

"ГАМЛЕТ" АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО¹

Беседы на Ломоносовском

"Гамлет". Весь день в постели, не поднимаясь. Боли в нижней части живота, спине. Нервы тоже. Не могу пошевелить ногами. Какие-то узлы. Я очень слаб. Неужели умру? А Гамлет? Но сейчас уже больше нет сил на что-либо. Вот в чем вопрос...

А. Тарковский. Последняя запись в дневнике. 15 декабря 1986 года

Тарковский умер с мечтой о неосуществленном фильме "Гамлет". Задолго до этого ему удалось поставить "Гамлета" в театре "Ленком" у Марка Захарова... Сколько сил было вложено Тарковским в этот спектакль и сколько горьких разочарований сулил ему грядущий театральный опыт... Во времена фактического запрета "Зеркала", существовавшего с "высшего" соизволения в трех (четырёх) копиях, пережив очередное поражение в поединке с Госкино, Тарковский уже решался навсегда уединиться в своем деревенском доме в Мясном и заняться литературой... Но после приглашения его Марком Захаровым на разовую постановку в "Ленком" он начал мечтать не только о своем спектакле у него в театре, о своем "Гамлете", но и о создании театра собственного... Много затеплилось вновь в его душе надежд и упований, так часто опережавших жестокою реальность...

Гораздо позднее, уже в Лондоне, в 1984 году во время выступления Тарковского в Риверсайд-студии один из нынешних соотечественников Шекспира задал ему недоуменный вопрос: "Почему так завышен интерес русских к "Гамлету"? В чем здесь дело?" На что Тарковский ответил: "В таком случае я могу лишь поражаться отсутствию интереса к "Гамлету", лучшему драматургическому и поэтическому произведению мировой драматургии, у самих англичан! Для меня нет ничего естественнее этого интереса. Для меня лично в этой пьесе поставлен самый важный вопрос, прослежены самые важные проблемы, существовавшие как во времена Шекспира, так и до и после него, всегда. Может быть, именно поэтому, в силу глобальности замысла, пьеса с таким трудом поддается исчерпывающей трактовке на сцене. Многие ее постановщики терпели прямо-таки сокрушительное поражение в единоборстве с драматургией "Гамлета". В этой пьесе для меня кроется огромная тайна. Возможно ли ее раскусить? Не знаю... Но тем не менее все-таки меня снова не покидает желание еще раз реализовать своего "Гамлета", но теперь уже на экране, хотя у меня была одна театральная постановка в Москве... тем не менее... с этим ничего нельзя

¹ «Искусство Кино», №№ 3 - 4/ 1998г.

поделать... Это как наваждение... Снова попытаться приблизиться к вечной тайне этой пьесы...

Я лично полагаю, точнее, убежден, что трагедия Гамлета, главная болевая точка этой трагедии, кроется для меня в необходимости, вынужденной и абсолютной необходимости для человека, стоящего на более высоком духовном уровне, погрузиться в мелкое болото серости, обыденной пошлости, мелких страстишек и властолюбивых амбиций, правящих в этом мире всецело и безнаказанно. Это трагедия человека, точно уже преодолевшего элементарное земное притяжение, но неожиданно вынужденного вновь с ним считаться, подчиниться его законам, точно вернуться к своему собственному прошлому, пошлому и унижительному.

Трагедия Гамлета состоит для меня не в обреченности его на гибель физическую, а в падении нравственном и духовном, в необходимости, прежде чем совершить убийство, принять законы этого мира, действовать по его правилам, то есть отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Вот где смысл драмы! Трагедия! Либо выполнить свой как будто бы человеческий долг, навязанный ему обществом, но, по существу, потерять себя в нравственном отношении, либо вовсе не смириться с этим миром, уйти из него по собственной воле, то есть покончить с собой... Но как быть тогда с Богом?..

В каком-то смысле нечто подобное переживает каждый человек, поставленный реальностью перед проблемой выбора. Поэтому когда вы спрашиваете меня, были ли в моей жизни компромиссы, предавал ли я себя когда-нибудь в своей работе, то, наверное, мои друзья, не слишком глубоко задумываясь о моей судьбе, ответили бы вам -- нет. А я полагаю, напротив, что, увы, вся моя жизнь состоит из компромиссов..."

Я люблю проваливаться в сон, который часто дарует мне блаженное возвращение туда, куда нет возврата в моем настоящем, будничном, земном существовании. И, просыпаясь, я изо всех сил стараюсь не проснуться, чтобы договорить, добыть с теми, с кем я когда-то невосполнимо недобыла и недоговорила, с кем мне было когда-то так хорошо и важно быть... Перед ними сегодня я чувствую странную ответственность что-то за них договорить...

На помощь приходят магнитофонные пленки, которые воскрешают ушедшее так, точно все это было вчера... И треп за столом под водочку, и смех, и остроты, и размышления о ближайших планах и отдаленном будущем... Как часто обсуждались эти планы со мной и с моими родителями в их квартире на Ломоносовском, где Тарковский бывал прост, расслаблен, бесконечно обаятелен... Сил было много, ели и пили с удовольствием, мысли развивались и обгоняли друг друга, а наши жизненные пределы терялись в необозреваемом, недоступном нам далеке...

Тарковский говорил когда-то, что он предпочитает скрывать от актеров развитие и финал своего киносюжета, чтобы они не имели возможности заранее отыграть скрытую от них драматургическую развязку, а вели себя в каждой отдельной сцене достоверно, как в жизни.

У меня сегодня есть такая абсолютно идеальная возможность, о которой Тарковский мечтал как постановщик: в моем единовластном владении оказались диалоги людей (три вечера на Ломоносовском, записанные на магнитофон), которые ничего не знают о своем будущем, а мне уже известно все, что с ними произошло, каким образом сложились сюжеты их жизней... до последней точки...

И ценность публикуемого здесь материала видится мне в той естественной драматургии, которую предлагает сама жизнь, в той незапланированной точности документа как фиксированного образа времени, хотя и не обработанного специально продуманной фабулой или сюжетом. Само время постепенно и независимо от нас расставит необходимые смысловые акценты.

Итак, перед нами пьеса, написанная самой жизнью.

Действующие лица:

А.Т. -- Андрей Тарковский.

Е.Д. -- мой отец, Евгений Данилович Сурков, критик, в то время главный редактор журнала "Искусство кино".

О.Т. -- моя мать, Олимпиада Трофимовна, в прошлом актриса Театра имени Моссовета.

О.Е. -- автор данных заметок, Ольга Евгеньевна Суркова, критик, тогда научный сотрудник Всесоюзного института теории и истории кино.

Акт первый

А.Т. Вот послушайте, Евгений Данилыч, эта знаменитая встреча Гамлета с Офелией после его свидания с Призраком... Мне видится, что Гамлет уходит, а Офелия цепляется за него и ничего не понимает: то он был с ней нежным, прекрасным, умным, неземным... А теперь перед ней какая-то сволочь. Он вдруг стал сволочью! И я сделаю такой проход: Офелия идет, а Гамлет вдруг так грубо схватил ее за платье и рванул. А молний-то тогда еще никаких не было, так что платье будет на пуговицах -- то есть пуговицы летят, платье рвется, и она от неожиданности резко оборачивается к нему... А мы ее в этот момент специально высветим, прямо-таки вылепим желтым светом, то есть тело окрасится желтым... А платье у нее будет красное... И она, как полусумасшедшая, смотрит на Гамлета... А затем, уже в сцене действительного ее безумия, я хочу одеть их с Королевой в одинаковые красные платья. Потому что... прежде... она носила такой костюм, вроде мальчика-пажа... Была вполне простой реальной девицей: верхом каталась, обожала охотиться. Ведь, думаю, так это было на самом деле! А все эти знаменитые ужасные корсажи, в которые обычно заковывают Офелию... Они были для гостей, балов, когда женихи приезжали свататься... Словом, необходимый политес... Не более того...

А вот любовь? Любовь-то ее принадлежала *Королеве!* Вот к кому была направлена ее любовь! Вот в кого она влюблена и кому она смертельно завидует. Вот о чем она мечтает по-настоящему. И эта ее главная мечта вдруг открывается Гамлету, и потому он начинает ее травить. Порочность вдруг повисает в

воздухе, становится для него абсолютной реальностью. Только в такой атмосфере естественно брату убивать брата. Здесь настоящее зерно пьесы. Иначе исходная ситуация всего сюжета воспринимается вполне условно. Вот в чем дело!

Тогда закономерен приход нового *Короля*. Король! Новый Король Датский! Клавдий рожден этой атмосферой гнилья: Мужик! А потому и Король! А не просто низкий интриган... Super! (*Общий хохот.*)

А.Т. Ну, женщины поняли, о чем речь... Это и в зале должно быть понятно... Что? Нет?..

Е.Д. Но в такой трактовке, Андрей, только не Ларионов, о котором вы говорили, должен играть Короля...

А.Т. Только Гамлет, сын своей матери и своего убиенного отца, в маниакальном экстазе может думать о новом избраннике матери только как о Короле. Он не понимает главного, что перед ним прежде всего Мужик, ставший теперь Королем, а не простой прохвост и интриган, каким его принято обычно изображать...

Е.Д. Тогда берите Рехвиашвили!

О.Т. Конечно! Чтобы он ощущался мужчиной!

А.Т. Может быть, насчет актеров вы правы... Но пока я еще не хочу об этом думать конкретно и до конца, потому что страшно, что, может быть, вообще ничего не состоится...

А Полоний будет у меня человеком, который всех успокаивает... Мало ли чего он видел при дворе... Хотя Король-то -- убийца! Но Гертруда должна быть не просто обманутой женщиной, а бабой, которая *полюбила* убийцу, понимаете? И с этим ничего нельзя сделать -- кто знает, за что любят убийцу? Она должна быть очень чувственной бабой. Женщина, которая уже не владеет собой. Поэтому оскорбленный Гамлет, ее сын, бросает ей в лицо что-то вроде: ты моя мать, но ты -- сука! А она лишь изображает какое-то потрясение: ах, ты мой сын, и как это ты смеешь со мной так разговаривать! Помните эту сцену?

Е.Д. (*цитирует по памяти*). "Вы позабыли, кто я? Так пусть же с вами говорят другие"... "О, молчи, довольно! Ты уши мне кинжалами пронзаешь. О, пощади!"

А.Т. А Гамлет-то ее не очень щадит: прости, мол, но истина, увы, есть истина... Вот в чем здесь дело -- тогда все события пьесы имеют под собой почву и слова на нее ложатся... А то обычно разыгрывается какая-то достаточно посторонняя для меня схема...

А еще помните, в сцене с Призраком есть такое место, когда Марцелл спрашивает: "Ударить?", то есть Призрака, а Горацио отвечает: "Бей!" Так вот здесь мне хотелось бы, чтобы от удара прямо-таки искры посыпались, точно из камня... Для этого нужно будет, наверное, к Призраку или к шпаге какой-нибудь проводочек подвести, чтобы после удара -- ух!!! -- буквально искры посыпались, а потом... А потом чтобы Призрак пошел от столба к столбу и постепенно превращался в малыша, вроде карлика... То есть уходит, удаляется все

дальше уже какой-то мальчик-карлик -- чтобы все это было одновременно реально и совершенно ирреально... Так что когда этот видоизменившийся Призрак будет рассказывать своему сыну, что же с ним произошло, то Гамлет почти не будет его уже слушать... он отойдет, отвернется... А тот все говорит, говорит... Монолог продолжается как-то сам по себе, а Гамлет стоит и смотрит... и думает как будто о своем, сам по себе... В этом не должно быть никакой театральности, все совершенно натуралистично... А "Мышеловку" я буду делать всю целиком только пантомимически...

