

Г. М. КОЗИНЦЕВ

ЗАМЫСЛЫ. ПИСЬМА

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- К 59 Козинцев Г. М.** Замыслы. Письма : Г. М. Козинцев. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 696 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5254-5 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0584-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга выдающегося советского кинорежиссера Григория Михайловича Козинцева (1905–1973) включает разработки замыслов неосуществленных постановок в театре и кино («Отелло», «Ромео и Джульетта», «Маленькие трагедии» и др.), а также письма Г. М. Козинцева различным деятелям искусства и культуры, таким как С. М. Эйзенштейн, Б. Л. Пастернак и Д. Д. Шостакович.

Издание адресовано преподавателям и студентам театральных учебных заведений и вузов кино и телевидения, а также всем, интересующимся театральным и киноискусством.

ББК 85.33

- К 59 Kozintsev G. M.** Designs. Letters : G. M. Kozintsev. – 2nd edition, standard. – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. – 696 pages. – (University textbooks. Nonfiction).

This book by the prominent Soviet film director Grigory Mikhailovich Kozintsev (1905–1973) contains his unrealized designs of theater and cinema productions (Othello, Romeo and Juliet, Pushkin's Little Tragedies, etc.), and Kozintsev's letters, some of them to S. M. Eisenstein, B. L. Pasternak and D. D. Shostakovich. Destined for teachers and students of theater, film, and television schools as well as for all those interested in theater, cinema, and related arts.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© Г. М. Козинцев, наследники, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ЗАМЫСЛЫ

ЦИРК

Тиль Уленшпигель
(1933)

Цирковая пантомима

1. Зрелище.

Помпезное зрелище!

Неудача гомэцовских¹ номеров в красноармейской форме. Бедность физкультурных и т. д.

Нельзя убирать из цирка блески, рыжие парики, реквизит фокусника, зонты танцовщиц на проволоке. «Облагораживание цирка». Подмена театром.

2. Стилизация цирка.

«Народный стиль», балаган. Имманентность балаганов Марсова поля² в эпоху технической революции.

3. Урок Music Hall'a³.

Технизация аттракционов. Конструкция аттракционов. Спектакль при фонтане.

4. Аллегорические представления. Тощие абстракции.

5. Слово в цирке. Реприза. Слово в звуковом кино.

6. Форма обозрения.

Соединение элементов разного качества.

Равноценность элементов. Конструкция сюжета.

Несоответствие героя и обстановки. «Янки при дворе Короля Артура». «Путешествие на Луну»⁴ и т. п.

Несоответствие старого героя и нашей обстановки.
Два советских героя.

7. Возможности техники, аттракционов, актеров.

8. Погодин. Ильф, Петров. Эрдман, Масс. Зо-
щенко?⁵ «Клоп»⁶.

Неудача утопий.

Фантастика современная. Лаборатория высоко-
вольтных передач.

Телевидение. Стоместный аэроплан. Дирижабли.

«Тиль Уленшпигель»

Филипп в коридоре протягивает ноги, о которые
спотыкаются придворные.

Колокольный звон.

Сожжение зимы (чучела).

Бардак сзади испанского войска.

Крик жаворонка и крик петуха!!!

Филиппа вечно знобило.

Тайные кузницы, где выковываются оружия для
гезов. Сцена в кузнице.

Продавец певчих птиц.

Наследство получает король.

История с оборотнем (рыбник).

Филипп никогда не смеется.

Справедливый король Филипп управляет Флан-
дрией.

Инквизиция и испанские чиновники притесняют
народ, но король этого не знает.

Филиппу нужны деньги (тема: а наследство полу-
чил король).

Образы страшного гнета Фландрии. Ужас инкви-
зиции.

Несмотря на это, еще веселится Фландрия.

Рыбник, отвергнутый всеми.
Неле побуждает Тиля к восстанию.
Монахи.
Тиль на ярмарке продает лекарства. Речь к толпе.
Тиль — вербовщик в армию гезов.
Каток с конькобежцами.
Корабль гезов.
Мотив со свадьбой Неле. Ламме, Тиль и Неле на корабле.
Финал. Корабль.
История со смертью и воскрешением Тиля (сцена с Неле и патером).

Начало — рассказ под музыку. Монолог, может быть переходящий в пение, под него шествие инквизиторов, галоп всадников, барабаны, трубы.

Эпизод со службой у приора. Сжирание всего в погребке. Обвинение святых.

Ламме несут, как статую.

Поединок с Ризенкрафтом. Уленшпигель на осле.

Эпизод с освобождением пленных.

Эпизод с Ламме и силачами.

Эпизод с «Время звенеть стаканам».

«Босховский стиль». Может быть, двор Филиппа с рядом клишников-шутов⁷.

Шут верхом на свинье.

Зарево пожара с силуэтами виселиц.

Пляска смерти.

Пышный финал с полетом над водой, фейерверком.

150 голубей из-под купола.

Снег. Дождь.

Танец. (Начинает его один человек, а потом постепенно вовлекаются все персонажи и массовка.) Может быть, зажигаемый мотив, который играет Уленшпигель? (Даже лошади и звери танцуют.) Прекращается музыка, все усталые ложатся на землю.

Пневматика. Ходули. Хождение в колесе.

Свет. Рампа, освещающая арену. Сноп света с купола. Спиральная линия огней от арены доверху. Световая декорация. Волшебный фонарь.

Выход из-под купола.

Шествие при факелах.

Проход Филиппа по арене в сопровождении слуг со свечами в канделябрах. Гербы. Колокольный звон. Лилипуты.

Люди в плащах на лунной улице.

Женщины в ручных носилках.

Аббат везет свой живот на тележке.

Использование площади по вертикали.

Танец на ходулях. Танец на батуте. Танец в воздухе.

Пропускание экспозиции, промежуточных моментов путем надписей, или объявлений, или монологов.

