слышу себя, и в этом вся сила этого дела. Я слышу себя, но при этом живу внутри. Я не могу объяснить этого состояния, но оно делает меня необычайно счастливым.

— На самом деле это абсолютно актерское состояние.

— Нет. Актер не должен слышать себя. Понимаете? Он рождает состояние, а текст у него на кончике языка. Единственно, думаю, что похоже: я иду впереди, я всегда знаю посылку и то, к чему веду. У хороших актеров это всегда есть, они тоже знают, к чему ведут. Оттого у меня иногда проскакивают огромные куски монолога невероятно темпераментно и быстро. А на самом деле они у меня не темпераментно и быстро проскакивают, а просто я знаю то ключевое слово, к которому веду. И, конечно, это огромная радость. У меня возникает совершенно интимное чувство, когда включается глазок камеры. Я внутренне меняюсь. Я слышал, что люди, бывает, зажимаются перед камерой, но у меня кроме огромной радости от нее ничего нет. И мне все равно, где я это делаю. Я и по-английски выступаю. Участвовал в «Biography» — знаменитой американской серии, где я вместе с Робертом Такером и Стивеном Коэном, главными советологами, рассказываю о Сталине.

— Вы часто стараетесь снимать свои программы в тех интерьерах, где жили ваши персонажи, или по крайней мере в интерьерах их эпохи.

— Не всегда. Раньше я вообще снимал у себя дома. Когда я делал «Сталина», то я перешел на его дачу, потому что мне было интересно это странное ощущение, все это электрическое поле, которое, безусловно, остается от человека в том месте, где он жил. Я тогда впервые решился на съемки в буквальных интерьерах своего героя. До этого были приблизительные — Иван Грозный в палатах Романовых и так далее. Здесь же была встреча со Сталиным, очень серьезная. Действительно очень серьезная. Группа поняла, насколько это серьезно. У нас происходило что-то странное со звуком. Я предупредил группу, что будет тяжело, потому что Иосиф Виссарионович — это Иосиф Виссарионович. Первые две серии были чудовищные. Я впервые так надолго останавливал съемки. Но зато третья и четвертая серии — там, где я доказывал, что он был убит, — пронеслись очень легко. Я думаю, это потому, что в первых двух сериях у нас с ним были некоторые разногласия по поводу происходившего. Что же касается третьей и особенно четвертой серии, то, видимо, полемики не существовало, он мне помогал. Я это говорю с юмором, но в этом юморе есть некоторая доля моей веры в это. Я шел туда проверить финал, мне это было невероятно важно. Я сделал то, чего в своих передачах никогда не делал. Я вынул магнитофон, и раздался голос свидетеля — голос охранника, который застал Сталина на пороге. Мне было интересно, как голос звучит в этом интерьере, внутри комнаты, где он лежал. Это мне дало такой подъем, такую легкость и такую ясность рассказа, что сам не ожидал. Я впервые рассказал эту историю яснее, чем написал. Ведь книга вышла до этого, и я рассказывал то, о чем хорошо знал. Я чувствовал себя счастливым, когда я кончил это. Когда я снимал ту передачу, в стране было уже два образа Сталина: Сталин-монстр и Сталин-светоч. А у меня был третий Сталин, который не подходил ни тем, ни другим. Поэтому было неясно, кто вообще будет это смотреть. И бешеного успеха, который имела тогда программа, никто не ожидал. По рейтингу она вышла среди всех-всех передач, по-моему, на второе место — двадцать с чем-то процентов. Я думаю, что это успех был справедлив. Справедлив потому, что я точно о нем рассказывал, я это знаю. Я рассказывал не то что правду, потому что правда — вещь относительная, я рассказывал так, как я понял этого персонажа, и не позволил себе ни на секунду увлечься никакой политической игрой, старался быть честным, и это самое главное. Задача — оставаться честным. Тогда вы добру и злу можете внимать равнодушно. Не должно быть игр с современностью. Я, поверьте, мог в программе о Наполеоне рассказывать историю родной страны, и это было бы очень легко. Но я себе этого не позволил, а только рассказал о ситуации, которая была на самом деле. Тот театр аллюзий, на котором была построена вся советская историческая литература, всегда вызывал у меня презрение. ■

ИЗ ДОСЬЕ «НГ»

Эдвард Станиславович Радзинский родился в Москве 23 сентября 1936 года. В 1959 году окончил Московский государственный историко-архивный институт. В 19 лет написал первую свою пьесу «Мечта моя, Индия», которая вскоре была поставлена Московским ТЮЗом. В 1963 году 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. Одновременно выпускает на канале ОРТ программы из цикла «Загадки истории», которые пользуются у зрителей большим успехом. Среди наиболее популярных — «Гибель галантного века», «Предсказание Сталина». Совсем недавно выпустил на телевидении цикл передач, посвященных императору Наполеону.