Мне кажется, может быть очень хороший спектакль...

А в центре сцены я хочу поставить большую кровать, чтобы именно здесь, на ней, происходили все интимные события, чтобы Гамлет валялся в грязных сапогах на чистых простынях на глазах у Офелии... А в сцене ее безумия чтобы мимо той же кровати прошла Королева, как ее воплощенная мечта, но не свершившаяся... Мимо *королевского ложа!* Тогда Офелия станет по-настоящему важным персонажем, чего не получалось в прежних трактовках, так как казалось, что у Шекспира о ней почти ничего не известно... Вот так!.. А?

И хочу, чтобы на сцене было много народа, чтобы все было грубо, ощутимо, чтобы много кричали... А Гамлет валяется себе на глазах у всех в сапогах на кровати и изображает из себя циника: жизнь обязывает... А представляете, каково вдруг стать *циником*, когда никогда прежде им не был, а? В таком варианте сцена может быть очень значительной!.. Оказывается, циником-то жить становится хорошо и легко! *В соответствии* с правилами этого мира. Новая "гармония"! Нужно, чтобы Гамлет вошел во вкус этой новой своей жизни, чтобы он купался в ней, в конце концов в этом новом своем качестве.

Ведь настоящая *трагедия* Гамлета состоит в том, что он все-таки стал пошляком, он стал убийцей, грязным убийцей, мстителем! И это он, интеллеktуал (!), приехавший из Виттенберга... со своими философскими концепциями... "Слова, слова, слова"!.. А? Евгений Данилыч, как вы думаете, что же Гамлета ужасает: то, что он впервые убивает, или то, что он вообще обнаруживает в себе способность убить?

Трагедия Гамлета состоит в том, что среди подонков он стал подонком, что в волчьей стае он стал по-волчьи выть...

Е.Д. Что они втянули его в свою жизнь, в свой мир...

А.Т. Вот трагедия! А разве только смерть может быть трагедией?.. Трагедия -- это *безвыходность!* В чем безвыходность для Гамлета? Он не хотел, но он стал таким же, как они. Во-о-от в чем трагедия Гамлета!

Е.Д. Да, они опустили его до себя... Андрей Арсеньевич, *такого* не было никогда! Чтобы тема убийства шла на таком восприятии! Я не помню такого Гамлета, сколько бы ни читал об этом... В его победе над убийцей отца всегда звучала нота торжества, возмездия и справедливости...

А.Т. Всегда что-то романтическое...

Е.Д. Да-да, всегда торжество!

А.Т. А какое торжество? Это унижение! Пролить кровь -- это унижение.

Е.Д. А он как бы всегда бывал рад, счастлив в эту минуту...

А.Т. Ну, а когда Гамлет выходит и *выволакивает* труп Полония?! Впрочем, в пьесе, может быть, не так написано -- "выволакивает"! А? Это надо еще проверить, как там на староанглийском-то точно написано, что Шекспир думал по этому поводу. Это я еще выясню!

Е.Д. У меня есть английское издание, точная копия прижизненного издания Шекспира.

А.Т. Это потрясающе! Но надо еще кого-то найти, кто сможет прочитать... Но, Евгений Данилыч, а вдруг там окажется, что Гамлет, например, просто "уносит" труп, и все... Хорошенькое дело!.. Интересно все-таки, как же у Шекспира точно-то там написано: уносит, утаскивает, уволакивает? А? А если вдруг просто "*уносит*"? Так что это значит? Представляете, как можно по-разному унести труп?!

Е.Д. Да! Да! Этот кусок можно так потрясающе неожиданно сыграть, что все шекспироведы просто задохнутся!

А.Т. Ах, Евгений Данилыч, что такое "шекспироведы"?! Только актер может знать, что такое Шекспир! Потому что актеру нужно его играть!

О.Т. Прежде всего, думаю, режиссеру нужно знать, что играть актеру.

А.Т. Ну, режиссеру, может быть, и нужно знать, но истинное наслаждение от исполнения может получить только актер...

Е.Д. (*лукаво*). А вы знаете, что "Мышеловку" Гамлет устраивает не для торжества, а для того, чтобы...

А.Т. Для того, чтобы попытаться обнаружить в Клавдии что-то человеческое. Я просто убежден, что он надеется на реакцию человека раскаявшегося...

Е.Д. А я думаю еще дальше, что Гамлет страшно ждет и надеется, что все это вообще все-таки не так...

А.Т. (*после минуты замешательства*). Ах, в этом смысле?

Е.Д. Да, это все-таки последняя надежда...

А.Т. Евгений Данилыч, да не в этом же дело...

Е.Д. В нем говорит голос, что все это правда, и вместе с тем -- понимаете? -- правда эта не умещается в его голове. Как, например, я подозреваю, что жена мне изменила, даже есть для этого все данные, но до последней минуты я все еще надеюсь, что, может быть, это не так...

А.Т. Ну, конечно! Именно! Евгений Данилыч...

Е.Д. Но именно так никто никогда не играл. Обычно все разыгрывается гораздо элементарнее... А если Гамлет обнаруживает, что вовсе все не элементарно и не просто?..

А.Т. Да. Ну, конечно, здесь вы совершенно правы... Хотя у меня есть и другая мысль... Может быть, я попытаюсь сделать иначе: Гамлет все же не столько не верит в это, сколько ожидает *раскаяния* от Клавдия... Мне хочется,

чтобы его прямо подняло с места в надежде заметить не просто какой-то испуг от прочитанного намека на совершенное, а подлинное раскаяние. Вот в чем для меня, если углубиться, смысл "Мышеловки": если Гамлет увидит раскаяние, то он простит, все простит!

Е.Д. Вы знаете, вся пьеса может быть повернута вами совершенно неожиданным образом!

А.Т. Евгений Данилыч, о чем вы говорите? Это же великая пьеса!

Е.Д. Тогда все ее действие действительно становится трагедией гуманного сознания... *Гуманного!*

А.Т. Это трагедия человека, который обогнал свое время на двести лет, Евгений Данилыч...

Е.Д. Да, да, это трагедия гуманного сознания, которое превращается в банальное сознание...

А.Т. (*заговорщицки*). Конечно! А то с какой стати Шекспир придумал Виттенбергский университет? С какой стати?

Е.Д. (*с восторгом*). Нет, так это никогда в жизни не игралось!

А.Т. Конечно. Что Шекспир? Идиот, что ли?

Е.Д. Так никогда в жизни не игралось... Мочалов вопил, орал, кричал...

А.Т. Нет, никаких страстей не будет. Будет просто: сегодня я еще порядочный человек, а завтра, для того чтобы подключиться к механизмам времени, так называемого *прогресса*, я уже подонок. Все! Я мщу -- значит, я уже подонок. И вся так называемая история только грязная вещь, осуществляемая на самом деле самыми ужасными методами. Вот где великая концепция пьесы!

Е.Д. А Высоцкий на Таганке играл бандита...

А.Т. Да, он даже не бандита играл, а хулигана какого-то... Франсуа Вийона, которого повесили... То есть Вийона они, конечно, не играли, но так могло показаться, а при чем здесь все это? Когда у Шекспира речь идет о жизни и смерти, о том, что надо остаться *человеком!* Но как им остаться? Вот в чем вопрос! Вот убили отца, потом убьют и мать, а в это время я, Гамлет, учился бы себе, занимался бы философией, а сюда заехал ненадолго, и вообще хотелось бы не иметь к вам никакого отношения -- ведь я *интеллигент*. Но отца-то все-таки убили, и все, что происходит вокруг, чудовищно... Что же остается? Выхода для порядочного человека нет. Но и оправдания нет! Гамлет прекрасно понимает и то и другое. Но ощущает себя вынужденным принять вину, то есть, по существу, умертвив прежде всего самого себя, и других перерезать физически...

Е.Д. Боже мой, я просто уйду с работы даже, если у меня не будет отпуска, только для того, чтобы ходить к вам на все репетиции...

А.Т. Так что, увы, режет он их всех к чертовой матери, будучи интеллигентом... А что это означает в данном случае? То, что у него более изощренная фантазия! То есть поскольку воображения ему не занимать, то к финалу Гамлету предначертано стать самым похабным и изощренным убийцей...

Ну что такое Гамлет? Жертва, как принято считать? Да не жертва он ни-

какая... Он просто нормальный интеллигентный человек. Ведь Гамлет отличается, например, от Лаэрта, брата Офелии, который кутит где-то в Париже, путается с девками, делает долги. Гамлет особое существо: интеллигент, который вынужден осознать, что ему никуда не деться от той реальной жизни, с которой он неизбежно сталкивается. И как бы все его существо ни восставало изнутри против жестоких и беспощадных правил этой жизни, как бы он субъективно ни страдал, предложенная игра им принята, а это означает принять осознанный расчет с обидчиками: расправиться, отомстить... То есть главное, что душа его оказывается низвергнута в ужасающую его же грязную низость жизни. Возвышенное и духовное в нем отступает перед натиском простых первобытных законов стаи: с волками жить -- по-волчьи выть... Едва ли утешительный вывод для интеллигента с чистой душой, долго не омрачаемой житейской бурей. Трагедия Гамлета в том, что, предав собственное прошлое, он оказывается на равных среди тех самых свиней, которых одинаково и последовательно презирает. И тем не менее становится таким же, как и они: приличный человек становится подлецом! Можно сказать, что он убивает уже подобных себе. И я хочу сделать так, чтобы он убивал самым подлым образом. Вот что страшно-то! Именно поэтому поединок должен стать самым страшным куском в постановке. Мне хочется, чтобы именно в этой сцене он проявился настолько подло, что другие показались бы рядом с ним почти благородными. Умный-то человек, покопавшись в житейской грязи, скорее нащупает ее движущие пружины, сообразит, на какие нажимать кнопки...

О.Е. То есть решается... А разобравшись в их методах, творит уже свои, более прихотливые...

А.Т. Становится подонком последним... Так что все эти события "Мышеловки", пруд, гибель Офелии -- топится она или не топится -- в сущности, не трогают его более. Душа продана дьяволу. И теперь он без церемоний осознает, без прикрас и иллюзий все, что связано с ней и с ними. Так что в последней сцене, где все убиты и он умирает, когда появляется Фортинбрас и говорит (помните?): "Пусть Гамлета поднимут на помост, как воина, четыре капитана..." -- вот тогда начинается настоящий финал: на месте, где лежал труп Гамлета, остается его душа. То есть тело Гамлета унесли, а я хочу, чтобы на сцене осталась его душа... И в то время, когда где-то на втором плане выстраивается безмолвная похоронная процессия, ближе к авансцене продолжает бродить Гамлет, его душа, которая оплакивает убитых. Вы понимаете? Она равно оплакивает всех: и Гертруду, и Лаэрта, и Короля. Гамлет, земной Гамлет этого не знал, а душа его плачет...

Я думаю, что, может быть, следует попытаться закольцевать финал с началом. Помните, когда в начале два офицера видят призрак отца Гамлета? А если в финале повторить этот момент, скажем, следующей репликой одного офицера: "Смотрите, Гамлет!", а другой ответит, чтобы зрителю было понятнее: "Да это же не Гамлет, это дух Гамлета"...