Ярмарка. Открываются двери балаганов: фокусники с бесконечными лентами, дрессированные собаки. Монстры: силачка, лилипуты, великан. Жонглеры.

Выход шута на свинье. Продавец певчих птиц.

Сожжение зимы. Чучело, из которого бьет бенгальский огонь.

Шпагоглотатель. Фокусники с медведем.

Декорации. Верхняя площадка должна органически входить в архитектуру цирка.

Отсутствие занавеса и специальных помещений для декораций. Предельная лаконичность установки. Максимум скульптуры, бутафории. Цвет проекцией.

Перемена декораций на глазах у зрителя. Динамическое появление и исчезновение декораций. Перемена декораций во время действия.

Полный разгром бардака. Мебель, разлетающаяся на куски.

Арест Клааса. Стража с фонарями.

Таверны с курильщиками. Шарлатаны. Зубодралы, рвущие зубы. Старики, пристающие к бабе. Пьяный.

«Тиль Уленшпигель» (Краткое либретто)

Часть 1-я

1. Темнота. Удар в гонг. Надпись на экране: «Тиль Уленшпигель».

Мрачная, торжественная увертюра. Медленно зажигается рампа на арене. Освещенный песок. Четыре шута (клишники) в черном трико извиваются на арене. Лучи прожекторов (сзади) освещают фигуры рыцарей в сверкающих латах, стоящих на подступах к сцене. Другие прожекторы освещают сцену. Трон под балдахин. С звоном бубенцов вбегают два карлика-шута и садятся на ступеньки трона.

Появляется Филипп, сзади мрачная свита монахов. Слуга с огромным датским догом. Сбоку выходит герцог Альба и преклоняет одно колено перед тронном. Выход глашатая. Пауза. Глашатай читает приказ о приведении в покорность Нидерландов — пристанища еретической мысли. Филипп поручает это дело Альбе. Бой барабанов, походные трубы. У выхода на манеж появляется головной отряд испанской кавалерии, за ним — лес копий и знамен. Альба сходит вниз, ему подадут коня. Духовники короля благословляют войско. Темнота. Марш. Надпись на экране о начале войны — введение в действие во Фландрии.

2. Очень яркий сноп света на арену. Веселая музыка волынок и рожков.

Выезд в тележке, украшенной лентами, Ламме, его невесты и еще бесконечного количества горожан, девушек, музыкантов, набивших тележку до невероятности. Комический монолог Клааса, объявляющего о самой веселой свадьбе во Фландрии. Ламме вытаскивают из телеги и качают на ковре. Ламме взлетает на невероятную высоту. Танец на ходулях кругом Ламме и невесты, под аккомпанемент музыкальных эксцентриков, сидящих в тележке. Общий танец. Танец выпряженной из тележки лошади. Танец Ламме, переразвивающего лошадь.

Выход Неле. Разговор с Клаасом — где Тиль? Тили нет три дня. Розыгрыш всеми Неле. Предполагаемая участь Тили. Неле ругает и бьет всех. Кричит: «Тиль, где ты?»

Свист жаворонка из-под купола цирка. Проектора на купол. Крики: «Тиль, Тиль, Тиль!!!»

Тиль с купола поет свою первую песню. Тема: я маркиз Пройдоха, граф без гроша в кармане, герцог Разгильдяйский, у меня двадцать лунных поместий. Музыка подхватывает мотив песни. Тиль спускается по канату. Все хором, под дирижирование Тили поют припев. На арену выносят столы, покрытые горой жратвы. Все кидаются к еде. Эпизод с рыбником и Клаасом: «Ты шпион инквизиции».

Рог и колокольчик. Выезд монахов на осле. Продажа индульгенций. Сцена Клааса и монахов. Покупка индульгенции. Тиль пристраивает ослу колокольчик под хвост. Осел брыкается. Монахи удирают с ним. Общий хохот. Кошунственный монолог Клааса с поднятой пивной кружкой. Под монолог по просцениуму подымается рыбник. Все собираются вокруг Клааса. Финальный хор и танец (хороводы?), цветной дождь

конфетти. Танцуя, все уходят. Остаются только столы с жратвой. Столы поднимаются, под ними оказываются люди, и они тоже, танцуя, уходят (верх столов с массой еды, низ — человеческие ноги).

3. Лунный свет на верхней площадке. Поет соловей. Комната Клааса и Тиля. Сзади на кровати храпит Клаас. На первый план выходит Тиль, свистит жаворонком, ему отвечает такой же свист. К Тилю крадучись подходит Неле. Тиль хватает ее на руки и проносит по просцениуму. Лирическая сцена при лунном свете (может быть, дуэт вполголоса, под храп Клааса).

Вдруг страшный стук, крики, звон оружия. Клаас вскакивает. Тиль и Неле отбегают. Дверь с грохотом падает, в комнату врываются солдаты инквизиции с рыбником. Рыбник кричит, указывая на Клааса: «Вот он, еретик». Тиль бросается на рыбака. Драка. Тиля отшвыривают. Хватают и уводят Клааса, разбивая все в доме. На переднем плане остается только торжествующий рыбник.

4. Надпись о суде над Клаасом.

