

## В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

### *Яков БУТОВСКИЙ* **МОНОЛОГИ ПРОЗОЙ**

Посвящается памяти  
Валентины Георгиевны Козинцевой

*Замысел—одно слово, но в нем  
бесконечное количество концен-  
трических кругов. Это все равно  
как если вы бросили камень в воду,  
и вода пошла кругами, расходящи-  
мися все дальше и дальше.*

*Г.М.Козинцев<sup>1</sup>.*

Замысел этого сочинения непонятного жанра (что-то вроде «вольных заметок») возник неожиданно—по инициативе директора Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме Н.И.Поповой позвонила сотрудница музея и попросила меня выступить перед показом козинцевского «Гамлета» в цикле просмотров «Анна Ахматова и кино». Тема «Ахматова и “Гамлет” Козинцева» интересовала меня давно—известно, что Козинцев несколько раз побывал у Анны Андреевны перед началом съемок фильма с просьбой перевести монологи Гамлета прозой. Теперь поневоле пришлось в эту тему «вгрызаться»...

Что вызвало просьбу Козинцева? Почему он обратился именно к Ахматовой?

**Факт, определивший замысел**

*Из интервью корреспондента Агентства печати «Новости» (АПН) А.Авдеенко, которое он взял у Ахматовой в начале февраля 1962 года в Доме творчества писателей в Комарово:*

—<...> за час до вашего прихода у меня был кинорежиссер Григорий Козинцев. Он много лет увлечен одним замыслом—поставить «Гамлета» в кино. Он предложил мне принять участие в работе над сценарием, сделать новый перевод—возможно, в прозе—некоторых монологов. Вы понимаете, как это заманчиво и интересно?

—Если Вы будете работать с Козинцевым, это будет Вашим дебютом в кино?

—С «Гамлетом» еще ничего не решено. <...><sup>2</sup>.

*Из воспоминаний Л.Д.Большинцовой<sup>3</sup>:*

Вспоминалось, как утром в Комарове пришел Козинцев уговаривать ее написать текст для «Гамлета» и прочесть его сценарий. Она не собиралась исправлять Пастернака<sup>4</sup> и никогда бы не согласилась, но была польщена и возбуждена... Беседовали в садике... Я вернулась уже в обед, он только что простился с ней, и мы встретились на территории Дома. «Уговорите ее согласиться»,—попросил он и, просяив, добавил: «Поразительно—до чего хороша она, и откуда это очарование пред тобой: глядишь на старую женщину и не замечаешь, что у нее два зуба. (А.А. в то время еще не обзавелась протезом). И все это время чувствуешь ее обаяние». Я вошла в комнату, она тоже была возбуждена, ей был интересен процесс чтения режиссерского варианта и сам сценарий, хотя со многим она была не согласна.

С чем именно, к сожалению, не вспомню. Помню, что она говорила: «И почему соломенные крыши? Надо не забыть ему сказать, когда он придет. А он придет. Непременно. Он надеется, что уговорит меня перевести текст заново. Помилуйте, разве я согласилась бы переделывать Бориса? Да ни за что на свете. Ни за какие деньги. На что это похоже?» Козинцев приходил несколько раз, пока сам не убедился, что А.А. не переубедишь. Но он, человек в этом плане обидчивый, не был обижен. Объяснялось это не его всепониманием, а ее умением очаровывать, даже в эти годы. Не только силой своего таланта, но тем подлинным, настоящим «das ewig weibliche» («вечная женственность»), что во всей ней было<sup>5</sup>.

### **Первый круг от замысла: Ахматова, Козинцев**

Просьба Козинцева перевести монологи Гамлета прозой хорошо известна ахматоведам—достаточно назвать книгу Р.Д.Тименчика «Анна Ахматова в 1960-е годы»<sup>6</sup>. Известна она и киноведам, которые следят за публикациями по истории отечественного кино в общей прессе. Однако, похоже, что никто не задумывался, почему эта просьба возникла. Даже наверняка знавший о ней хороший знакомый Ахматовой и близкий друг Козинцева Е.С.Добин, ничего не написал об этом в своей книге о фильме «Гамлет»<sup>7</sup>. Но прежде, чем обратиться к событиям 1962 года, надо, очевидно, рассказать о том, как за сорок лет до этого Ахматова и Козинцев познакомились.

Встреча произошла в первой половине 1922 года, вероятнее всего, в мае, когда Козинцев и Трауберг, вернувшись из поездки в Киев и Москву, вплотную приступили к подготовке первого спектакля ФЭКСа «Женитьба». Ахматовой

было около тридцати трех лет, Козинцеву—семнадцать. «Тогда не ждали рекомендательных писем, не разыскивали общих знакомых,—и я поступал просто: брал папку своих эскизов и отправлялся за советом»<sup>8</sup>. Вот один из таких визитов: «Низенькие комнаты в доме на Фонтанке<sup>9</sup>: Анна Андреевна Ахматова, кутающаяся в шаль, Артур Лурье—не понимаю, как все это могло происходить!—играет мне (почему он не сказал попросту: простите, нет времени?) какую-то музыку, пригодную, как ему кажется, для того, что я собираюсь поставить <...>»<sup>10</sup>.