Ну, правда, не знаю пока наверняка, как это все организовать ритмически, чтобы реплики точно встали на свое место... Во всяком случае, я знаю, что мне

нужен Гамлет, который бродит среди тех, кого он убил, горько оплакивая их: расставшись с этой землей, пытается отмыться от грязи, в которой так тяжело запачкался... И никак не может отмыться... До прощения еще далеко... Да и грядет ли оно ему?! А пока они сидят тут рядом все вместе: и Гертруда, и Лаэрт, и Король... Все трупы... И проливают горячие слезы...

О.Е. И над собою тоже. Вот где возмездие!

А.Т. Да, конечно. Ему, земному, его поступок может представиться лишь вынужденным, но душа его обречена оценить все в полной мере. Душа обречена на страдание потому, что он решился быть жестоким и страшным, решился отомстить...

О.Е. Ну да! Хорошо понял законы этого мира, решился воспользоваться ими и продемонстрировать в действии по максимуму... И мука вечная взамен... Душа плачет над ее прежним обладателем... Здорово...

А.Т. Да! Вот такой будет финал! Спектакль вроде бы заканчивается, а Гамлет вдруг встает. Это его дух -- ну, как дух его отцов, тень, реальная и нереальная, -- Гамлет становится, в конце концов, такой же нереальной тенью. Он встает и обходит все трупы, всех убитых, ласкает их, любит, точно говоря: что я сделал?!.. Идиот?!.. Конечно, текста нет, он только подразумевается, а сам он просто ходит и плачет. Очень важно довести актера до нужного состояния, чтобы все это было понятно. Может быть, даже положить один трупик к авансцене поближе, чтобы он действительно посмотрел на секундочку в зал, а?.. Только ни в коем случае нельзя дать актеру обыграть эту ситуацию -- нужно ситуацию промотать очень быстро, чтобы не было нажима. Вот трупы перед Гамлетом, которые он сам сотворил, в то время как его собственный труп уносят все дальше в глубь сцены. А его же призрак в это время оплакивает им же убиенных. Вот такой финал! То есть это слезы, скорбь о собственном преступлении... Иначе его трагедия не трагедия... Отомстить могла только плоть. Дух отомстить не может. Дух может только простить. Именно это противоречие между духом и плотью составляет драматургию Шекспира, черт побери! *Поэтому* она вечная...

Е.Д. А? Как? Липа?!.. Это гениально!.. Вы знаете, как это гениально... Возвращением к началу. Повторением.

О.Т. Это прекрасно. Но я не вижу, как это будет выглядеть в театре, на сцене?..

А.Т. Почему? А что вы здесь видите сложного? Если призрак Отца может появиться в начале пьесы, то почему бы не появиться призраку Гамлета в конце? Не понимаю.

О.Т. Но как же все-таки добиться того, чтобы зритель точно понял, что перед ним именно призрак, а не сам Гамлет?

А.Т. Ну, это дело техники... Это как раз очень просто. У-у-у, сколько приспособлений! В кино, в театре все можно. Я, например, на секунду зажгу свет, отвлеку ваше внимание, а в этот момент появится дублер, и все! Сделано уже!..

О.Е. Да мало ли чего можно на сцене. Вон сколько писали о том, как Галилей в исполнении Эрнста Буша выходил на сцену слепым, как он ни на что не натыкался, не спотыкался, а всем было ясно, что он слеп... Вот как? А было же! Небось и Андрей придумает что-то, не требующее объяснений...

А.Т. Во-о-о-от! Тогда это будет "*Гамлет*"! Тогда это будет трагедия! А то обычно его трагедия заключается только в том, что он гибнет. Да мало ли вообще людей гибнет и под трамваем, и в автокатастрофах... Но это еще все же не трагедии, а несчастные случаи...

О.Т. Действительно. Лаэрт тоже гибнет, но о трагедии говорят только в связи с Гамлетом...

А.Т. Именно! Там гора трупов, и мне пока никто не объяснил, почему трагедия связывается только с Гамлетом. Так что, я думаю, спектакль можно залудить с такой дикой силой!

Е.Д. (*уже зная, что в Гамлете Тарковский видит только Солоницына*). А на какой самый молодой возраст может выглядеть Солоницын на сцене?

А.Т. Думаю, что на тридцать пять, а впрочем, какое это имеет значение... Ведь в пьесе дважды идет речь о том, что Гамлету трудно дышать, что он вспотел, устал, что он стар... Но смысл все равно совершенно в другом...

Е.Д. А я знаете, что вам скажу? При вашей трактовке как раз важно, чтобы он, наоборот, не был интеллигентом, а был человеком, уже пропитавшимся...

А.Т. Но "слова"-то, Евгений Данилыч? Нет, он должен быть интеллигентным человеком. Ведь в пьесе все это есть: "Что вы там читаете?" -- "Слова, слова, слова". Нормально! Он отвечает как раз то, что мне надо! Ведь он действительно читает слова. И не надо из него делать сумасшедшего, и ничего-то он не притворяется. Просто не надо слишком доверять Офелии, когда она, разговаривая с отцом, говорит, что, мол, Гамлет пришел, глаза бегают, чулки спущены, ну, то есть в полной отключке... Да еще настаивает: "Давай-ка это самое"...

Но это же *она*, Офелия, рассказывает, то есть Шекспир оставляет нам гениальную возможность *додумывать*, что же там было на самом-то деле. Важно, что это не Гамлет как таковой, а восприятие Гамлета Офелией...

О.Т. То есть, может быть, она рассказывает свою желанную версию...

Е.Д. Такая концепция могла возникнуть только в XX веке!

А.Т. Да Офелия просто разыгрывает их всех, чтобы делать то, что ей нужно: вот, мол, папа, посмотри, как он меня любит, принц Гамлет так меня любит... этакая сексуально-подвижная debilка. Но, будучи все же и любящей женщиной, она пузом чувствует все, что происходит во дворце. Поэтому она первая, может быть, начинает что-то подозревать...

Е.Д. Такую Офелию может сыграть только одна Чурикова! Больше никто. Нет.

А.Т. Офелию-то? Конечно! Но пока мне Чурикову не дают, говорят, что она очень занята...

Е.Д. Ничего... Дадут! Оказывается, Офелия-то грандиозная роль!

А.Т. Да, отличная роль!.. А сколько времени?

О.Е. Без десяти десять.

Е.Д. *(обдумывая концепцию)*. Ой, Андрей, как я все понял...

А.Т. *(снова воодушевляясь)*. Нет, Евгений Данилыч, если вы нас выпроваживаете, то мы пойдем... Хотя... *(Фраза прерывается взрывом хохота.)*

Е.Д. *(возмущенно)*. Кто выпроваживает?

А.Т. Нет, ну, вы действительно представляете себе, как это сделает Чурикова? Как она просто, нормально пройдет, и все будет как нужно, гениально? Важно, что она сама по себе по-настоящему чистый человек и, как профессионал, она относится к своим коллегам безо всякой ревности... Это очень важно... В ней вообще, с другой стороны, есть что-то такое... понимаете? Бесстыдство, что ли? То есть я хочу сказать, что объективно, не будучи красавицей, она легко доказывает, что на самом деле все-таки красива... В каком-то ином смысле, что ли, а? Верно ведь?

О.Т. Да-да, безусловно!

О.Е. При этом она действительно очень чистая...

А.Т. Впрочем, насчет "чистоты" буквально... я не знаю... На самом деле, в этом утверждении есть что-то такое "заделанное", искусственное... Она придет к Гамлету и скажет, мерцая своими глазами: да, я вот такая, я такая некрасивая...

(Андрей при этом настолько выразительно и с юмором показывает, как Офелия Чуриковой это сделает, что мы все покатываемся от хохота...)

О.Т. Давайте выпьем за прекрасную женщину и прекрасную актрису Инну Чурикову! Чурикова, конечно, будет потрясающей Офелией!

Е.Д. Знаете, а в этом контексте Полоний -- не шут, как обычно, а настоящий первый канцлер своего герцога. Он должен быть настоящим министром!

А.Т. Евгений Данилыч, вы знаете, кто он такой? Он единственный человек, который, может быть, крепче всех и органичнее всех чувствует себя в Эльсиноре. Вот в чем дело.

Е.Д. Да! Да! Он хозяин всего!

А.Т. Вы все можете меняться... понимаете?.. все эти короли... Это ваши игры. А я, Полоний, остаюсь! Он правдив! Говорит только правду, никому не морочит голову... И не хочет он вовсе, чтобы Гамлет женился на его Офелии... Это все для него мелочи и глупости...

Е.Д. Он реалист.

А.Т. Для него самое важное быть правым, хотя бы вопреки всякой Офелии... Быть правым -- вот что важно!

Е.Д. При этом никакой суетливости.

А.Т. Ну, да. Просто у меня есть дочь, и если мои дела с ней связаны, то я тем более и через нее стану утверждать себя в чьих-то глазах. Самое важное --

это моя репутация. И если какие-то аргументы, тем более связанные с моей дочерью, могут эту репутацию пошатнуть, то я и ее растопчу собственными ногами... Вы понимаете, Евгений Данилыч? Все это так элементарно -- такова жизнь этого человека, и все тут! Какая ему разница? Главное, что он есть Полоний!

Е.Д. Да-да-да! Я -- крупный государственный деятель...

А.Т. А Гамлет с какими-то там его личными отношениями с Офелией -- это только ее дело, в конце концов. Не следовало дочери так поступать. И нечего было обещать. Не обещай! Гамлет -- принц! Чего же ты обещаешь-то, а? Этого делать не надо. Это неправильно! Тогда именно Офелия становится центральным образом, и если ее роль раскрутить, то именно она связывает всех: и Полония, и Гертрудю, и Гамлета...

О.Т. А Лаэрт?

А.Т. С Лаэртом чего-то не хватает... или из пьесы что-то утеряно? Я еще не знаю -- тут, наверное, надо еще мизансценически что-то придумать...

О.Е. А мне звонила Чурикова и рассказывала, что вы приходили на репетицию "Иванова". И для нее это было поначалу ужасно, похоже на экзамен какой-то, а экзаменов она, естественно, терпеть не может... И вдруг в итоге вы, ей на радость, наговорили массу интересных вещей об этой работе...

А.Т. Инна шире своего Глеба... Она талантлива, а Глеб немножко узурпирует ее право распоряжаться своим талантом. Но на это никто не имеет права -- это преступление. Если, по Христу, даже свой талант закапывать преступление, то уж чужой... Правда ведь, а?

Е.Д. Андрей, вы солнышко, вы так здорово все придумали... Ах, хорошо, хорошо, хорошо... Это будет "Гамлет", которого никогда не было. Никогда такого не было.

А.Т. Во всяком случае, мне кажется, что этот "Гамлет" способен быть живучим... Я думаю все-таки, что Шекспир имел в виду именно что-то в этом роде... Во всяком случае, мне просто смешно, что почему-то вдруг романтизм (!) взял "Гамлета" на вооружение... А музыка в спектакле должна быть только классическая, без всяких понтов. Никакого живого оркестра, ничего этого в современном театре не нужно. Будет звучать нормальная музыка. А эта сволочь... Гамлет... будет лежать в грязных ботфортах на чистой простыне и соображать: пока я не стану сволочью, я не смогу вас убивать. Вот жизненная реальность! А когда в это время Офелия встает с кровати и открывает рот, чтобы что-то сказать, мимо проходит Королева. Нет, вы понимаете, *как* она проходит? Она идет, и платье ее шумит. Это только в поэзии по-настоящему делается: помните, как у Северянина, она идет и шумит муаром...