Барабанный бой. Прожектор на арену. Появляются три конных герольда инквизиции. Один из них читает бумагу, в которой сказано, что решением тайного судилища инквизиции приговорен к сожжению еретик Клаас. Колокольный звон. Выход четырех жонглеров с горящими факелами. Под мигающий свет летящих по воздуху факелов через арену проходит шествие инквизиции. Свечи. Церковный хор. На телеге в клетке везут Клааса. Сзади шествие толпы. Толпа замирает на арене. Команда из-за выхода. Отдельные реплики толпы, описывающие церемониал казни. Очень громкое: «Бросай факел». Барабанный

бой. Отчаянный крик Клааса: «Прощай, Фландрия!» Появляется зарево, дым. Толпа опускается на колени. Усиливается зарево. Вдруг очень громкий набат. Все вскакивают. Вбегает истерзанный человек и кричит: «Войска герцога Альбы ворвались в город!» Набат. Зарево заливаает весь цирк. Военные трубы, выстрелы. Толпа бежит. На арену карьером влетает испанская кавалерия. Лошади становятся на дыбы, берут барьер. Всадники проносятся на верхнюю площадку. Пауза. Темнота. Рампа. По арене ползком двигаются Тиль и Неле. Тиль надевает на себя ладанку с пеплом Клааса. Монолог Тиля: «Пепел Клааса стучит в мое сердце». Прощание. Вдруг выстрел. По арене карьером проносится испанский солдат, держа в руках отчаянно барахтающуюся женщину. Выбег плачущего Ламме. У него испанцы украли жену. Тиль берет Ламме с собой. Песня Тиля о гезах.

Часть 2 - я

1. Надпись.

Арена. Лес. Появляются усталые Тиль и Ламме. Ламме жалуется на отсутствие еды. Жрет ягоды, после чего у него делаются страшные корчи. Ложатся спать. Темнеет. В сумерках издали слышен крик петуха. Тиль вскакивает, еще раз крик петуха. Тиль свистит жаворонком. Арена заполняется «лесными братьями». Разговор их с Тилем и Ламме. Сообщение об испанских курьерах. Засада. Ламме одевают монахом и кладут посредине арены. «Лесные братья» лезут на деревья. Пауза. Страшный крик Ламме. Появляются испанские курьеры, спешиваются. Нападение крестьян. Испанцы кричат: «Труссы, столько на двоих!» Тиль отстраняет крестьян, берет у одного из них рапиру, кричит: «Пепел Фландрии стучит в мое

сердце» и дерется с двумя курьерами. Убивает курьеров, читает депешу о готовящемся предательстве Антверпена. Говорит «лесным братьям», что проберется в Антверпен. Вместе с Ламме уходит. Темнота. Страшный шум, крик, отдельные музыкальные инструменты и т. п.

2. Сцена и затем арена. Ярмарка. Канатоходцы на параллельных канатах. Фокусники. Шпагоглотатели. Монстры на подмостках. Шут на свинье. Тут же прогоняют стадо гусей, козла, корову. Собирается народ. На верхней сцене на подмостке балагана появляется турецкий фокусник с помощником. Это Тиль и Ламме. Ламме бьет в огромный барабан и одновременно издает страшные звуки из гигантской трубы. Тиль зазывает народ к себе. Двусмысленные фокусы Тили (фокусы на черном бархате с пропаданием частей тела). Когда в толпе слышно явное одобрение, Тиль срывает с себя турецкий костюм и оказывается в фландрском костюме, произносит горячую проповедь. Проповедь превращается в песню. Сочувствующие голоса толпы. Испанские стражники. Все бегут. Ламме надевает на голову барабан и летит на веревках через весь цирк. Одновременно на арену въезжает декорация.

3. Тиль бежит по арене, навстречу ему выходит рыжая красавица. Тиль налетает на нее. Разговор с непристойными намеками. Рыжая красавица уводит его с собой.

4. Бардак «Радуга». Девушки. Испанские шпионы. Стевениха. В углу Ламме с девушками. Выход Тили и Рыжей. Ламме бросается на Тили. Ложная драка. Во время драки Ламме говорит Тиллю, что его заманили, что Рыжая — шпионка. Выход новой компании. Человек во главе компании кричит петухом.

Тиль отвечает жаворонком. Вошедшие разнимают Тиля и Ламме (ложная драка) и сообщают, что они гезы и пришли им на помощь. Начало веселья. Стевениха закрывает дверь на огромный замок. Намеки на то, что «западня захлопнута», «Птичка в клетке». *Сцена полностью по Костеру*. Песня Рыжей. «Время звенеть стаканам». Свалка. Тиль заставляет Стевениху есть свечи. Разговор Тиля с гезами. Может быть, припев песни на рынке? Тиль и Ламме забирают женские платья и уходят. Рыжая безуспешно пробует соблазнить Тиля.

5. Испанский лагерь. Монолог капитана о его подвигах, полный чудовищного вранья, здесь же описание похищения жены Ламме, в весьма феерическом виде. Появление Тиля и Ламме в женских костюмах, с котомками за плечами. Сцена необычайного ухода за ними. Ламме танцует женский танец, кокетливо взвизгивая. В разгар веселья капитан выводит из палатки жену Ламме. Ламме кидается на похитителя. Выясняется маскарад. Тиль и Ламме решают повесить. С купола спускаются веревки с петлями. Меняется свет. Выход монаха, пробующего напугать Тиля. Репризы Тиля. Команда капитана. На арену карьером влетает белая лошадь, на ней Неле, которая кричит, что она согласна взять висельника в мужа прямо из петли, после чего по обычаю его должны отпустить.

«Пепел Клааса стучит в мое сердце» и дальше.

Часть 3-я

1. Надпись.

Слабый свет освещает сцену и верхнюю площадку. Монолог женщины о голоде и ужасах осажденного Антверпена. Вой ветра. Гром. Молния. Приход чле-

нов городского совета, убеждающих потерпеть еще. Пронос носилок с убитыми. Траурный марш. Патетическая сцена с раздачей оружия. Песня и хор под молнии.

2. Арена. Выход испанской артиллерии. Альба со свитой. Стража. Рыбник при Альбе. Выезд пьяной свадьбы. Загримированные Тиль и Ламме. Рыбник просит пропустить свадьбу и его с ней, тогда он откроет ворота. Спаивание солдат. Тиль заклепывает пушку. Свадьба уезжает. Приказ стрелять. Взрыв пушки.