Отношение Гриши Козинцева к Ахматовой в то время хорошо отражает строчка из заметок к будущему «Глубокому экрану»: «Визит к футуристическому музыканту. Портрет Альтмана»<sup>11</sup>. Для юного и крайне левого режиссера, учившегося в это время у Н.И.Альтмана в Свободных художественных мастерских (бывш. Академия художеств), Ахматова—всего лишь модель почти кубистического портрета 1915 года, а футуристический музыкант Лурье—свой, близкий по духу.

Козинцев и его друзья, как и другие левые революционные художники, противопоставляли Ахматовой Маяковского—еще в 1919 году в киевской Мастерской А.А.Экстер, у которой тоже учился и в числе прочего изучал кубизм Козинцев, устраивались диспуты «Ахматова или Маяковский»<sup>12</sup>. В самом начале 1920-х дискуссии на эту тему проводились часто. Одним из их инициаторов был К.И.Чуковский, выступавший с лекциями «Две России. Ахматова и Маяковский». Неизвестно, слушал ли Козинцев лекцию, но наверняка читал статью Чуковского, который резко противопоставил двух поэтов и неожиданно завершил все тем, что одинаково любит их обоих<sup>13</sup>. Гриша Козинцев любил тогда Маяковского, а не Ахматову.

В декабре 1922 года вместе с Л.З.Траубергом он написал и поставил «Американское представление ФЭКСа», в котором Комиссионер, продающий подтяжки, помянул Ахматову в последнем и, стало быть, главном из «красноречивых свидетельств» их высокого качества: «О подтяжках Кнокс и Бетти сказала поэтесса Ахматова: “Настоящие подтяжки не спутаешь ни с чем!”»<sup>14</sup>

...В 1920–1930-е годы Козинцев, наверно, не так уж часто, но встречался с Ахматовой в разных домах—она дружила с его сестрой Л.М.Козинцевой-Эренбург, с И.Г.Эренбургом, со многими москвичами из их окружения, с которыми был знаком и Козинцев. У них были общие друзья и знакомые в Ленинграде, например, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, В.Б.Шкловский, Р.М.Мильман и Ф.Э.Криммер<sup>15</sup>. Они могли встретиться в Доме писателей (Козинцев был принят в Союз писателей в 1937 г. как кинодраматург).

...В 1969 году Козинцев написал: «Интересно, я ведь прожил две жизни. И это, пожалуй, были довольно разные—и достаточно полные жизни»<sup>16</sup>.

Переход от одной к другой наметился еще во время войны, а в полную силу «вторая жизнь» вступила в сентябре 1946 года, когда вышло Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”», в котором в числе неудачных и ошибочных фильмов были названы «Простые люди» Козинцева и Трауберга.

Попав в Постановление из-за личной неприязни к ним А.А.Жданова<sup>17</sup>, они отделались «проработками» и тем, что их фильм вышел на экраны только в 1956 году. Козинцев продолжал работу над «Пироговым» и получил за него

Сталинскую премию. Но дело было не в том, чем для него лично обернулось это Постановление. Сам факт появления осенью 1946-го постановлений по вопросам литературы и искусства окончательно избавил Козинцева от довоенных иллюзий и от иллюзий короткой послевоенной «оттепели». А самым первым и имевшим наиболее тяжелые последствия было появившееся месяцем раньше кинематографического Постановление «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», которое практически ломало судьбу Ахматовой и М.М.Зощенко...

Во «второй жизни» Козинцева Ахматова стала одним из самых любимых им поэтов—по словам его жены Валентины Георгиевны, он знал наизусть чуть ли не все, во всяком случае, большинство ее стихов и был потрясен, прочитав еще машинописный текст «Поэмы без героя»<sup>18</sup>. В рабочей тетради есть запись: «30.VII.58. Приходил Слуцкий. Он, как и Эренбург, не только не любит, но и попросту не понимает “Поэму без героя”. У Ахматовой, говорит он, вероятно, был ключ, а я, человек достаточно искусный в поэзии, не смог его отыскать.

Меня же поэма волнует с каждым новым чтением все больше. В чем суть такого моего контакта с этими образами? Как всегда в искусстве—в ассоциациях<sup>19</sup>. У Ахматовой трагедия несовпадения пластов образов Петербурга: судейкинско-сапуновско-блоковско-мейерхольдовского (Доктора Дапертутто, символистского морока “Балаганчика”, в котором сам черт не только не разбирается, но и ногу сломает) со страшной ясностью военного, трагического пейзажа и затем с еще более ясной, народной, почти частушечной простотой рассказа о “хождении под наганом”.

Это история не только искусства, но и интеллигенции, рассказанная не персонифицированной судьбой, а столкновением глубь ассоциаций. Своего рода Джойс, но не в истории одного дня, а в движении эпохи. Трагических несовпадений.

Фотомонтаж памяти целых исторических эпох»<sup>20</sup>.