Е.Д. Это сумеет сделать Артемьев...

А.Т. Я вижу, как Королева идет, идет и -- оп!.. Споткнулась! Вокруг себя она, естественно, никого не видит. Но просто пройти мимо она не может -- Офелия бросается на нее с постели в тот момент, когда она идет, идет, как бы ничего не понимая... А Офелия, бросаясь, быстро дергает ее за юбку, что-то там обрывается... И вдруг перед нами женщина, опять вся в желтом освещении, го-

лая по пояс. Тогда она оборачивается, тоже поддерживая красное платье... И такая вся... У-у-у! Королева! Вот тогда становится все понятным. А когда Офелия -- совершенно идеальная женщина, чуть ли не совесть всего происходящего, тогда мне ничего не понятно.

О.Т. Ну, конечно, обычно Офелия совершенно бесполое существо...

А.Т. А она не совесть никакая, а просто крепкая баба, очень крепкая баба, которая все вдруг потеряла. Она из тех, что могла бы все вынести -- ан, нет! Преступление-то она разглядела, не с отцом связанное -- само существо главного преступления, всего, что произошло раньше и произойдет еще. Потому и Гамлета она уже поняла -- ведь отношения-то вообще очень простые. Никаких идеальных отношений, увы, нет! Ее отношение к Гамлету зиждилось на вере в него, в его будущность, каким бы он ни был, это не имело значения. Просто человек может не заслуживать этой веры -- вот и все! Часто любят тех, кто не заслуживает никакой веры. А теперь Гамлет лежит себе на кровати в сапогах и гремит своими шпорами... Только в последней сцене, когда он начинает драться, в нем что-то меняется: вот я вам сейчас покажу, мол. И что там мать, если он уже воспитал в себе убийцу. Это ему стоило определенных усилий, но он это сделал! Вот в чем его трагедия!

О.Т. Они воспитали в нем убийцу...

А.Т. Нет, не в этом дело...

Е.Д. Мир победил, конечно... Мир победил...

А.Т. Мир его победил. Так вот в сцене, когда они с Лаэртом начинают драться, я хочу сделать такую мизансцену. Лаэрт пугается выпада Гамлета и припадает на одно колено. А Гамлет, против всяких правил, ударяет его по этому колену шпагой, знаете, так -- фьють! -- по коленной чашечке. Лаэрт, конечно, начинает хромать, а Гамлету уже совершенно не важна собственная недобросовестность. Он знает ведь уже, по чьим правилам играет, чьими пользуется методами еще до того, как обнаруживает, что что-то там отравленное... Увы, знает все значительно раньше. Поэтому направленный против него отравленный клинок всего лишь подтверждение его правоты. Отлично! Он тем более прав! И добивает Лаэрта, как птичку, красивую, романтическую птичку. *Легко добивает* -- вот в чем трагедия Гамлета! Так должна читаться у меня эта сцена...

Е.Д. А Лаэрт должен быть красив... хорошее лицо... Ленский такой, да?

А.Т. Да, это положительный герой. Может быть, Ленский или кто угодно. Так что Гамлет его добивает. А когда все кончается, тогда я хочу, чтобы из-под умершего Гамлета вытекла голубая кровь -- как символ избранности! Ведь не все, в конце концов, Гамлеты. Ведь не каждый человек способен поступиться своей порядочностью, дабы возобладали сомнительная порядочность истории?! Вообще это страшная трагедия! Вот Ленин, если на то пошло, для меня типичный Гамлет. Так я его себе представляю: кровавый человек, человек, запачканный кровью, но при этом нельзя забыть его фотографии последних трех лет жизни. Все становится ясно -- вот что такое для меня Гамлет. Именно это про-

изведение дает нам возможность делать такого рода сопоставления, не говоря, конечно, прямо, что это Ленин. Но это трагедия человека, который сыграл жестокую роль в собственной судьбе. Ой, что это я болтаю, болтаю, как безумный...

О.Т. Интересно, вот бы на репетиции посмотреть...

А.Т. А Гертруда, потная, пройдет таким жестким шагом. Мне нужно для нее очень красивое платье. Для меня Гертруда -- образ железной женщины с мокрыми подмышками, выделяющимися на темной одежде. Кстати, Липа, Евгений Данилыч, а как это можно сделать в театре, чтобы зрителям было заметно, а? Или чем цветнее одежда, тем пот выглядит активнее? Вот если бы это можно было сделать... или как-то иначе? Не знаю пока. Но идет такая радостная сволочь. А как сделать, чтобы она была радостной? Сволочью-то ее все делали: она добилась, чего хотела, и больше ей ничего не нужно, теперь оставьте ее в покое. Это главная тема ее монолога: что вам нужно, оставьте меня в покое, какой ты жестокий, Гамлет! Ей-то хорошо, потому что плоть снова играет роковую роль в духовном развитии, точно как у Гамлета... Нет, я вообще-то не понимаю, как мог Шекспир написать такую пьесу?! Гертруду должна играть какая-то очень простая женщина, очень какая-то...

О.Е. Ну возьмите...

А.Т. Я не могу никого взять в чужой театр.

О.Т. Надо сначала там укрепиться.

А.Т. Мне Захаров еще в прошлый раз сказал: "Не собираешься ли ты в чужой театр брать своих актеров?" С Толей-то Солоницыным пока не очень получается. Это бестактно, наконец. Но как это сделать? Как женщина должна говорить Гамлету: как ты смеешь, что ты говоришь, ты сошел с ума...

Е.Д. Должна быть жуткая ругань.

А.Т. А когда Гамлет на нее смотрит и видит у матери вываливающиеся... Извините меня, но вы понимаете, *что* он видит, и, видя *это*, он может даже захотеть ее в тот момент. Вот ведь как! А обнаружить такое, а? Представляете, как глубоко и деликатно это нужно сыграть, конечно, без всякого хамства... Просто невыносимый напор чувственности... такая лихорадочность... А как от этого можно защититься?

Е.Д. Это уже роль для Элизабет Тейлор из "Вирджинии Вулф"...

А.Т. Конечно! Какое *чувство* должно быть!

Е.Д. И в исполнении Софи Лорен какая может быть сцена! Какая ярость! Какой гнев! А раньше всегда была голубая сцена: она плачет, она рыдает...

А.Т. Она, видите ли, чувствует себя виноватой. Напротив, она хочет доказать ему, что он идиот и ничего не понимает...

Е.Д. (*цитирует*). "Спокойной ночи, Королева"...

А.Т. А почему он ее прощает?

Е.Д. Это должна быть такая ярость...

А.Т. Еще бы! Она любит своего нового супруга, а этот подлец делает ей

замечания -- совершенно бестактно, между прочим!.. Все это странно ужасно...

Е.Д. А вы знаете, кто это первый понял? Это понял Чехов. Когда Аркадина ссорится с Треплевым, помните? Чехов понимал здесь все правильно, а театр понимал неправильно, и еще сто лет будет так понимать...

А.Т. Увы, о чем речь? О чем речь?!

Окончание следует

Текст печатается с сокращениями.

АКТ ВТОРОЙ

А.Т. Это только наши привычные представления о том, что у "них", "там" прямо-таки много хороших спектаклей! Нет! Их точно так же мало, как и у нас. Но зато каков уровень этих немногих спектаклей! Вот я видел два-три. Скажем, в Брюсселе "В ожидании Годо" Беккета, где и играют-то всего два актера, а действие разворачивается, точно у Чехова. В постановке этого театра мне казалось, что на моих глазах так называемая "пьеса абсурда" разыгрывается, как самая реалистическая пьеса из когда-либо мною виденных. Театр абсурда? Да ничего подобного! Передо мной на сцене просто разговаривали два человека. Если учитывать при этом, что театр развивается по своим собственным, совершенно особым законам, которые для меня принципиально далеки от так называемого натурализма.

Или другой спектакль, который я видел уже в Париже, знаменитого испанца Арабаля. Он одновременно и писатель, и поэт, и драматург.

Е.Д. Он еще и свои собственные пьесы сам ставит.

А.Т. Да. Он еще и фильмы снимает. Но фильмы, правда, не совсем удачные. Ну, например, его фильм "Да здравствует смерть" -- ну не очень, совсем не очень... А вот спектакли его -- это просто фантастика! У меня в этом отношении есть какая-то специальная интуиция -- так что я думаю, что видел не только лучший его спектакль, но, может быть, лучшее из существовавшего на мировой сцене вообще. То есть вы понимаете, о каком уровне я говорю? Это как взрыв, после которого еще долго оседает пыль с разной интенсивностью и разной плотностью в разных местах.

Как гениально разыгран весь спектакль у Арабаля! И, Боже, какой финал! Весь спектакль решен очень условно, включая абсолютную условность костюмов. Например, у одной из исполнительниц может быть какой-то невероятной ширины женский кринолин, хотя речь идет о рабочей забастовке в Испании, из-за которой ее участники попадают в тюрьму. Спектакль, кстати, назывался "И

фиалки закуют в кандалы". Изображение тюрьмы очень социально определено. Я не буду об этом говорить подробно, но до какой степени блестяще выразительно переданы муки людей, отгороженных от мира решеткой! Невероятно! В сцене, когда отгороженные простынями возлюбленные предаются любви в какой-то ванне, режиссер добивается изумительного целомудрия, прямо-таки андерсеновской нежности. Такое ощущение, что эту сцену можно показывать детям.

А в финале героя, вожака, борца за социальные права, приговаривают к смертной казни. Что делает режиссер? Он сажает героя в простое деревянное квадратное кресло, становящееся то ли образом электрического стула, то ли просто стула, на котором его физически уничтожают. Причем вся эта сцена выстроена ритмически совершенно удивительно: герой сидит перед нами в этом кресле голый с пристегнутыми к орудию казни руками и ногами, и на нем постепенно застегиваются, затягиваются то одна, то другая деталь, и вдруг он уже мертв. Вот тогда следует реквием, самая последняя часть спектакля.

Режиссер помещает казненного на стуле в центр. И от происходящего на сцене каким-то таинственным образом возникает ощущение специфически театрального *ритуала*. Вообще для меня настоящее театральное действие тождественно сотворенному на сцене ритуалу. Любая бытовая история, просто правдоподобно разыгранная на сцене актерами, совершенно меня не воодушевляет, если не открывает мне выход в другое условное театральное пространство, не рождает эффект ритуала как обобщения, знака, символа.

О.Е. То есть в вашей интерпретации происходящее на театральной площадке в конце концов сродни неким заклинающим магическим действиям у дохристианских жертвенников, например, итожащим перед высшими силами (а в театре перед зрителем) некую просьбу о своем существовании.