3. Ворота Антверпена. Стук в ворота. Вооруженная стража. Крик жаворонка за сценой, стража отвечает криком петуха. Явление Тиля и компании. Пьяные становятся трезвыми. Ужас рыбника. Его хотят убить, но Тиль дает ему нож и дерется с ним. Драка на ножах. Смерть рыбника. Тиль и прочие бросаются вперед.

4. Заседание городского совета. Готовится предательство. Чтение записки Альбы. Решение о сдаче. Врываются Тиль и гезы. Арест совета. Тиль — председатель военного совета. Решение о шлюзах. Хор. «Пепел Клааса» и т. д.

5. Монтажные сцены на боковых площадках: а) речь Альбы к войскам, б) благословение монаха, в) «пленных не брать».

Тиль, Неле и Ламме сидят на воротах. Диалог Тиля и Альбы. Команда. Оглушительный марш. Проектора. Великая стрельба. Атака с лестницами. Вода.

6. Корабль. Тиль. Ламме. Неле (Неле — барабанщик, Ламме — повар).

Финал. Волны. Фейерверк. Фонарики.

Смерть Тиля.

1) Нет Тиля.

Тиль прежде всего легенда. Сердце Фландрии. Темперамент народного бунта. Запевала народной армии.

Нужна смесь, с одной стороны, предела веселья, балагана, самой грубой шутки, с другой — настоящая ненависть (где пепел Клааса!!! Пепел Фландрии!!!) и настоящая лирика.

Это должен быть персонаж драмы, в самом высоком смысле этого слова, а не герой балета.

2) То же Ламме (брюхо Фландрии) и Неле (любовь Фландрии).

3) Рыбник недостаточно эффектно мелодраматичен, это опять же злодей балета, а не мелодрамы.

4) Не верен жанр. Безнадежна попытка возобновить традицию пантомимы. Нужно бросить отгораживаться «Спецификой цирка» от соседних искусств. Можно и должно учесть опыт театра и звукового кино. Все эти шествия, проходы, парады и прочие массовки в цирке выйдут безнадежно идиотическими статистами в бутафорских костюмах. Это как раз то, чего нужно избегать.

5) Нужна настоящая пьеса с осмысленным действием, настоящими героями и идеей. Цирк в ней должен быть от привлечения постановочных средств (вода, пожар, лошади, голуби, снег и пр.), от преувеличенности эмоций и от разрешения ряда постановочных моментов. Но никак не за счет настоящей драматургии.

6) Нужно не балетное, а осмысленное, *образное*, по-умному, т.е. вскрывающее тему, разрешение эпизодов, в особенности таких, как сцены Филиппа, Купеческого совета, инквизиции и пр.

7) Нужно дать какую-то цель странствиям Тиля и Ламме.

8) Нет нарастания восстания. Нет настоящего образа народного бунта и предательства его. Этот сценарий согласился бы поставить и Чинизелли⁸.

9) Должен быть масштаб темы (образы восстания, инквизиции, предательства), а не количества статистов.

10) Масштаб истории.

11) Из сценария выпали гезы.

ТЕАТР

Ричард III (1946—1947)

«Декорации» не только Тауэр, дворец и т. д., но сон Кларенса. Его можно увидеть, вспомнив Босха, это пластически-видимый образ, куда более отчетливый, нежели описание мест действия (1, 4). Сюда же: скала, куда Эдгар приводит Глостера для самоубийства¹.

Разговоры убийц Кларенса о совести (1, 4). Ср. теории Фальстафа о чести.

«Пороки» Ричарда определены самой его природой:

Меня природа лживо обкорнала
И обделила красотой и ростом.
Уродлив я, некончен, и до срока
Я послан в мир живой. Я недоделан,
Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают².

Лицедейство, притворство, личины всех этих героев, макиавеллистов.

Каменная громада Тауэра над всей этой историей. Ее начинается заточение брата короля Георга (Джорджа) Кларенса, брата Ричарда — герцога Глостера, потом Ричарда III.

Начало: два брата у ворот Тауэра. Только что оттуда вышел лорд-камергер Хестингс.

Место, где побывало большинство елизаветинцев.

Вызов всем законам земли и неба.

Парадоксальная сцена с леди Анной — у трупа мужа (1, 2).

Дело не только в борьбе за власть, но и в макиавеллиевских экспериментах над природой человека.

Ричард — человек борьбы, не гнушающийся ничем во имя власти, утверждения *силы одного — против всех*.

Трактат — исследование, посвященное тому, что такое государственная власть, достижение этой власти.

Отсюда ренессансное обследование категорий морали, совести, дозволенного, религии и т.д. (см. монолог Ричарда перед боем).

Отсюда исследование социальных слоев: придворная верхушка, дворянство и т.д. — вплоть до психологии исполнителей приговоров (сцена убийц в Тауэре. Обследование понятия «совесть»).

«Храбрость» у Фальстафа и «совесть» у убийц Кларенса.

Над всей трагедией — пейзаж. Тауэр! Тюрьма. Это — каменная громада — генеральный образ, подобный буре в «Лире».

Хорошо разработано исследование образа Ричарда. Но суть в том, что Ричард — вовсе не образ-монолог. Не менее важно и изображение всех этих придворных, фаворитов, карьеристов и т.п.

И именно в этом (вероятно) отличие Шекспира от Марло.

Ричард вырастает из определенной государственной среды, а вовсе не противостоит ей.

Тут не такая простая марловская ситуация: один против всех.

Тут — один *особенный*, но подготовленный всеми.

Подготовленный не только «плохой природой», но и историей.

Он незаконно сформированный плод (кривой, горбатый, сухорукий), но совершенно закономерно завладевший властью монарх.

См. последний монолог победителя Ричмонда — вовсе не о Ричарде, но об ланкастерах и йорках.

Ричард — гениальный оратор. Совершенный ритор. Великий адвокат. И психолог?