Ахматова вошла в число самых любимых Козинцевым поэтов Серебряного века, но это вовсе не означало, что он охладел ко всем другим. Вот запись 1970 года для «Гоголиады»: «Очерчиваю свой любимый круг “петербургского искусства”: Блок, Мейерхольд, Ахматова (“Поэма без героя”), Сапунов, а в центре он сам—Гоголь. Здесь я дома»<sup>21</sup>. В числе любимых оставались и москвичи—Маяковский<sup>22</sup> и Пастернак... Все-таки Козинцев и его друзья были детьми всего Серебряного века: организовав в Киеве 1919 года театр «Арлекин», они решили открыть первый сезон трагедией «Владимир Маяковский» и «Балаганчиком» Блока. В основе «фэксковского» театра и кино—от театра «Арлекин» до трех военных короткометражек Козинцева—сплав судейкинско-сапуновско-блоковско-мейерхольдовской и футуристической поэтики<sup>23</sup>.

Место, которое поэзия Ахматовой заняла во «второй жизни» Козинцева, прямо связано с новым пониманием задач искусства, открывшимся ему во «второй жизни» (он написал в связи с театральным «Гамлетом»: «Наступило время яростной пропаганды совести, защиты человеческого достоинства против всего унижающего человека»<sup>24</sup>). С другой стороны, изменения в поэтических пристрастиях Козинцева не могли не повлиять на его творчество, что особенно проявилось в последних фильмах, начиная с «Дон Кихота», и в неосуществленных замыслах. Можно сказать о возрастающем влиянии на него по-

этики акмеизма.

Весьма вероятно, что для многих читателей это прозвучит неожиданно. Попробую объяснить, что я имею в виду.

Поэтика Ахматовой, Гумилева, Мандельштама строилась на предметности, трехмерности воссоздаваемого мира, сотворении образа на основе реальных предметов и связанных с ними ассоциаций, а не их символических смыслов. И Козинцев в своем восторженном отклике на поэму не случайно писал об ассоциациях и даже их «глубах». Еще и «фотомонтаж»—это ведь тоже ассоциативное соединение фотографий, то есть простых отражений реальности...

Поэтика акмеизма непосредственно влияла и на поэтическую речь его приверженцев. Очень точно сказала о стихах Ахматовой Аманда Хейт: «В этих коротких стихотворениях драматизм человеческих отношений, достигший высшей точки, передан чрезвычайно лаконичным, простым, разговорным языком»<sup>25</sup>. Это прекрасно соотносится с козинцевскими словами о «ясной, народной, почти частушечной простоте рассказа».

А вот запись 1964 года из рабочей тетради Козинцева: «“Все, что тебе надо сделать,—это написать одну настоящую фразу. Самую настоящую, какую ты только знаешь” (Хемингуэй). Пушкин написал на полях статьи Вяземского: “Да говори просто—ты довольно умен для этого”.

Кудрявые фразы, кудрявые кадры. Пустословие. Пустозрение.

В каждом искусстве начинается пора, когда приходит время мудрости. И художник повторяет в своем деле слова Верлена о поэзии: “Все прочее—литература”.

Слова, слова, слова.

Кадры, кадры, кадры, ракурсы, блики, наплывы, двойные экспозиции...

“Все прочее—кинематограф”<sup>26</sup>.

Снимая «Гамлета», Козинцев всеми силами истреблял «кудрявые фразы», «пустозрение», «блики, наплывы, двойные экспозиции». И немалую роль в этом играло стремление к той самой «простой фразе», которой он все более восхищался в стихах Ахматовой<sup>27</sup>.

...В послевоенное время Ахматова и Козинцев встречались гораздо чаще, и не только в «Будке» в Комарово, но и у Козинцевых на Малой Посадской. Валентина Георгиевна рассказала, что ей хорошо запомнился вечер, когда кроме Ахматовой у них были И.М.Меттер с женой<sup>28</sup>.

К великому сожалению, не известно мнение Ахматовой о фильмах и спектаклях Козинцева, которые она, возможно, видела. Не известно даже смотрела ли она «Гамлета»<sup>29</sup>. По словам Большинцовой, она была польщена и возбуждена предложением Козинцева о новом переводе монологов. Логично представить, что она должна была захотеть посмотреть фильм—и потому, что оказалась как-то связанной с ним, и потому, что это был фильм по самой близкой ей шекспировской трагедии.

### **Второй круг от замысла: Ахматова, Козинцев, «Гамлет»**

С «Гамлетом» связано самое первое появление Шекспира в стихах Ахматовой—1909 г., Киев, цикл из двух стихотворений «Читая Гамлета». Чтение Шекспира в переводах, а с конца двадцатых—в подлиннике, сопровождало Ахматову всю жизнь, он оставался одним из самых важных для нее и люби-

мых писателей: «Летом 1915 в Слепневе читала Расина (Теперь, 1965,—Донна и Элиота. Всегда Шекспира)»<sup>30</sup>. В том же 1965-м, выступая с речью на торжественном заседании, посвященном 700-летию Данте, в первой же фразе рядом с юбиларом она назвала Шекспира<sup>31</sup>.

1 июля 1962 года в Комарово Ахматова написала «шекспировский» сонет («Не пугайся, я еще похожей...»); цикл «Шиповник цветет»), а 10 марта 1963 года—«Предвесеннюю элегию», примыкающую к циклу «Читая Гамлета»:

Меж сосен метель присмирела,  
Но, пьяная и без вина,  
Там словно Офелия пела  
Всю ночь нам сама тишина...