А.Т. Нет, ритуал в своей интерпретации может быть проще и символизировать саму жизнь. Например, когда собаки знакомятся, то они нюхают друг друга под хвостиком, туда-сюда. И в этих условных движениях есть нечто законное. Так вот на сцене всякое движение для меня определяется некоторой условностью. Это не просто бытовые отношения, но результат обобщения. На сцене у Арабаля не просто хоронят рабочего -- для этого все слишком ритмично, -- но обычные похороны совершенно естественно и без всякого напряжения трансформированы в вечный образ *пюеты*. Удивителен по ритму выход женщин из обеих боковых кулис. Одна из них несет медный тазик. Это вдова, которая с самого начала все время хлопотала за мужа, искала пути его спасения то у одного, то у другого чиновника, в чьих руках находилась его жизнь, кто мог его погубить или помиловать. Но из этого ничего не получилось. Муж мертв. И тогда женщина, уже вдова -- Господи, как это замечательно сделано! -- одетая теперь в какое-то широкое, роскошное, фантастическое платье, оплакивает всех казненных вместе с другими вдовами. Должно последовать омовение, но вот режиссер дает странный шокирующий акцент... Боже, как невероятно ритмично и красиво выстроена мизансцена, на самом деле очень страшная... Вдова подходит к умершему, который сидит в центре сцены на определенном возвыше-

нии, и подставляет ему тазик, в который он писает! Я потом долго думал, каким нужно быть гениальным актером, чтобы еще вовремя пописать, а? Вы понимаете, что такое задержка в полминуты, скажем, в театральном действии, безупречно отчеканенном в ритмическом отношении? Это провал!

О.Т. О, да. Полминуты -- это огромное время на сцене.

А.Т. Вот тогда я просто отключился. Тогда я понял, что эти люди на сцене принадлежат полностью не себе, а замыслу. Причем как гениально он сделал всю эту сцену, как подсветил эту струйку! И сидящая фигура высвечена таким желтым светом, как в старой живописи. А вдова разворачивается на нас и с тазиком идет к авансцене, передавая его затем другой женщине, стоящей на коленях. В этот момент возникает совершенно потрясающе точно выбранная режиссером музыка, и в ее ритме вдова начинает макать в этот тазик руки и размазывать по лицу. Представляете, какое это производит шоковое впечатление?! Конечно, у нас в "Литературной газете" можно об этом написать только разносную рецензию, рассказать об "их" разложении и упадке.

О.Т. Безусловно! Э-э-это у нас умеют.

А.Т. Но, Липа, я вам должен сказать, что актриса делала это потрясающе! У нее на щеках оставались мокрые следы. Она снова время от времени опускала ладони в тазик в ритме музыки, и в ее же ритме постепенно, медленно-медленно гас свет, задерживаясь только на ней и на нем -- там, в глубине сцены. Все исчезало постепенно-постепенно... мокрые глаза... мокрое лицо... она последней оставалась на сцене, когда свет гас совсем. Вот это я называю выдуманым ритуалом, который в то же время так цепляет биологически, что, наверное, не стоит специально объяснять -- все и так ясно. Это то, что не может не поразить. Потому что воля режиссера, явленная в постановке, абсолютна и настолько очевидна, что обеспечивает потрясающее единство сценической концепции с залом.

Кстати, в "Гамлете" я хочу непременно сделать одну сцену, которой нет у Шекспира, но которая определит некую специальную зависимость между Гертрудой, Офелией и Гамлетом. Я уже ее придумал, но пока точно не знаю, как ее сценически выстроить, как материализовать².

Как я уже говорил, посередине сцены будет стоять огромная тяжелая кровать, почти без спинки и без валиков. Простыни сбиты, и на них в ботфортах валяется Гамлет. Он только что -- как бы это сказать? -- "плохо" поступил с Офелией. В моей концепции эта сцена имеет очень большое значение! В это время проходит Гертруда, и Офелия бежит за ней. Почему? Потому что она чувствует свою зависимость от Королевы. Ведь она сама всего-навсего дочь Полония, так себе, неизвестно что. А тут сама Королева вроде бы свидетель. А в то же время она ей страшно завидует, в каких-то тайниках своих замыслов хочет быть похожей на нее -- так что вся сценическая атмосфера должна быть пропитана этими странными взаимными судорогами... Все хотят быть похожими друг на друга, все пользуются одними и теми же методами, а сама идея пре-

² Возможность постановки "Гамлета" стала уже реальностью.

ступления просто витает в воздухе. Не случайно поэтому и Гамлет в конце концов пользуется теми же методами, что и все остальные: режь всех подряд, и все "нормально". И вот Офелия бежит, бежит за Гертрудой. А та в таком ярком вызывающем красном платье. Сама-то Офелия -- просто девка, наряженная в мужской костюм, рохля такая. Ни в коем случае никакой романтической Офелии -- должна быть здоровая крепкая девка, которая умеет ездить верхом, умеет постоять за свою честь, и если уж, извините, она кому-то "дала", то только по собственной воле -- такой никто не овладеет против ее желания. Это смешно. Особенно смешно, когда речь идет о шекспировской пьесе.

Офелия нормально занимается с Гамлетом тем, чем ей хочется. А Королева, как бы замечая все это и понимая, что произошло, постепенно скрывается все дальше в глубине сцены. Вообще мне кажется, что весь спектакль должен играть на полу, как бы вертикально приподнятом сзади по отношению к зрителю. Чтобы была как бы уходящая перспектива. Так что Офелия бежит за Королевой, догоняет ее, хочет остановить, но та не останавливается. Тогда Офелия дергает ее за подол, и платье с треском разрывается. Как это сделать на театральной сцене, я пока не знаю. Королева должна остаться полуобнаженной, повернуться к нам и словно застыть. Как у Кранаха -- только он, кажется, умел одушевить женщину, поднятую из гроба.

Гертруда -- это женщина, полная страсти несмотря ни на что. А когда свет гаснет, то в последних его отблесках мы видим уже Офелию в том же красном платье, но как бы отключившуюся от всего. Она передразнила Королеву и совершенно отключилась. То есть мне важно отчетливо прочертить органическую логику определенных взаимоотношений. Все взаимосвязаны, как в жизни. Иначе ведь не бывает. И Офелия не существует просто сама по себе.

О.Т. Да, это было бы прекрасно. А то так надоели все эти Джульетты и Офелии, не знающие точно, откуда дети берутся.

А.Т. Боже мой, ну, конечно. Ведь, в конце концов, культура так или иначе строится в связи со всеми этими проблемами.

О.Е. Тем более культура Возрождения.

А.Т. Ну, я, собственно говоря, не имею в виду всю культуру, но, во всяком случае, в Англии все строилось на каком-то принципе преодоления собственного стыда. Так что именно в контексте этой культуры особенно важно отделить золото от медяков.

Е.Д. Все развивалось под знаком раскрепощения личности, завоевания личностной свободы.

А.Т. Когда капитал становится все более мощной силой, непосредственно и целенаправленно растлевающей души людей, то проблема отчасти абстрактного дьявола подменяется конкретной силой, существующей рядом и способной погубить вполне реально. Приподнять... И погубить... Это так близко... И для меня где-то здесь тоже кроется очень реальный момент взаимоотношений Гамлета и Гертруды. Есть там какое-то такое чувство.

О.Т. Кстати, Андрей, а эта баба, на которую вы жаловались, ну, которая

"руководила искусством", кажется, к счастью, ушла?

А.Т. Да, сейчас это не важно, она ничего не может сделать: в обкоме хотят, чтобы я ставил. Так что ладно. Поставлю. Все будет у меня со спектаклем нормально. Только нужно кое-что в тексте проредить: пьеса очень густо написана, много текста, мне хотелось бы сделать его прозрачнее. И нужно придумать какой-нибудь сценический станок, годный на всю пьесу, какой-то декорационный ход, единый на весь спектакль. Причем не такой, как этот безумный занавес у Любимова на Таганке. Он никому ничего не дает, ничего не означает. Вообще такое ощущение, что у него на сцене самым динамичным становится занавес, а не Гамлет, не другие персонажи.

О.Т. Как будто занавес -- самоцель.

А.Т. Именно занавес, а не какой-то там Гамлет.

О.Т. Подумать только, что в сцене "Мышеловки" он сажает Гамлета на задний (!) план, где его невозможно разглядеть. В ключевой сцене, определяющей все его последующие действия. А я просто ничего не вижу, мне не дают разглядеть его реакцию.

А.Т. Конечно! Весь вопрос в его реакции. Что Гамлету важно? Да нет, у Любимова весь его "Гамлет" какая-то липа... И потом мне кажется, что Толя Солоницын в этой роли...

О.Т. ...ну, начнем с того, что Высоцкий... Он уж очень неинтеллигентен.

А.Т. А в пьесе Гамлет -- единственный интеллигент на фоне окружающего его дикого хамства. Поэтому для меня так важно, чтобы Офелию играла непременно Чурикова.

Мне нужно, чтобы Офелия была некрасивой, плоской, сильной и немножко странной, чуть-чуть чокнутой... Понимаете? Такая сексуальная дебилка, которую зритель вправе воспринимать отчасти как сумасшедшую... Вы понимаете меня? Если она будет здоровой и сильной, то обязательно с некоторым приветом, чтобы, когда она "чокнется", всем было ясно, что от нее этого следовало ожидать. Причем это должна быть не отвлеченная, чисто рациональная мысль, а естественное ощущение, что все вернулось на круги своя, встало на свои места: в конце концов, сумасшедшая и есть сумасшедшая. Отключилась? Ну, и слава Богу!.. А то до сих пор ее безумие остается для меня совершенно непонятным, нелогичным каким-то. Вроде бы до того говорит нормальные слова. А на самом деле у Шекспира есть замечательный текст, когда Офелия говорит Полонию, что-де "пришел Гамлет, взял меня за руку, потом отошел на два шага и начал на меня вот так смотреть..." (Тарковский под громовой хохот изображает безумный взгляд самой Офелии.) А ведь обычно это так играют (теперь Тарковский говорит с придыханием, невинным, умильным голоском): "Он взял мою руку, а потом стал на меня смотреть, как смотрит художник, который рисует".

Е.Д. Ну да, святая невинность.

А.Т. Да, бред какой-то. В ее словах должна быть ирония. Она смеется и над Гамлетом, и над Полонием, над всеми. Она-то знает точно чего хочет --

будьте уверены! Сама строит свою жизнь. И над тем же Гамлетом смеется. Говорит одно, а в мыслях-то у нее другое: вот взял меня за руку, похоже, что любит, но смотрит как-то не так, а? Это все игра и ложь от начала и до конца. Но обычно этого совершенно не понимают. Поэтому и постановка Козинцева для меня совершенно неубедительна. В пьесе-то другие чувства, другие взаимоотношения между людьми... Не знаю, как этого не понимать...

О.Т. Вы говорите о сентиментальных преувеличениях?..