А есть ли ему противопоставление положительно-го героя?

Любопытно сравнить счастливые концы каждой хроники с началом следующей (опять распри и т.д.).

Ричард мстит природе, создавшей его горбатым, как Эдмонд³ — социальным порядкам (внебрачный).

Эти личности у Шекспира, так же как и у Марло, — величественны по-своему и героичны.

Они — протестанты. Исключение из правил.

Для этих же фигур характерна трансформация, прикидывание, маска.

В монологах есть непосредственное обращение к залу.

Двенадцатая ночь (Конец 1940-х г.)

Чехов: Много ли человеку земли нужно?¹

Хоровод смерти и хоровод жизни.

Ренессансное утверждение.

Начало и конец нового века (госпожа Жадность²).

Веселье не только, что ли, простодушное, бездумное, жизнерадостное, но *патетическое*. *Мятежное веселье*.

Рабле о шутках Силена³.

Но уже зреет новый, еще более страшный конфликт: елизаветинская болезнь — меланхолия. Шут.

Сэр Тоби становится Фальстафом, и, грохоча железом, идет жестокий век.

Меланхолия Оливии и Орсино — пародийная, а меланхолия Гамлета — трагическая.

В каком-то смысле места не только географические, но и символические: Иллирия — Телемская обитель и Дания — государственная тюрьма⁴.

Сразу из Иллирии герой очутился в государственной тюрьме.

И сразу за проповедью величия человека (Пико делла Мирандола⁵) Гамлет сказал о человеке: «А что мне эта квинтэссенция праха?»⁶

Виола говорит капитану:

Ты вежлив в обращеньи, капитан.
И, несмотря на то, что очень часто
Природа под *изящной оболочкой*
Скрывает *смерть...* (1, 2)⁷

Этот елизаветинский образ дальше становится универсальным.

Поединок блистательных умов. Схватка каламбуров, бой эпиграмм.

Здесь любовь ударяет, как молния. Здесь ко всему примешана поэзия. Здесь ко всему примешан ренессансный дух авантюры, ветер гонит людей навстречу приключениям. Драма превратностей. Путешествия. Кораблекрушения.

Путаница переодеваний, любви с первого взгляда, ренессансный пир.

Ренессансный орнамент.

Печаль и горечь (только примесь!) в песнях шута.

Мальволио — фигура антитезы веселью, легкости ума. Лицемер и карьерист.

Мотив отношений Тоби к Эндрю тот же, что и Яго к Родриго.

За всем этим презрение к денежному мешку — приятно, когда его владелец выведен дураком.

Созвездие Оливии и созвездие сэра Тоби.

Несчетные трупы в трагедии и несчетные свадьбы
в комедии.

Антоний и Клеопатра 1954

23 VI 1954

Не нужно забывать себе голову стилизацией египетских фресок. Она — цыганка. Та самая, пушкинская и блоковская певунья.

«Темный морок цыганских песен...»¹

Начало — военный постой. Быт оккупированного царства.

Антоний. Это для него в начале —
Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред...²
Их первый выход — пьяные от любви. Хмельные.

Звериные шкуры, валяющееся на земле вооружение, панцирь.

Египет. Нестерпимый зной. Синее до боли в глазах небо.

У них обоих различные ритмы и существования и речи (у Антония и Клеопатры).

Клеопатра говорит:

... Вечность
Была в моих глазах и на губах...³ (!)

В сценах Клеопатры и Антония есть самая настоящая комедия на тему о противоречиях и причудах женского характера (вероятно, они схожи чем-то и с «Укрощением строптивой» и с «Много шума...»).

«Царица блажи» называет ее Антоний.

О жизни Антония в Египте:

Он удит рыбу, пьет и жжет огни
В ночных пирах...

Тут интересно соединение мужчины, воина, борца — с отдыхом, негой, блаженством безделья.

Но вот прет легендарная военная труба, и поднимаются орлы Рима.

...Допустим, с полбеды
Валяться на постели Птолемея,
За шутку государства раздавать,
Пить до рассвета взапуски с рабами
И затевать кулачные бои
С подонками, воняющими потом.
А время зовет, «как барабан».

Он пил конскую мочу и муть болот и глодал древесную кору.

Он — солдат.

Может быть, возможен контраст: начало — изысканный, изнеженный любовник в пурпурном халате, а потом страшный, закованный с ног до головы в железо воин.

«Атлант с полмиром на плечах» и нильская змейка. Суровый римлянин.

К ее ногам складывают царства.

Золотой корабль Клеопатры с пурпуровыми парусами — а может быть, с него и начать?

К реализму — после описания золотой баржи Клеопатры — Антоний, сидящий на троне над рынком. Антоний побрился десять раз перед тем, как пойти на бал.

«Как хороша прерывистая речь» (!).

Восток и Запад (?)

«Ее разнообразью нет конца...»

Сцена, о которой говорит Клеопатра, как она нарядила Антония в свою рубашку, а сама взяла его меч.

Когда приходит гонец из Рима, Клеопатра или хватает огромный бич и замахивается на гонца, или прыгает ему на грудь, выхватив кинжал.

У нее ошеломляющие контрасты поведения — в этом вся суть.

А может быть, интерес в изрядной ничтожности всех этих трех властителей мира, склочничающих, пьяных, неумных?

На занавесе Антоний на победной колеснице.

Египет — Гоген? Палящее мозг солнце Ван Гога?

Если изъять поэзию, то Клеопатра — почти Зо-
щенковская бабенка из коммунальной квартиры.

Значит — вся суть именно в поэзии.

«Раненая судьба Антония».

Интересно, что в 5-м акте, в своих героических
сценах, Клеопатра продолжает врать и хитрить.

Она непостоянна, но это непостоянство Луны!

Вероятно, прелесть в том, что вся эта переменчи-
вость в начале комическая, потом, в конце, трагиче-
ская.