Если вспомнить, что от февраля 1962 года и разговоров о переводе монологов (Ахматова прочла тогда режиссерский сценарий, а, может быть, и перечитала заново саму трагедию) прошло совсем немного времени, то кажется вполне вероятной какая-то связь между появлением сонета и элегии и встречами с Козинцевым...

...Маленький Гриша Козинцев читал пятитомное «брокгаузовское» издание Шекспира<sup>32</sup>, а первую шекспироведческую книгу приобрел уже в 14 лет—это была брошюра Л.Н.Толстого «О Шекспире и драме» (СПб, 1907).

Первая мысль о постановке «Гамлета»—именно «Гамлета!»—в «новой трактовке» возникла в 1921 году. Козинцев заявил об этом на диспуте об эксцентрическом театре 5 декабря 1921 года<sup>33</sup>. Не забыл он о Шекспире, когда писал первую свою статью<sup>34</sup>, противопоставив в ней эксцентрический театр не только театру академическому, но и левым театрам, появившимся в Петрограде: «Экскурс в покойницкую! Театр вчера под микроскопом эксцентризма!

- а) Шекспир с супрематической сумочкой.
- б) Шекспир с «Капиталом» Маркса.
- в) Шекспир с Жоржем Дельвари<sup>35</sup> на голове.
- г) Шекспир—просто.

Шекспиры. Шекспирята. Шекспиренки.  
Мир праху! Спокойной ночи!  
Земля пухом и вообще кланяемся».

Эти строки—из первоначального текста статьи<sup>36</sup>, в окончательный текст Козинцев их не включил—при всем своем эксцентрическом задоре, видимо, почувствовал «перебор»—можно обругать Элеонору Дузе или Мариинский театр, **НО НА ШЕКСПИРА ПОСЯГАТЬ НЕЛЬЗЯ**<sup>37</sup>.

И, тем не менее, в начале 1924 года он предложил только что поступившему в Театральную мастерскую ФЭКСа С.А.Герасимову принять участие в сочинении современной версии «Гамлета»—в ней король Гамлет погибал от подведенного к телефонной трубке тока высокого напряжения. Сорок лет спустя Козинцев написал об этом: «К счастью для меня, никаких следов этого опыта не сохранилось. И одновременно, к счастью для себя, в возрасте восемнадцати лет я делал такие опыты»<sup>38</sup>.

К первой реализованной Козинцевым постановке «Гамлета» (1954, Театр драмы им. А.С.Пушкина, сейчас Александринский театр<sup>39</sup>) хоть и в малой мере, но оказалась причастна и Ахматова. Козинцев ставил трагедию в переводе Б.Л.Пастернака, между ними возникла переписка. 26 февраля 1954 года Козин-

цев написал, что ему пришлось исключить из спектакля линию Фортинбраса и в новом финале Гамлет должен читать 74-й сонет Шекспира на условном фоне.

Пастернак не сразу свыкся с этой идеей, но сонет перевел и 4 марта отправил Козинцеву, а в следующем письме (14 марта) написал: «Перед своим отъездом из Москвы Ахматова вызвалась передать Вам привет от меня в Ленинграде. Я рассказывал ей о разных своих настроениях и обстоятельствах, среди которых Ваш “Гамлет” может быть только светлым пятном и счастливым исключением.

Но рассказал я ей и о поспешном переводе 74-го сонета. Ей показалось, что его мог бы читать Горацио. Если она Вам это скажет, я боюсь, что какие-то праздные наши рассуждения или их замирающие отголоски, дойдя до Вас, вызовут новые осложнения, и на этот раз я окажусь виноват не только перед Вами, но и перед ней. Верьте честному моему слову,—право Ваше на любую концепцию в воплощении “Гамлета”—непререкаемо, а конец, о котором Вы мне писали, улегся в моем сознании и мне нравится»<sup>40</sup>.

Можно уверенно считать, что во второй половине марта 1954 года произошла еще одна встреча или, по крайней мере, телефонный разговор Ахматовой и Козинцева. Они, конечно, говорили не только о переводе, но и о спектакле—как раз шли заключительные репетиции, включая оркестровые, и в Ленинград приехал автор музыки Д.Д.Шостакович, друг и Козинцева, и Ахматовой. Художником был еще один общий друг—Н.И.Альтман. Все это, начиная с разговора с Пастернаком, могло вызвать интерес Ахматовой к спектаклю; весьма вероятно, что Козинцев пригласил ее на открытую генеральную репетицию—она состоялась 9 апреля или на премьеру—11-го...

В 1970 году Козинцев, работая над «Гоголиадой», в которой он хотел вывести на экран самого Гоголя, записал: «Шекспир, как личность, реальность жизни человека, жившего в определенный век, меня ничуть не занимали. Когда Анна Андреевна Ахматова вступила, и довольно яростно, со мной в спор (она была убеждена, что автором не был артист из Стратфорда), я сразу же скис. Материалы по этой давно тянущейся дискуссии я знал плохо, ввиду полного неинтереса к предмету спора»<sup>41</sup> (кстати, горячо любимый и Ахматовой, и Козинцевым Чарльз Чаплин тоже был «антистратфордианцем»<sup>42</sup>).