А.Т. Ну да, какой-то псевдоромантический бред, к которому Шекспир никакого отношения не имеет. Связи между людьми, о которых он рассказывает, на самом деле жестокие, кровные и патологические одновременно. Эти отношения как будто подернуты плесенью: то есть если сыро, то весь угол покроется плесенью, а если сухо, то сухим и останется! Вот это законы шекспировской драмы! А то на сцене принято его представлять так "возвышенно": один сделал выпад шпагой, а другой споткнулся. Все это ерунда и только пантомима. Разве могут так драться люди? Если уж мне придется и вправду завершить "Гамлета", то актеры будут у меня заниматься фехтованием с профессионалом по три часа в день. Чтобы дрались, так дрались. А то что это за привычный балет на жестком материале искусства Возрождения?! Там должна течь кровь, а не водица, и металл должен быть металлом, а не крашеным картоном. И грязь ощущаться в полную меру. Грязь. И чувства такие... точно сало капает... Вы знаете, сколько раз употребляется у Шекспира это слово -- сало? Сало... сало... сало... Сало и грязь -- вот атмосфера, в которую попадает Гамлет. И оглядывается в недоумении: куда это я попал? А тут еще с отцом поговорил... Так что же делать? Мстить, что ли, нужно? Но в голове-то поначалу все же сомнения бродят: и нужно вроде, и не хочется. Даже монолог есть на эту тему с подтекстом, что вроде бы чего мстить-то, за что? А потому идея "Мышеловки" -- в надежде Гамлета увидеть на представлении актеров что-то вроде раскаяния в глазах Клавдия, тогда довольно брани и простить можно. Лишь бы заметить укоры совести. Но, увы, нет ничего такого, ситуация никак не разряжается. Надежда на контакт с Клавдием оборвана. А так хотелось, чтобы эта ничтожная сволочь все же почувствовала себя человеком, что-то человеческое в нем заговорило, выдало себя хоть каким-то жестом. Тогда можно было бы простить, и в этом первоначальный пафос Гамлета. Но желаемого, мечтаемого не происходит -- "Мышеловка" не срабатывает. Путь к отступлению отрезан, и Гамлет решается продемонстрировать себя еще более жестоким и страшным убийцей. Ради этого и обману тысячу раз, и в спину, в конце концов, ударю...

Трагедия в том, что Гамлета вовлекают в месть, но цена за расправу с виноватыми -- потеря чувства собственного достоинства... Дело не в том, что его убивают. Да мало ли кого убивают? Но Гамлет ощущал себя предназначенным к другой жизни. И все уже складывалось у него на каком-то другом уровне, совсем другой мировоззренческой ступени. Он имел иное понимание мира. И что же? Не помогло, не вышло, не получилось, не пустили -- вот проблема!

Так что для меня вся эта история с Гамлетом не так проста. И мне просто стыдно, когда Володя Высоцкий что-то поет на эту тему под гитару. Просто

глаза остается опустить в землю и молчать...

Евгений Данилович, я думаю, что мне нужно дать сразу же сцену с Призраком. И после третьего звонка нужно долго не начинать, чтобы медленно-медленно гас свет. И только постепенно, по мере того как он будет гаснуть, будет возникать специальная звуковая атмосфера. Во всяком случае, Марк Захаров обещал купить для этого специальную аппаратуру.

Если вы помните, в "Солярисе" мы накладывали на изображение картин Брейгеля как бы условные звуки жизни. Хотя на самом деле все они были выдуманы, созданы композитором, но все-таки выражали очень земное такое состояние. Нечто подобное мне хотелось бы сделать и в самом начале "Гамлета". В то время когда стража ходит вокруг дворца, параллельно возникает концентрированное ощущение определенной звуковой атмосферы. То есть пока они там ходят, топчутся, звук нарастает все громче, громче...

Хотя уже сейчас мне приходится от многого отказываться -- все-таки важно, чтобы спектакль был коротким. Чем короче, тем лучше! Это я понимаю только сейчас, к старости... Как вам сказать? Длина -- это не физическое понятие. Отсутствие достаточного количества параллельных линий может создавать ощущение чрезмерной длины. Однообразие! Вот что такое длина! А мне ужасно захотелось организовать такое начало спектакля, которое не казалось бы зрителю длинным, втягивая его в нужную атмосферу.

А если совсем честно, мне захотелось сделать еще один спектакль. "Даму с камелиями"... Мне видится стилизованный модерн. И чтобы все пахло этими камелиями. Понимаете? Чтобы действие спектакля начиналось уже при входе в зал: свет притушен, люстры задрапированы. Стилизованные будуар, гостиная. Очень шикарные. И непременно актерский бенефис! Вы представляете, какую можно залудить мелодраму? А ведь только театр способен возвысить мелодраму до искусства. Ни кино, ни проза, никакая поэзия не могут этого сделать -- только театр! Театр способен все атрибуты мелодрамы превратить в подлинную драгоценность. Вы представляете себе такую "Даму с камелиями"? На подлинно высоком уровне! Это же настоящая роскошь! Кстати, ничего подобного в Камерном театре у Таирова не было. Я буду делать все очень жестко и серьезно. С пафосом! Представляете? С настоящим идейным пафосом в... мелодраме?! Вот что может быть, по-моему, жутко интересно, а?

А потом, непременно нужно будет сделать "Позднюю любовь". Если бы, конечно, удалось уговорить Марка... Так что три спектакля мною уже задуманы: "Гамлет", "Дама с камелиями" и "Поздняя любовь", которая, мне кажется, просто написана для этого театра -- то есть в "Ленкоме" есть все актеры для этой пьесы.

И вообще, по совести, я так увлечен сейчас театром. Может быть, в точном смысле слова не просто увлечен, потому что слишком много знаю, чтобы увлекаться. Знаю уже цену увлечениям: и как они преходящи, и как быстро перестают греть нас. Но во мне созрела некоторая убежденность, что театр ныне находится в настоящем запустении и с этим нужно что-нибудь непременно делать. (Поднимая бокал и переходя на торжественный тон.) Евгений Данилович,

позвольте мне... Но почему я один пью? (Раздается дружный хохот.) Да нет, мне просто неловко... А что вообще здесь такое происходит?..³

Нет, вы не представляете себе, до какого совершенства можно довести спектакль. Ведь в него, в отличие от фильма, можно вмешиваться и через месяц, и через полгода! Если, конечно, ты хочешь, чтобы был настоящий спектакль. Грубо говоря, можно подойти к директору театра и умолять его: дай Бога ради пятьсот рублей на поднимающийся задник, и если убедительно умолять, то ведь даст, все сделает. (Папа хохочет от души.)

О.Т. (с сомнением). Ну, знаете ли, это какой директор.

А.Т. Потому что, Евгений Данилович, спектакль для меня как живой человек, который будет все время меняться... Вот счастье!

О.Т. Ах, Андрей, если вы так увлечены, то актеры пойдут за вами. Прямо-таки очастливленными...

А.Т. А я, Липа, именно актеров более всего уважаю в театре, бесконечно уважаю. Вообще странное это занятие... Театр... И гибнет он не потому, что нет актеров. Есть!

О.Т. Режиссуры нет.

А.Т. И режиссура есть, и помещения есть. Но культуры нет... А театр не может развиваться на пустом месте. Наверное, кино может, а вот театр не может вовсе...

О.Т. Сейчас каждый делает свой бизнес.

А.Т. (брезгливо). А-а-а, что тут говорить... В театре в основном царит ужасающая атмосфера, потому что настоящего дела нет. На встрече с труппой мне надо сразу начинать не с самой пьесы, а с чего-то вокруг, самого главного и потаенного. Представить актерам небольшой стриптиз, чтобы они поняли, что у меня нет от них никаких тайн... Что для меня лишь важно поставить "Гамлет"...

О.Т. Но в смысле выбора исполнителей постарайтесь быть более внимательным, потому что они непременно попробуют подсунуть вам своих героев и героинь. А вдруг в труппе затерялась неизвестная Золушка?!

А.Т. Я понимаю, но мне показалось, что в труппе весьма напряженно с молодыми актерами. Дай-то Бог, конечно! Такое счастье отыскать новое имя! А если говорить совсем честно, Липа, то, если мне удастся, я решил вообще переходить в театр -- вот что!

Вот вы говорите, что театр превратился в место для гешефтов... Но это как игра в карты... от употребления они становятся засаленными... И с другой стороны, когда вообще театр был интеллигентным, а? Театр никогда не был интеллигентным, и в этом его прелесть. Потому что все боли, все страсти, амби-

³ Невероятно типичная для Тарковского оговорка. Любое застолье он неизменно превращал в трибуну для своих размышлений об искусстве. Он всегда так увлекался, что переставал замечать, что происходит вокруг. Помню, как неожиданно тормозил он на каком-нибудь слове и, оглядевшись, изумленно восклицал: "А где, собственно, все? Что вы там делаете?" Моему магнитофону Тарковский открыл зеленую улицу. И многое для "Книги сопоставлений" записывалось не в тиши кабинета Тарковского, а в сумбуре русских посиделок.

ции существуют и проявляются здесь в наиболее откровенном и чистом виде -- собери их только все вместе и сооруди некое фантастическое действо. Понимаете, о чем я говорю?

О.Т. Кстати, учтите, Андрей, что входить в театр постороннему человеку всегда очень трудно. Особенно, если он начинает работать успешно и приобретает у какой-то части работающих с ним актеров авторитет.

А.Т. Ну, конечно, Липочка, это очень важно и слишком ясно, чтобы придавать этому какое-нибудь значение.

Е.Д. (замечая, что я наливаю водку). Олька, ну не пей больше...

О.Т. Это для меня, а Ольга свою уже выпила...

А.Т. (решительно). Давайте сейчас выпьем за Тяпу⁴!

Конечно, я в театре посторонний человек, но Бергман, например, связанный с театром постоянно, называл именно театр своей женой, а кинематограф всего лишь любовницей. Понимаете разницу?

Е.Д. Это фраза по Чехову.

А.Т. Да, тем более что у Бергмана с Чеховым свои отношения... Но я на самом деле о другом: если вы живете с театром, то в принципе можете избежать ошибок, то есть вы можете как бы всегда исправлять их, возвращаясь к спектаклю снова и снова. А фильм делаешь раз и навсегда. Потому так мучительно с какого-то момента и навсегда осознавать, что более не владеешь отснятой пленкой, точно каленым железом провел... А спектакль для меня живет все время, и не использовать эту специфическую возможность театра означает по-настоящему не понимать и не любить его. Суметь заставить актеров играть по-разному, увлечь их разными возможностями -- вот в чем прелесть сценической жизни, жизни спектакля!

Если предложить актеру играть по-разному, предложить разное состояние и разное настроение, менять задачу во времени, то театр становится истинной культурой. Без такого театра участникам спектакля жить уже нельзя. Смысл в том, чтобы рисунок каждой роли был живым. Представляете, например, какое счастье сыграть двадцать спектаклей по-разному, если, конечно, хватит фантазии. Вот я придумал одну пьесу, в которой третий акт, его вариации и развитие может подсказывать сама публика. В пьесе уже прописаны три судьбы, о завершении которых ведущий всякий раз спрашивает публику...

Е.Д. А Пиранделло вы читали?

А.Т. Да.

Е.Д. И никогда не хотели поставить?

А.Т. Нет, не хотел. Для меня, Евгений Данилович, это излишне вычурно, понимаете? Там такие тонкости... в сущности литературные. Не знаю... для меня это уже как бы не театр...

Е.Д. Нет, это не так.

⁴ Домашнее прозвище Андриюши, сына Андрея Арсеньевича Тарковского.

А.Т. Ну а кто хорошо ставил Пиранделло?

Е.Д. У нас никто.

А.Т. В Италии?

Е.Д. В Англии.

А.Т. Евгений Данилович, а может, вы мне поможете? И мы вместе отнимем, возьмем себе какой-нибудь театр и там такой жизни дадим -- все ахнут!

О.Т. Опять начинается. Ах, Андрей, не тревожь ты его, не тревожь... А то Женя сейчас опять взыграет. Господи, это же его вечная мечта о театре.

О.Е. Ну что ж? Давай, папуля!

А.Т. Ну в самом деле, Евгений Данилович, будем с вами вместе работать, как Немирович и Станиславский. Хотя лучшие спектакли все равно у Немировича... (Все хохочут.) Нет, правда, Евгений Данилович, выходите на пенсию, и мы с вами наконец развернемся на полную катушку.