Шут (поселянин) приносит Клеопатре змею.

Это история — «тугой житейский узел», который
разрезают зубы змеи и меч Антония.

Чем-то это и «Ромео и Джульетта».

I am fire and air...⁴

Отелло **1954**

Сниженный тон.

О т е л л о

Сегодня я схватил ужасный насморк... (III, 4).

Л о д о в и к о

Вы в доме здесь останьтесь, Грациано,

И, так как вы наследник мавра, вам
Имущество принять в порядке надо (V, 2)¹.
Яго рассказывает про зубную боль у Кассио.

Быт. Сниженный тон. Горизонталь.
Можно ли говорить монологи, жуя булку или чистя сапоги?

Взлет поэзии. Вертикаль.

И то, и другое.

Принцип — в «Отелло» должны курить, на носу Дожа очки.

И монологи на обнаженной сцене, где только актер и звезды.

И немотивированная музыка и свет. Слитность света, цвета, звука, слов.

Очень важно, чтобы герои выросли из среды. Толпа пиратов и придворных, шлюх и солдат, путешественников и завоевателей.

Пестрый фон рубежа XVI–XVII веков. Муравейник Ренессанса вокруг Отелло. Ярмарка тщеславия. Мелькает, кружится, возникает и опять пропадает бесконечная карусель страстей, тщеславия, буйства, зависти, погони за счастьем.

Олдридж играл, по словам рецензента, «этот не смягченный образованием, как бы первобытный характер...» (Нижегородский театр, стр. 70)².

Очевидно, «смягченный образованием» — Бранцио.

«...в наше время и Отелло не удушил бы Дездемоны даже и тогда, когда б она сама созналась в измене. Но почему же мы очеловечились до такой степени,

когда вокруг нас целые миллионы пресмыкаются в животности?»

«...на болоте ежедневности...»³

«А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» («Пушкин — критик»)⁴.

Шекспир знал слова грязные и чистые, мерзкие и прелестные, звонкие, жестокие и ласковые.

«Слова шелковые, бархатные, холщовые» («Бесплодные усилия любви». V, 2).

И рухнуло древо разбоя
от гангрены жестоких распрей!

.

Мясники, люди гнева и петли,
вы, кентавры, упавшие в грязь
злой корысти и алчной наживы,
вы, божки, сокрушенные ярким
блеском золота! Истребили
сами вы свое племя людей
с окровавленными ногтями.

.

здесь Разбой был с зеленою мордой,
умощенная кровью Похоть,
и Корысть с золотыми ногтями,
и Измена с гнилою пастью...⁵

«Отелло»!

Хотя, на первый взгляд, Яго и Эдмонд — родственники, между ними огромное различие. Яго — теоретик. Он — экспериментатор, ставящий опыт, имеющий целью проверить некоторую гипотезу о неизменности тупости, ограниченности и животности

человеческой природы. Он художник, занимающийся искусством для искусства. Практический смысл его опытов неясен. Это, конечно, и не погоня за чином, и не месть. Кошелек Родриго — тоже не цель, скорее его добывание происходит между делом.

Далее: в Яго главное — разочарование. Он разочарован в смысле жизни, в человеке. Он — скептик. Вероятно, он мстит не Отелло и не Кассио, — но человечеству. В этом масштаб его личности. Он еще близок к героям Марло (в этом отношении).

Интересно и то, что Шекспир неоднократно задает себе вопрос: а для чего он все это делает. Сама его жизнь выстраивается с легкостью. Получается легко и логика поведения, и закономерность мышления. Очевидно, для всего этого был достаточный материал в жизни. Вероятно, к тому времени это уже был определенный социальный тип. Но чем вызвано появление этого типа и что является его внутренним смыслом — на это сам Шекспир не имел еще ответа. (Нет ли здесь схожести с Печориным?)

Современная драматургия этими вопросами себя не утруждала. Тут Брэдбрук права. Злодей есть злодей. Это были в первоисточниках старинных пьес не образы, но амплуа. «Макиавеллиэн»⁶. Первый монолог этой фигуры в этом смысле не отличался от опереточного выхода героя с куплетами: «Я муж царицы...»

Когда Шекспир превратил амплуа в образ, т.е. отразил в фигуре какие-то свойства жизненных характеров, он был вынужден не только констатировать существование подобных людей, но и задуматься над причиной образования подобных характеров, и еще дальше — над смыслом существования этой породы людей — и объективным и субъективным.

Интересно и то, что поначалу Яго влезает в интригу, но не образует ее. Интрига, полная действия, про-

тиворечивых интересов и столкновений, уже идет: Отелло похитил Дездемону.

Герои: Отелло, Дездемона, Брабанцио, Дожд.

Иное дело Эдмонд. Он прежде всего — практик. Человек дела. Цель его деятельности очевидна: наследство отца, титул, возвышение путем участия в феодалных распрях.

Теоретическая часть лишь декларация своего права совершать подлость. Он хочет не только предавать, интриговать и убивать, но и хвастается отсутствием каких-либо сдерживающих категорий типа морали, веры, преданности роду, присяге и т. п.

В нем вовсе нет никакой разочарованности в жизни, напротив, жизнь кажется ему прекрасной, лишь бы ее пришпорить и ударить хлыстом как следует быть.

Вероятно, Эдмонд моложе, Яго старше.

Вершина этого типа — Ричард. Тут есть и некоторые причины: уродство. Здесь уже прямая связь с Макиавелли. И может быть, полемика с ним? Может быть, именно желание спора с этой государственной философией и определило желание выразить этот тип?

Дальше интересно то, что решение вопроса здесь происходит уже на масштабе истории, борьбы за трон.

Что здесь от Марло? Нарушение норм. Величие в пороке, превращающее сам порок в доблесть, — если герою дан такой размах воли и мысли.