Спор этот мог произойти в 1954-м в связи с театральным «Гамлетом», но скорее всего—в 1962-м, когда Козинцев несколько раз приходил к Ахматовой с просьбой перевести монологи Гамлета прозой...

### **Второй круг от замысла: Козинцев, Шекспир, монологи**

Почему нужен был Козинцеву новый, прозаический перевод монологов?

Постановка в кино театральной трагедии, написанной в основном стихами, не так проста, как может показаться. Продолжая совершенствовать сценарий, заверченный в конце лета 1960 года и в сентябре представленный «Ленфильму», Козинцев записал в 1961 году: «Обогащение “Гамлета” декорациями и массовыми сценами за счет сокращения текста—невыгодное дело. Проигрыш будет огромен, выигрыш—ничтожен.

Иное дело перевоплощение одного искусства в другое. Не экранизация, а кинематографическая поэзия.

Легко сказать!»<sup>43</sup>

Казалось бы, стихотворный текст не противоречит кинематографической

поэзии. И многие годы работая над литературным сценарием (под предваряющим его обращением «К читателю» стоит дата «1953–1960»), Козинцев не покушался на «прозаизацию» того, что Шекспир написал стихами. Но, воспользовавшись возможностями кино, основные монологи Гамлета он сделал «внутренними».

Вот первый из них—Гамлет проходит через толпу придворных: «Камера наезжает на лицо принца. Губы сжаты, но слышим слова-мысли»<sup>44</sup>.

Такая же ремарка перед монологом «Быть или не быть»: «<...> Проходит принц. Другой шпион выглядывает из-за колонны. Приближается лицо Гамлета. Его губы сжаты. Слышны слова-мысли»<sup>45</sup>.

Монолог о флейте, который Козинцев уверенно считал «главным»<sup>46</sup>, и в сценарии, и в фильме произносится не со сжатыми губами, а в открытую—мы видим лицо говорящего Гамлета; так сняты оба монолога, написанных Шекспиром прозой (второй—об Йорике)...

...«Ленфильм» сценарий принял, в конце октября 1960 года Козинцев, оператор А.Н.Москвин и художник Е.Е.Еней поехали в Эстонию на выбор природы—торопились все осмотреть, пока не выпал снег. Вскоре Министерство культуры СССР нанесло замыслу Козинцева первый удар—оно дало согласие на запуск фильма с условием, что фильм будет цветным. 30 ноября появился приказ по киностудии о запуске цветного фильма «Гамлет» в режиссерскую разработку<sup>47</sup>.

Козинцев, Москвин, Еней видели свой фильм только черно-белым. Началась упорная борьба с Министерством. В это время судьба нанесла Козинцеву еще один удар—в январе 1961 года скончался Андрей Николаевич Москвин, постоянный оператор Козинцева и Трауберга с 1925 года—с первого их полнометражного фильма «Чертовое колесо», а затем и одного Козинцева. Операторское решение «Гамлета» учеником Москвина Йонасом Гриццосом—отдельная тема, скажу только, что и без того огромная нагрузка, ложащаяся на режиссера при съемках такого фильма, как «Гамлет», очень возросла из-за необходимости неизмеримо большей, чем это было при Москвине, заботы об изображении<sup>48</sup>.

Козинцев продолжал борьбу за черно-белый фильм, даже добился приема у министра Е.А.Фурцевой. Понадобилось больше года, чтобы «наверху» окончательно поняли—Козинцев не сдастся. А сроки подпирали: фильм должен был выйти на экраны в апреле 1964 года—к 400-летию Шекспира. Только 5 февраля 1962 года заново была начата режиссерская разработка.

Борьба с бюрократами стоила Козинцеву много сил и нервов, отнимала время, да и кроме «Гамлета» была масса других дел—он руководил работами молодых режиссеров, пунктуально участвовал в работе Художественного совета, половину июня провел в Карловых Варах, как член советской делегации на Международном кинофестивале...

Но главным для него и в это время было совершенствование сценария, в том числе и решения монологов. Еще в 1961 году появилась запись в рабочей тетради: «Монологи должны быть отделены от общего хода фильма. Это не речи, а течение мыслей. Внутренний мир человека стал как бы слышимым. Из хаоса ощущений рождаются мысли. Все еще в движении, ничего не устоялось».

Хотелось бы добиться звукового монтажа, подобного строчкам Ахма-

товой:

Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг.  
Но в этой бездне шепотов и звуков  
Встает один все победивший звук...»<sup>49</sup>

И хотя здесь ничего не сказано о том, что «все победивший звук», как и слышимый внутренний мир человека должны звучать не стихами, а прозой, ясно, что Козинцев упорно продолжал размышлять о том, как через монологи лучше всего донести до зрителя внутренний мир Гамлета.

И вскоре появилась еще одна запись: «Либо фильм-спектакль, либо слом театральной эстетики. Прозаический перевод. Сохранение мыслей и чувств героев, но купюры декламационных мест, перенос большинства сцен на натуру. Монологи—процесс мышления, но не речи»<sup>50</sup>.

Очень важная запись! Прозаический перевод, монолог «Быть или быть»—вопреки не так давно завершеному сценарию—на пустынный берег моря...