О.Т. Да ему свой театр всю жизнь во сне снится.

А.Т. А? Евгений Данилович? Театр! Свой! Ну? Мне-то самому все равно не дадут, а вам-то дадут. И вы меня потом наймете на работу.

О.Е. Вот когда, наконец-то, ребята, мы все гениально заживем. Мы с Ларисой⁵ будем у вас администраторами и билетерами... Или Ларка будет главной трагической актрисой?

А.Т. Нет, Лара, конечно, будет там играть.

О.Е. А я готова просто продавать у вас билеты.

Е.Д. И Липу возьмите.

А.Т. Конечно, и Липа будет играть. У нас актеры сыграют свои лучшие роли. Я даже могу сказать, что Липа будет играть в пьесе Островского. У-у-у! Помните, у него есть эта гениальная роль -- помещица с деньгами, которая думает, что ее любят, а на самом деле нет. Вот эта роль для Липы. Причем роль очень жесткая -- тут-то Липа себя и покажет.

О.Т. (под общий хохот). Андрей, мне бы просто попридти в вашем театре, на репетициях посидеть.

А.Т. Ох, если бы это все могло стать правдой, какое это было бы счастье - просто работать в театре и получать зарплату.

Е.Д. А Захаров не испугается вашего слишком заметного присутствия в его театре?

А.Т. Ха-ха... Да, уже! Все! Но я надеюсь, Евгений Данилович, что когда я побольше поработаю и он поймет, что дальше одного спектакля я никуда не лезу, то успокоится...

Е.Д. Ну, знаете, всегда страшно, если его актеры поймут, что с вами им интереснее.

А.Т. Нет, все-таки, думаю, он не боится, и это делает ему честь.

⁵ Лариса Павловна, жена Андрея Арсеньевича Тарковского.

Е.Д. Он так уверен в себе?

А.Т. Дело не в этом. Дело в том, что у него сейчас есть определенный заряд энергии, который заставляет его о театре думать больше, чем о себе лично.

О.Т. Так и должно быть у настоящего худрука.

Е.Д. Если все это так, то отлично!

А.Т. Конечно, все худруки ужасно эгоистичны. И Марк со своим темпераментом тоже не мальчик. Кстати, вы знаете, как мы с ним встретились? Мы ведь участвовали в одном драматическом кружке в Доме пионеров Замоскворецкого района, на Полянке, выстроенного в таком ложноготическом стиле. Там работала его мама, и там мы познакомились.

Марк появился у нас, когда кружок уже распадался. Причем я помню, что он всегда очень хотел театр. Так что должен вам сказать, что Захаров мне нравится... Пока что!

Е.Д. Да нет, вопрос, конечно, не в этом, просто сама ситуация взаимоотношений между людьми чрезвычайно интересна: вообще как и почему, для чего люди встречаются. Вот вы нам сейчас рассказывали о вашей встрече с Захаровым, а я почему-то вспомнил рассказ Будимира Метальникова. Во время войны, после ранения, он лежал в госпитале. И когда стал выздоравливать, назначил какой-то медсестре свидание на скамейке. Пришел он на эту скамейку и видит, что там сидит парень. Он и говорит, что, мол, мотай отсюда, двигай, потому как у меня здесь свидание. А тот ему в ответ, что, мол, сам мотай отсюда, потому что у меня самого здесь свидание. А пока они ссорились и махали своими костылями друг на друга, появилась и сама сестра, которая, оказывается, им обоим назначила свидание. Так вот, одним из этих парней был Будимир Метальников, а другим оказался Владимир Соловьев!

А.Т. Шутите! Это когда Соловьев был ранен в ногу?

Е.Д. Ну да... А вообще ситуация поразительно смешная, верно?

А.Т. Нет, все же какая сволочь эта сестра...

Е.Д. Тем не менее с этого момента они узнали друг друга: поссорившись, познакомились и далее пошли вместе...

А.Т. А мой отец рассказывал мне, что когда потерял ногу во время войны, то уже в госпитале, если бы у него не было пистолета под подушкой, он, наверное, мог попросту умереть. У него уже начиналась гангрена, так ему приходилось буквально стрелять над головами медиков, просто чтобы обратить на себя их внимание. А то ведь знаете, что сестры делали? Наркотиками кололись, которые назначали раненым, чтобы хоть немного унять их мучительные боли... Так что обратить на себя внимание можно было только выстрелами... Хотя, с другой стороны, каково было двадцатилетней девке вынести постоянное зрелище бесконечных страданий? Наверное, ей было и страшно, и омерзительно. Противопоказано.

О.Т. Вы знаете, Андрей, во время войны мы с Женей были в Перми, и театр наш ездил играть в военные части, которые переформировывались после того, как были разбиты на фронте. Там же был врач, который оперировал ране-

ных. Он был в таком нервном перенапряжении, что на него было страшно смотреть. Он говорил: "Ну что я вижу ежедневно, с утра до ночи, иногда круглосуточно: мясо -- кровь -- мясо... и я режу, режу..."

А.Т. Вот что записывать-то надо!

Е.Д. (со злой иронией). Не-е-ет, у нас это нельзя... У нас врач, это...

А.Т. Да все можно, Евгений Данилович...

О.Т. Врач этот говорил, что ощущает себя почти мясником: пилит и режет, не осушая рук, не имея ни минуты покоя.

А.Т. Ох, действительно, какой кошмар! Я был на одной операции... Страшной! Ну да ладно...

Ну что, Евгений Данилович, возвращаясь к началу, думаете нереально это все? Насчет нашего театра. Мне кажется, надо что-то такое сделать, Евгений Данилович! Мне одному театр не дадут. Я не член партии и не хочу стать ее членом даже ради своих дел.

О.Т. Надо иметь театр маленький, мобильный, чтобы все играли -- вот тогда это театр! А что делать актерам в каком-нибудь Театре Моссовета, где сто человек труппа?!

А.Т. Вы знаете, Евгений Данилович, что сделал Захаров, когда получил театр? Это было потрясающе! Тут я должен отдать ему честь! Я был тронут Марком бесконечно. Когда он получил театр, то позвонил мне, хотя к тому моменту мы не были уже связаны и я уже его плохо помнил. И вдруг! Звонит Марк Захаров, который только что получил театр, естественно, страшно занят, и неожиданно назначает мне свидание. И что же вы думаете он мне говорит? "Андрей, я хочу, чтобы вы что-то у нас поставили".

Е.Д. Еще тогда?

А.Т. Да, он позвонил мне в тот момент, когда еще весь горел в ожидании будущего: как все сложится, как состоится... Все было еще непонятно: ведь до этого его столько ругали в прессе. К тому же он еврей. Но он не испугался предложить мне постановку. Ведь до этого его ругали за все. Помните, у него было два левых спектакля у Плучека? Поэтому я спросил у него тогда в полном недоумении: "Как тебе-то удалось получить театр?" Я в этом ничего не понимаю и совершенно на такое не способен. Мне нужен рядом какой-то другой человек, который всем этим занимался бы и сумел оградить театр от каких бы то ни было внешних посягательств, посадил бы его под колпак... Мы с Марком тогда долго сидели в новом "Национале". Пили водку. Впрочем, он-то, кажется, не пьет... (Все хохочут.)

О.Т. А вы этого точно не помните?..

А.Т. Нет, он действительно не пьет, по-моему... Во всяком случае, он внимательно выслушал мои соображения, мою программу, которой в его случае я бы придерживался. Но потом он от всего этого отказался. И, Евгений Данилович, он был прав, потому что у него была своя собственная программа. К тому же я идеалист и верю, что побеждает только идеализм. А Захаров был практиком, а практик всегда побеждает... и одновременно проигрывает... Или

точнее так: практик одновременно и проигрывает, и выигрывает, а идеалист побеждает всегда!

О.Е. (в полном восторге). Вот это совершенно точно!

А.Т. А я-то ему уже тогда предложил, что, мол, милый Марк, давай-ка всех сразу уьем: давай я поставлю "Гамлета" -- ка-а-ак шарахнем! А он мне ответил гениально просто: "Да меня просто тут же снимут". Я-то не понял почему, а он объяснил, что, во-первых, "Гамлета" не позволят вообще, а во-вторых, его тогда собирались ставить Завадский.

Е.Д. Теперь, я сказал бы, опасность другая: сам Бортников, кажется, собирается его ставить...

А.Т. Что? Ма-а-а-ма! Чтобы Бортников ставил "Гамлета"? Но это же гениальная пьеса, пьеса на все времена -- такой она мне видится. Ее нельзя ставить специально для нашего времени, осовременивать.

О.Т. Ну, Женя, действительно уходи на пенсию, и вы с Андреем найдете репертуар "будь здоров".

А.Т. Евгений Данилович, да у нас с вами репертуар уже готов.

Е.Д. Меня ужасно радует, что вам нравится "Поздняя любовь". Это, по моему, действительно пьеса номер один...

А.Т. ...гениальная пьеса...

Е.Д. ...лучшая пьеса Островского.

А.Т. Но там никакого happy end нету -- там в финале трагедия.

Е.Д. Ну конечно! Золото вы мое! Родной вы мой! Это же драма и сделанная на таких прозрачных линиях. Такая вся точная. Такая отжатая вся.

А.Т. А знаете, какой мне кажется эта пьеса? Очень тяжелой. Очень мрачной. Там есть только один светлый ум, как у нас теперь называют, "положительный персонаж". Этот больной сын.

Е.Д. Дормидонд.

А.Т. Я придумал для него хорошую деталь: он будет есть цветы.

О.Е. (смеется). Есть цветы?

А.Т. Да-да! Именно! И очень серьезно! У него будет стоять букет на столе, где он что-то пишет себе в отключке. А когда его спрашивают что-то вроде: ну а ты что на это скажешь? -- он в ответ будет открывать рот и есть по цветочку... пока постепенно не съест все цветы... Одни палочки от букета должны остаться. (Взрыв смеха.)

Е.Д. Эта пьеса поразительная. Из нее действительно слова нельзя выкинуть.

А.Т. Так вот этот мальчик ничего не видит. Он влюблен. Больной мальчик, узкогрудый, головастый. Ему нужно придумать грим, чтобы была такая распухшая голова. Знаете, когда бывает водянка мозга. Стриженная голова. И такая тяжелая, что он все время кладет ее на плечи. То есть играть его нужно так, чтобы он все время что-то писал. А когда его пытаются вовлекать в разго-

вор и окликают, то он, прежде чем что-то сказать, съест себе один лепесточек. Он уже все и так знает. Единственный самый справедливый человек, и тот ненормальный! И эта перезревшая девица, просто сволочь, которая утаскивает к себе в постель замечательного человека, попавшего в беду. Вот как я мыслю эту пьесу, понимаете? Она его использует, а он гибнет, то есть это еще хуже, чем долги. И начало я очень хорошее придумал. Я хочу, чтобы на сцене параллельно располагались три комнаты, которые мы видели бы одновременно. И вот когда она приходит к Николаю в комнату и видит, что никого в комнате нет -- а мы-то еще пока не знаем, зачем она приходит, -- она оглядывается... Потом ставит свечку и ложится в его постель, правда, в платье. Слышатся какие-то шорохи... Она вскакивает, хватается свечку и убегает. И только потом оказывается, что она в него влюблена, понимаете? Я не хочу, чтобы любовь была идеальной. Тогда все станет ясно. Чтобы любовь-то была... понимаете какой? А она вроде бы такая вся послушная: "Мамочка, да", "Да, милый папочка"... И это тоже правда, но частичная. Дьявол-то в ней тоже бродит. Хотя актерам нужно будет играть в сущности хороших людей. Но актеры наши все такие...