Надругательство над страхами религии и над всяческими вариантами темы смирения и покорности. Расправа с идеей, что человек бессильная пешка в руках всевышнего или судьбы. В чьих руках человек — судьбы, божьей воли или в руках самого человека? Смирение или воля?

Путь от завоевателя вселенной к прапорщику.

От гнева полубога к злобе ущемленного в имуществе незаконного сына.

Предопределен ли путь человека его сферой или, подобно библейскому подпаску, можно стать царем?⁷ Неизменно ли униженное положение младших сыновей?

Учение о предназначении человека.

7 VIII 54. Комарово⁸

Юлий Цезарь

1955

1 III 1955 г.

Брут начинается с того, что он переживает внутренний разлад:

Я жертвой стал тревожных, мрачных дум,
Что меж собою в вечном разногласьи¹.

Потом начинается тема чести:

Коль речь твоя *общественного блага*
Коснется, и ты выбор мне предложишь
Меж честью или смертью, — выбор мой,
Поверь, не долго ждать себя заставит:
Я честь люблю, то знаете вы, боги,
И к ней любовь сильнее страха смерти.

Ср. честь у Брута, Фортинбраса, Готспера².
Одно ли это понятие?

и столько бед мне видится в грядущем...

Опять все эти знамения. Почти точно то же, что и в «Лире» — такая же буря.

К а с к а

Или хотят разгневаные боги
Разрушить мир за все его неправды!

К а с с и й

... указывает небо
Тревожными явлениями своими
На положение ужасное страны (1, 3).

Ср. монолог Кассия о самоубийстве, о том, что может принести кинжал, с «to be or not to be»³ (подтверждение борьбы с морем бед как самоубийства).

Знамена проходят сквозь всю трагедию. О них говорит Цезарю Кальфурния.

...Пока видна не столько схожесть с Гамлетом, сколько полная противоположность. У Брута — прямолинейная и совершенно ничем не осложненная идея долга (ср. отношение к Порции и Офелии!!!).

И как, по сравнению с Гамлетом, прост и беден и душевный мир Брута, и круг его интересов. Насколько человечнее, реалистичнее и, главное, современнее Гамлет.

Железный век, знамена и пр. Монолог Антония над трупом Цезаря. Предсказания стране.

Центр: убил Цезаря не оттого, что любил его мало, но оттого, что любил Рим больше (III, 1).

Вот это — чисто политическая трагедия. Мысли о природе власти, народа, демократии, о свободе.

А не есть ли эта пьеса о том, к чему приводит власть догмы над людьми и живыми чувствами? Брут убил Цезаря во имя любви к Риму, — а что дало это убийство Риму?

Он убил человека во имя программы?

Самое ужасное, что в этой пьесе комический элемент — народ. Коллективный клоун. Прием тот же, что у Полония. Согласие с совершенно противоположными мнениями⁴.

Жизнь и программы. Программы Кассия, Брута, Антония, Цезаря. Вожди и народ.

Честь. Феодальная — Готспер. Гражданская — Брут.

Яго о чести: «Честь, генерал, невидимая вещь...»

Антитеза — Фальстаф.

Тибальт? Ромео? Джульетта?

Честь и месть.

Б р у т

Я лучше бы хотел быть жалким псом,
Что лает на луну, чем гражданином,
В котором чести нет.

Он называет Цезаря — первейшим из смертных, но все же говорит, что его убили «за то, что он потворствовал вора...»

Если в трех первых действиях политика, то в четвертом начинается ее изнанка, грязная политика, политиканство, и гений Шекспира находит самую мерзкую из возможных ее точек — проскрипции.

Антоний, Октавий и Лепид составляют списки, и уже зреет соперничество и ненависть.

Подобная же сцена политики (но иной эпохи) — дележка феодальных земель («Генрих IV»).

История всех триумвиратов.

В V акте начинается изображение «римлян» и их легендарных доблестей, но в этом нет интереса. Суть в изображении «политики».

Антоний (об убийстве Цезаря):

Брут лучший был, достойнейший из тех...
Лишь он один из честных побуждений —
Из ревности к *общественному благу*.
...«это — был человек!»

Пьеса интересна тем, на что же Шекспир обратил особое внимание. Во что «вложил душу».

Миф «общественного блага».

Образ народа.

Доблесть и политика.

Право на убийство.

«Римские характеры» и современные дела.

Образы Рима в статьях Гоголя.

Макбет 1944–1955

Ленинград VI 44.

В темноте возникает светящаяся надпись, как эпиграф к спектаклю:

«Непрочен дом, что на крови заложен...»

Или:

«Кто ищет безопасности в крови,
Найдет кровавую лишь безопасность»¹.

(Это как «мене, текел, фарес»!²).

Как будто чья-то гигантская рука написала эти буквы в бесконечности.

Надпись исчезает, и под музыку типа 8-й симфонии Шостаковича, где в грозном гуле времени смешались и стоны, и скрежет металла, и рыданье, и грохот землетрясений, и крик предсмертный, и крик рождения, — появляется шествие (музыка переходит в марш).

Это космическое видение Апокалипсиса, семеро из «Тилия Уленшпигеля»³.

Босх и Брейгель.

Всадники Дюрера.

Танец мертвых.

Они идут над миром, «как свора псов, война, пожар и голод»⁴.

Они идут подобные достигавшим головой до неба величественным и трагическим видениям «Страшной мести».

Они трубят в исполинские трубы, бьют в барабаны.

Война в железе, в шлеме, а может быть, в противогазной маске.

Поджигатель с горящей головней, убийца с виселицей, взгроможденной на плечо, с веревками и связкой кандалов в руках, тиран в короне и пурпурной мантии, размахивающий треххвостыми змеями бичей.

Закованные в железо солдаты, печатающие свой чугунный шаг, палач-инквизитор с орудиями казни, они несут на блюдах горящие костры книг, у кого-то на пике ребенок, кто-то волочит за волосы труп женщины.