Козинцев понимал, что в «Гамлете» не удалось довести задуманное до полной реализации, и продолжал размышлять о проблеме монологов, работая над «Королем Лиром»: «<...> гениален Пастернак, утверждающий неизменную силу прозы и временную, уходящую, или уже ушедшую прелесть метафорического стиха»<sup>51</sup>.

Но для того, чтобы перевести монологи Гамлета прозой, нужен был поэт-переводчик, конгениальный недавно скончавшемуся Пастернаку. Ясно, что Козинцев сразу подумал об Ахматовой—кто лучше ее мог, сохраняя поэтичность, пересказать насыщенные метафорами стихи и Шекспира, и его переводчика «чрезвычайно лаконичным, простым, разговорным языком». И, конечно, не случайно он вспомнил именно ее стихи, размышляя о монологах в 1961-м. Но обратился к ней не сразу. Он и так уже покусился на многое, считающееся важным для смысла трагедии, например, целиком выбросил монолог Гамлета за спиной молящегося Клавдия<sup>52</sup>. Нужно было хорошо все продумать...

Обстоятельством, которое, вероятно, ускорило это решение, стали начавшиеся репетиции со Смоктуновским.

### **Третий круг от замысла: Козинцев, Смоктуновский, монологи**

Они познакомились в 1960 году. Вот рассказ об этом Козинцева: «<...> постановка двинулась тогда, когда мне, по долгу руководства молодыми режиссерами, довелось присутствовать на репетиции фильма «До будущей весны» режиссера Соколова, где снимался Смоктуновский.

Я вернулся домой и знал, что Гамлет есть! И никаких сомнений, колебаний, фотопроб, кинопроб не было!<sup>53</sup> Был Гамлет только такой и никакой другой! Проблема моя, как режиссера, заключалась в одном—мне нужно было успокоить его, добиться того, чтобы он не сомневался. Как мог я пытался это сделать и считаю, что награжден за это сверх меры»<sup>54</sup>. В другой раз Козинцев,

рассказывая об этом же, добавил, что знал Смоктуновского, так как «репетировал с ним в одной маленькой картине и видел в нем то, что мне было нужно для этого образа»<sup>55</sup>.

Рассказ Смоктуновского: «<...> Мало кто знает, что благодаря этому фильму я был приглашен на Гамлета. Григорий Козинцев был на одной из репетиций этого фильма. Я репетировал, выстраивал сцену, спорил, отстаивал и помогал своему другу Соколову. После репетиции Г.Козинцев был взволнован и сказал, что он нашел то, что искал»<sup>56</sup>.

Чем объяснить несоответствие в описании важного для обоих события? Проще всего тем, что Смоктуновский вспоминал об этом тридцать пять лет спустя, а Козинцев первый раз в апреле 1964 года, представляя свой фильм в Доме кино, а второй раз—всего пять лет спустя. Но суть расхождений не просто в чьей-то плохой памяти. Смоктуновский был действительно убежден, что именно он создавал свою роль вопреки режиссеру, именно он выстраивал сцену за режиссера. Это относилось не только к дебютанту Соколову, но и к Козинцеву, Товстоногову, Ефремову.

Характерно записанное В.Э.Рецептером возмущение Г.А.Товстоногова: «Смоктуновский дал интервью какой-то одесской газете,—кипел он.—Ругал Ефремова за то, что тот помешал ему хорошо сыграть!.. Смоктуновский плохо сыграл Иванова, потому что Ефремов не давал ему сесть!.. Как вам это нравится?.. <...> Или уходи со спектакля, или не продавай режиссера!..»<sup>57</sup> Добавлю еще мнение хорошо знавшего Смоктуновского по МХАТу А.М.Смелянского: «<...> он не жаловал режиссеров и не любил делить с ними свою славу, в этом смысле в нем навсегда сохранилась его провинциальная закваска»<sup>58</sup>.

Что касается Козинцева, то вот лишь один пример из очень многих: «<...> прочтя чудовищный сценарий Г.Козинцева, я дважды категорически отказывался от этого “любезного” приглашения на роль <...>»<sup>59</sup>. Хочется повторить слова Товстоногова: «Или уходи со спектакля, или не продавай режиссера!..» Кстати, никаких следов «категорических отказов» нет ни в архиве «Ленфильма», ни в архиве Козинцева. Ничего не знала о них и В.Г.Козинцева.

Многие другие примеры охаивания Козинцева и его режиссуры легко найти в книгах и интервью Смоктуновского. Ограничусь примером зарубежным: влиятельная польская газета «Польша», 1985 год. Смоктуновский: «В “Гамлете” я был не только актером, все кадры с моим участием я еще и режиссировал, сам расставлял партнеров, определял точку съемки и т.д. Обратите как-нибудь внимание: сцены, в которых я появляюсь,—другие, они пульсируют жизнью в этом достаточно статичном фильме. Козинцев был больше литературоведом, чем режиссером. Мог неплохо написать о Шекспире, но на съемках не помогал. Более того, он говорил, что хочет полнее выразить мою индивидуальность, поэтому я могу делать то, что сам захочу»<sup>60</sup>.