О.Т. ...напыщенные.

А.Т. Ну да, все как секретари райкомов. Совершенно бесполое, как будто на этом месте у них гладко, вы заметили? Вы заметили основную особенность типичного советского социального героя? У него нет никаких соответствующих органов. Он только диким голосом утверждает: "Почему? А я против!"

О.Е. Еще чаще: "За!"

А.Т. И не можем мы различить за таким актером настоящего живого человека -- это какой-то китаец с сияющим взором...

О.Т. Смешно, что когда Александров был министром культуры, то искренне негодовал, когда ему доносили о чьих-то любовных похождениях: "Как можно, чтобы замужня советская женщина в кого-то влюблялась?!"

А.Т. (хохочет). А мы в театре бардак устроим!

Е.Д. Так с чего будем начинать -- с театра или с бардака?

А.Т. Евгений Данилович, насчет театра подумайте серьезно. Я клянусь вам, что буду буквально землю рыть, буду работать, как вол, буду со страшной силой пахать...

О.Т. Женя, ну что же ты молчишь?

Е.Д. Это слишком болезненная тема... Меня нельзя всерьез трогать...

А.Т. Давайте выпьем за театр!

О.Е. Папочка наш с детства спит и видит театр...

А.Т. Ну, хорошо. Тогда сначала посмотрите, как мне удастся "Гамлет". Тогда вы сможете точно судить, просто ли болтун Андрей или все же чего-то стоит. Потому что на самом деле полно очень языкастых режиссеров: наговорят, наговорят, а на деле ничего не выходит. Только фейерверк идей, а толку никакого. Простую мизансцену развести не могут, актеры лбами сталкиваются. Не говоря уже о тексте, в котором лыка не вяжут. Так что не будем торопить-

ся... А вот если с "Гамлетом" получится, тогда, надеюсь, вы сами сделаете соответствующие выводы. А пока давайте еще раз выпьем за прекрасный дом Евгения Даниловича и Липы!

Е.Д. (возвращаясь к реальности). А борода у Солоницына будет?

А.Т. Нет. Ни в коем случае. Его Гамлет должен бриться. Я вижу его человеком с залысинами, с тонкими волосами прямо вдоль черепа и тяжелыми длинными руками...

О.Т. Так вам уже удалось перетащить Солоницына из Ленинграда в Москву?

А.Т. Нет. Не совсем. Захаров берет его на договор, только на одну роль. Он объяснил мне, что в труппу брать его не может, потому что совершенно не знает его как театрального актера. Кроме того, он ссылается на какие-то слухи из Ленинграда, что на сцене Толя плохо играет... Что, кстати, совершеннейшая правда!

О.Т. А в каком он там театре?

А.Т. У Владимирова. И играет там, надо сказать, чудовищно. Поэтому, когда Захаров предложил мне, что поедет в Ленинград посмотреть Толю в театральных работах, раз уж я прошу взять его в труппу, то я не настаивал. Напротив, испугался, что он вовсе разочаруется в нем и будет еще хуже.

О.Т. Ну при чем здесь Солоницын, если у Владимирова гнусный театр?

А.Т. Во всяком случае, Толя очень обрадовался моему предложению, согласен на договор. Так что из театра уходит. И если ему удастся хоть что-то зарабатывать в Москве, то ничего, финансово как-нибудь перебьется. Все-таки Москва! И найдется, наверное, где ему жить.

О.Е. У нас поселится, наконец.

А.Т. Найдем, думаю, где его поселить. Толя не тот человек, чтобы кого-то стеснять. Вы знаете? Он человек огромного такта. Чудесный парень!

Е.Д. Если Солоницыну не удалось прижиться в театре у Владимирова, то это говорит только в его пользу. Там все играют ужасно.

А.Т. Да, хороший театр -- это редкое и великое место. И Марк мне сейчас очень нравится. Я ему провел три репетиции. Но удивительно, что никто из исполнителей не поменял свою точку зрения, реакцию, хоть какие-то детали своего сценического поведения. Мне кажется, что если моя теща придет на спектакль, то я уже буду играть иначе: это закон театра, и в этом достоинство актера. А тут все-таки пришел человек с определенными претензиями, который так или иначе собирается в этом театре делать спектакль... Захаров удивительно деликатный человек: он меня представил актерам. Правда, вначале забыл, а потом представил. Он сказал, что сегодня пришел с ассистентом. Ну просто удивительно милый человек... Правда, он украл у меня мизансцену... (Возгласы удивления.) И какую мизансцену! Которую нельзя повторить. Помните в "Тиле", когда мигает свет и действие распадается по фазам...

Е.Д. Ах, так? А меня поразило: как это делается? За всю свою театраль-

ную жизнь я такого никогда раньше не видел.

А.Т. Я ему рассказал, как это делается при помощи света. Хотя это не моя придумка, так что я обижен не очень. Просто я видел это первым в "Мулен Руж" в Париже. Там появляются на сцене десятки совершенно одинаковых полуголых девок со страусовыми перьями на голове, в фальшивых бриллиантах... Медленно гаснет свет, и ты видишь их точно на фотографиях, разложенных по фазам. Потрясающе! Марку это понравилось в моем пересказе. А я хотел таким образом решать сцену революции в "Юлии Цезаре", когда Цезаря убивают... Сначала будет народ, а потом останутся только головы...

Е.Д. Кстати, бунт в "Гамлете" вы будете делать?

А.Т. Как раз этого еще не знаю. Конечно, в принципе он должен быть. Но спектакль мне видится все-таки очень аскетичным. Евгений Данилович, я не знаю еще, это не должен быть "богатый спектакль", понимаете?

Вот, как уже говорил, я хочу, чтобы Гертруда в какой-то момент оказалась на сцене совершенно голой. Чтобы в это время рядом с ней была эта заболевшая девочка, Офелия. В разработке этой темы мне видится единственная слабость "Гамлета", если, конечно, уместно говорить о "слабостях" в отношении Шекспира. Может быть, у нас просто не хватает мозгов понять его замысел до конца? Но тем не менее остается все-таки неясным, почему она сходит с ума. Я не верю, что Офелия сходит с ума от измены Гамлета, это нелепо! Никто не может этого объяснить. Так что нужно либо Офелию делать с самого начала патологической, либо решать безумие какой-то иной пантомимической сценой, где станет ясно, почему она все-таки сходит с ума. Не знаю пока... Не знаю...

А который сейчас час? Наверное, пора домой?..

Домой... Как часто в последующие годы думал Тарковский о возвращении домой, в родные места?.. Думал с глубокой обидой и болью сердечной, ожидал, наверное, скупенького извинения и приглашения... Но не случилось ни того, ни другого, время иначе распорядилось его судьбой...

Сегодня мы собираем последние свидетельства о Тарковском, пытаемся восполнить пробелы, например, в таком мало исследованном куске его жизни, связанной с театром. С "Гамлетом"...

Итак, как говорится, а был ли спектакль? Был. Но был недолго. Даже не успел, увы, как и многие фильмы Тарковского, удостоиться внимания прессы. Припоминаю только одну, не слишком внятную рецензию В. Комиссаржевского. Сценическая жизнь спектакля оказалась короткой, то ли в силу каких-то неведомых мне объективных причин, то ли в силу причин субъективных -- из-за несложившихся отношений между Тарковским и труппой Марка Захарова. "Гамлет" был изъят из репертуара, как только театр уехал на гастроли. Хотя вызывал к себе огромный интерес и у простых зрителей, и у профессионалов. Да как могло быть иначе? В Москве, например, как я отчетливо помню, "лишние билетники" спрашивали толпы людей, выстраивавшихся коридором от платфор-

мы метро до театральных касс. Но Тарковскому было вновь суждено тяжело пережить драматическую судьбу своего детища -- на этот раз театрального. И эта рана тоже не зажила у него никогда. В разговоре с Панфиловым в Риме Тарковский с горечью констатировал: "Понимаешь, Глеб, у меня испорчены отношения с Захаровым. И даже если он все забыл, то я ничего забыть не могу".

Не знаю деталей их разногласий, тем более не берусь судить сегодня, кто прав, кто виноват. Но, увы, надо признать, что Тарковский нарушил вечные, хотя и неписанные, законы театра. Он привел с собой в чужую труппу двух актеров: А. Солоницына на роль Гамлета и М. Терехову на роль Гертруды. В то же время его поступок трудно посчитать лишь бестактным своеволием. Тарковский всегда был привязан к своим исполнителям, ему было проще искать с ними общий язык. А Солоницына, впервые открытого им для кинематографа еще в "Андрее Рублеве", он просто считал своим талисманом. Именно на него, менее всего защищенного иногородца, в первую очередь было направлено острие общественного гнева. Как и Тарковский, иногородний Толя Солоницын чувствовал себя в труппе вдвойне некомфортно и неудобно. На время репетиций его поселили в общежитии театра у метро "Бауманская". К аскетичной жизни было ему действительно не привыкать, но, видимо, невыносимо трудно было не замечать плотно окружавшую его атмосферу неприятия и недоброжелательности. Он очень нервничал, стараясь из последних сил обрести равновесие, не подвести своего Мастера. Помню ревностную строгость, с которой он соблюдал Великий пост, уповая на защиту Всевышнего: точно сейчас вижу его перед собой, одинокого, в жалкой комнатке, с бедно заправленной похлебкой в руках... Его Гамлета уже загодя многие посчитали откровенной неудачей. Что было несправедливо: через тернии всех сложностей Солоницын пробивался к замыслу постановщика и рос вместе со спектаклем. Маргарите Тереховой с ее яркой и значительной Гертрудой досталось меньше или менее громогласно. Но как можно было остудить накаленную атмосферу вокруг спектакля, когда в роли Гамлета было отказано премьеру театра Олегу Янковскому (которому позднее, после такой преждевременной кончины Анатолия Солоницына, было суждено исполнить главную роль в "Ностальгии" и взять своеобразный реванш, сыграв своего Гамлета в "Ленкоме" в постановке Глеба Панфилова, передоверившего теперь Инне Чуриковой роль Гертруды)? Но Тарковскому тем не менее не удалось добиться настоящего слаженного актерского ансамбля, так как ему пришлось в основном использовать постоянных актеров ленкомовской труппы. (Исключением можно считать блистательную игру Инны Чуриковой в роли Офелии, которая точно следовала парадоксальному режиссерскому замыслу Тарковского.) И, конечно, не случайно Тарковский мечтал о собственном театре.

Итак, свой театр Тарковскому, как известно, не дано было обрести. Его театральный опыт был обогащен еще только одной блистательной и неожиданной постановкой оперы Мусоргского "Борис Годунов" в лондонском "Ковент Гарден". Здесь его режиссура увенчалась не только огромным интересом публики, но и широким международным резонансом в прессе. Однако театр нико-

гда не стал для Тарковского "женой", как для Бергмана, и, увы, не успел даже занять место "постоянной любовницы". Хотя, как сказал Николай Гринько: "Это мог бы быть замечательный театр -- "Театр Тарковского". И в этом театре, конечно, все было бы не так, как в других театрах".