И тогда появляются три ведьмы.

Они присутствуют при сцене Дункана.

У них гнезда в портале спектакля.

Они сами — портал (см. Спенсер⁵, средневековые аллегории).

Это «посев времен», «пузыри земли».

Они превратились в воздух и растворились в нем.
Они и возникли из воздуха — воздуха времени.

А если Макбет в начале простой, грубоватый солдат-рубака?

Жанр: трагический памфлет.

Макбет — неврастеник, а вовсе не титан.

Он совсем не в ряду Лир — Отелло — Гамлет — Ромео и пр.

Фигура декаданса времени.

Пламенеющей надписью «Не вечна ночь» кончается спектакль.

Для последних сцен леди Макбет см. «Безумие» Тютчева.

См. Цицерон ХСVI «*rei publicae noctem*»⁶ и Тютчева «Цицерон».

Государственная ночь.

Москва. Х44.

Разговор с тенью (пальцы делают тень короны).

Макбет и леди начинают молодыми, заканчивают пьесу стариками. Они проходят пятьдесят лет жизни («Частная жизнь Генриха VIII»).

Она — пушистый котенок, потом — седая химера.

1-я сцена Макбета и Банко — они валяются на траве, усталые и радостные после боя.

Горланят песни, хохочут, валяются на солдатских плащах, пьют воду из ручья, зачерпнув ее шлемами. Дуют водку из фляги.

Они принимают предсказания ведьм «на розыгрыш», толкают друг друга, хохочут.

Сцена на зеленой траве, при ярком солнце.

Разговор с ведьмами иронический. Даже дальнейший разговор с Банко полушутливый, полусерьезный.

Задержать тщеславие так же, как задержана ревность в «Отелло»⁷.

Вначале Макбет смеется над предсказаниями ведьм, потом задумывается.

Купировать явные тексты 4-й сцены.

«Ты вскормлен милосердья молоком»⁸.

Леди — женщина, а не глаголящий басом дьявол.
Искать динамику!

Первая сцена за чисто женским занятием. Мурлычет под лютю (может быть, у нее есть лейтмотивная песня), вышивая ковер. Туалет. Медвежья шкура. Стальной щит вместо зеркала.

Пушистый зверь.

См. все о Саломее, Иродиаде. Библейские блудницы. См. о ведьмах!

И только синкопой сцена с арбалетом.

Они по-настоящему любят друг друга.

Настоящая трагедия не раньше 2-го акта.

Акт 3-й. Разговор с убийцами. Как в харчевне. Наравне. Задрав мантию. Грязь. Может быть, на кухне. Ножи, вертелы. Пьют пиво.

Пир. Сказка о короле-ипохондрике. Средневековый мюзик-холл.

Самые трагические места попадают на веселье окружающих.

Макбет бросается с кинжалом на оркестр, чтобы он играл.

Постарение со 2-й сцены ведьм.

Постепенно у Макбета в его замке, его быте появляются все замашки диктатора. Боязнь отравы в кубке. Охрана. Всюду подслушивающие, подглядывающие, вынюхивающие молодчики. Филеры XIII века. Хорошо бы — сцену, где Макбет читает их донесения, пускает их «на охоту».

Всюду неожиданно возникающая охрана, то из-под пола, то из-за портьеры.

Морды высовываются из всех мест.

Патрули неожиданно преграждают дорогу Макбету, скрещивая мечи.

(Ленинград. 1944)

После ведьм возникает земля. Она возникает прежде всего шумом битвы. Первые же слова о ранах и о крови. Далее начинается полная путаница перипетий гражданской войны:

И счастье, улыбаясь грудам трупов,
Наложницею сделалось его⁹.

Контраст надвигающегося убийства и картины природы: ласточки, чистый и легкий воздух, птицы, делающие гнезда.

Дункан царил «доблестно и кротко»?!? (См. 1-ю сцену с немедленной казнью!)

Макбет все же философ; монолог об одном ударе:

На все, что может человек, готов я.

Кто смеет больше, тот не человек, а зверь.

Граница, за которую не может перейти человек.

Составные элементы:

- 1) моралите на тему заповеди «не убий» (?),
- 2) философский этюд: границы дозволенного,
- 3) психологическое исследование о природе тщеславия и власти.

Может быть, «Макбет» наиболее стройная и элементарная трагедия Шекспира по простоте и примитивности расстановки логических посылок. Это почти как притча в картинках... Картинка № 1, 2 и т. д.

Ведьмы все же ироничны. Они подсмеялись над Макбетом. Это история кровавого розыгрыша судьбы над человечеством.

Леди пьяная:

Вино лишило их ума и силы,
А мне дало и смелость и огонь.

.

... Для нас опасна

Не смерть, а умысел на жизнь.

В самую трагическую сцену убийства Дункана с самой абстрактной философией жизни и смерти врывается самая прозаическая, вульгарная сцена привратника, — а люди живут своей чепухой.

Акт III, 1. Банко — тот же Макбет.

Сразу изменились взаимоотношения Макбета и Банко.

Макбет о Банко:

Он смел, и с смелостью неукротимой
В нем слит *холодный ум*; он умирает
И в верный путь ведет порывы сердца.

Убийцы тоже философы. Макбет:

Посев был зол, так и пожнем мы злое!

Перед пиром спускается прозрачный занавес. Перед ним сцена Макбета и убийц. Сзади шум пира.

При известии о Флинсе Макбет набрасывается на убийцу, душит его на полу.

Убийцы — очевидно, разоренные фермеры.

На трон Макбета падает тень Банко — силуэт?
Тень хочет чокнуться с Макбетом.

Штурм Файфа. Грабеж. Пожар. Насилие.
Образы Калло.

История с призраками королей стройной державой и двойным скипетром — злободневная — род Стюартов (Н. И. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 175).