Раз уж речь идет об отношениях актера и режиссера после фильма, приведу еще несколько слов о Смоктуновском, сказанных Козинцевым в заключительном слове на заседании Худсовета «Ленфильма», обсуждавшем «Гамлета»: «Иннокентий Михайлович Смоктуновский не только превосходный ак-

тер, об этом говорить не приходится, это видно с экрана, но он оказался и прекрасным товарищем в работе.

Первый раз встретившись в работе, мы с ним стали по одинаковому думать, я получил в труде великолепного друга, у нас была вера в общее дело. А я увидел в нем того Гамлета, которого мне много лет хотелось увидеть: героя и совершенно жизненного, доброго, человеческого и совершенно необычного в силе нравственных запросов к себе и к людям. Игра Смоктуновского для меня—величайшее удовлетворение»<sup>61</sup>. В этом же духе звучат оценки работы Смоктуновского в других выступлениях Козинцева перед первыми показами фильма.

Смоктуновский же очень скоро заговорил о том, что сделал роль вопреки Козинцеву. Уже в начале 1965 года он заявил об этом в телевизионной передаче. Вскоре после нее Козинцев читал лекцию во ВГИКе и его спросили, как он относится к выступлению Смоктуновского. Он сказал: «Отношение к актеру может быть, когда он играет, а выступает человек иногда более удачно, иногда менее удачно... Лишь бы играл хорошо»<sup>62</sup>.

Козинцев никогда не отвечал в печати или в публичных выступлениях на инсинуации Смоктуновского. В 1965 году Козинцеву рассказали об устроенной Бюро пропаганды советского киноискусства лекции, посвященной его 60-летию (он на нее не пошел). После лекции были показаны несколько частей «обычного», бракованного варианта «Гамлета»<sup>63</sup>, «Шинель» А.В.Баталова (1959) вместо «Шинели» Козинцева и Трауберга (1926) и в своем обычном стиле выступил Смоктуновский... По этому поводу Козинцев написал в рабочей тетради: «<...> лишь один артист считал своим долгом чернить наш общий труд»<sup>64</sup>, даже в записи для себя не назвав его имени.

Только в период работы над «Королем Лиром», когда Смоктуновский перешел уже всякие рамки приличия, Козинцев доверил своей тетради то, что думал о нем, и прямо его назвал. Запись весны 1968 года: «И как можно дальше от однозначных решений. В словах Гонерильи не только лесть, но и страх, зависть, алчность и привычная манера искренним тоном говорить неискренние слова. Она умеет быть обстоятельной, как завистливый, злобный и скарденый Смоктуновский».

Запись января 1969 года особенно существенна, так как касается и монологов «Гамлета»: «Попробовать сделать один из монологов, как диалог с самим собой: какие-то реплики не синхронно, с закрытыми губами, другие—ответ на них—громко произнесенные, синхронные. Различна степень громкости, характера произношения. Сложная звуковая сцена внутри одного крупного плана: расшевелившийся, потрясенный—до степени безумия—внутренний мир. Сделать то, что я задумывал в “Гамлете”, и из-за Смоктуновского даже не попробовал»<sup>65</sup>.

Не исключаю, что какую-то роль в столь резких характеристиках Козинцева сыграло его возмущение Смоктуновским, предлагавшим себя на роль Шута в «Короле Лире». По рассказу В.Г.Козинцевой, Смоктуновский «подсылал людей из Москвы к Григорию Михайловичу—хотел, чтобы он взял его играть Шута <...>»<sup>66</sup>. И это после всех его заявлений, в которых он, мягко говоря, «не жаловал режиссера».

...Тут я задумался—похоже, что стиль «вольных заметок» занес меня куда-

то в сторону, я ведь должен писать об Ахматовой и Козинцеве, о монологах прозой. И сразу вспомнил услышанный мною именно в доме Козинцевых рассказ Ильи Вениаминовича Вайсфельда о его телефонном разговоре со Шкловским. Виктор Борисович спросил: «О чем сейчас пишете?» Вайсфельд ответил—пишу, мол, о том-то, но вот только сейчас сообразил, что двинулся совсем не туда, надо полстраницы вычеркнуть, писать заново. Шкловский сказал: «Ничего не вычеркивайте, просто объясните, почему это неверно, и пишите дальше...»

...Может быть, это и неверно—отдать столько места отношениям актера и режиссера после фильма, но ведь когда-то нужно о них рассказать! Книги Смоктуновского выходят большими тиражами, это приносит свои плоды. К примеру, М.М.Козаков возмутился—в фильме Козинцева нет монолога Гамлета над молящимся королем, и подкрепил свое возмущение тем, что Козинцев не снял сцену дуэли и смерти Гамлета так, как предлагал Смоктуновский, «измученный режиссурой Козинцева»<sup>67</sup>! Впрочем, каждый имеет право на свое мнение...

...Вернусь к тому, с чего начался «круг третий»—к знакомству Козинцева и Смоктуновского на съемке в фильме Соколова. Уже во время репетиции со Смоктуновским Козинцев понял, что нашел Гамлета, но он был человеком сдержанным и, конечно, не заявил об этом сразу же. Он еще размышлял, вспомнил другие роли актера (ему понравился Фарбер в «Солдатах» и—предполагаю, прямых свидетельств нет—не очень понравился князь Мышкин в «Идиоте»). В августе 1960 года, когда съемки фильма «До будущей весны» шли в Подмосковье, он написал Смоктуновскому и предложил ему роль.

Ответное письмо Смоктуновского от 16 августа: «Горд, счастлив, смущен и благодарен, но больше всего напуган. Не знаю, в какой степени смогу оправдать Ваши надежды—ни в театре, ни тем более в кино ничего подобного мне еще делать не приходилось. Поэтому Вы поймите мою растерянность. Страшно, но и не менее страшно хочется».

Совсем не верю в себя как в Гамлета, и если Вы сможете вдохнуть в меня эту веру, буду очень и очень признателен. <...>

Искренне Ваш *И.Смоктуновский*<sup>68</sup>.

Козинцев привел в своей книге лишь начало письма Смоктуновского, а в нем есть еще и приписка: «Чуть не забыл! Затылок постриг, благодарю Вас за замечания и внимание к моей работе»<sup>69</sup>. Это имеет прямое отношение к тому, кто из двоих верно описал первую встречу. Ибо из приписки прямо следует, что вовсе не Смоктуновский вел репетицию, а Козинцев репетировал с ним и сделал ему замечания вплоть до необходимости постричь затылок...

Застольные репетиции со Смоктуновским Козинцев начал очень рано и на студии, и, вероятно, у себя дома<sup>70</sup>. К сожалению, пока не удалось точно установить, когда именно они начались. Смоктуновский завершил съемки в фильме М.И.Ромма «Девять дней одного года» не позднее осени 1961-го и вернулся в Ленинград. Козинцев с 8 по 18 октября был в ГДР по случаю Недели советского кино. Предполагаю, что по возвращении он начал регулярно встречаться со Смоктуновским.

Можно уверенно сказать, что уже в ходе застольных репетиций Козинцев почувствовал беспокойство, связанное с чтением стихов. Он ни с кем не делился этим в съемочной группе и только во время съемок, в 1963 году записал в ра-

бочей тетради: «<...> Кажется, Смоктуновский первый на моей памяти артист, понимающий силу выразительности определенного положения тела и лица перед камерой, в пространстве кадра. <...> Его пластичность отлична.

Увы, пластичность речи у этого артиста отсутствует. Он не чувствует ни движения стиха, ни объема фразы. Здесь он работает, как выйдет, “как понесет волна чувства”. Метафора для него лишь затруднение речи»<sup>71</sup>.

Козинцев, конечно, понимал, что прозаический перевод монологов значительно облегчил бы работу со Смоктуновским. 5 февраля 1962 года появился приказ по студии: «в связи с подготовкой к 400-летию со дня рождения В.Шекспира приступить к написанию режиссерского сценария широкоэкранного черно-белого фильма “Гамлет” в 2 сериях»<sup>72</sup>. В режиссерском сценарии все произносимые тексты должны быть в том виде, как это будет в фильме. Козинцев пошел к Ахматовой. Считая недопустимым любое вмешательство в перевод Пастернака, она отказалась...

Перед Козинцевым встала серьезная проблема. Он старался еще и еще репетировать со Смоктуновским, постепенно приучая его к собственным, козинцевским интонациям чтения стихов Шекспира.

Репетиции продолжились во время всех кинопроб: «Со Смоктуновским вот уже четыре месяца идет своеобразная работа: пробуются другие актеры на другие роли. А он—Гамлет—только “подыгрывает”. Так кажется Смоктуновскому. Он даже нервничает: “Пора начать репетировать!.. Когда же будем работать?..”

А он репетирует уже четыре месяца. И, совершенно этого не чувствуя, бессознательно усваивает все, что я задумал. Трактовка сцены, партнеры ставят его в определенные обстоятельства, из которых ему уже не вырваться, не свернуть в другую сторону»<sup>73</sup>. Одновременно он усваивал и чтение стихов с голоса Козинцева. О том, что Смоктуновский читал стихи, да местами и прозу с голоса Козинцева, я слышал и от В.Г.Козинцевой<sup>74</sup>, и от звукооператора фильма Б.Я.Хуторянского<sup>75</sup>.

Положение несколько облегчалось тем, что многие монологи были задуманы «внутренними» и поведение Смоктуновского во время съемки практически полностью определялось смыслом, интонацией и ритмом монолога, который читал Козинцев<sup>76</sup>.

Однако не все монологи можно и нужно было делать «внутренними». Например, обращенный к матери монолог в ее спальне—вспомните, как снят длинный кадр: Гертруда «анфас», лицом к зрителям, голова Гамлета в положении, которое старые фотографии называли «в три четверти». Только в три четверти не к нам, зрителям, а к матери, то есть почти спиной, хотя, казалось бы, важнее в этой сцене не реакция Гертруды, а глаза Гамлета.

Можно было бы привести и другие примеры. Остановлюсь только на одном, как говорят математики,—от противоположного. Молитва короля. В сценарии он читает ее в молельной, перед распятием. В фильме—перед зеркалом, на черном фоне. Клавдий стоит «в три четверти» спиной, в зеркале мы видим его «анфас». Актер произносил монолог, будучи одновременно лицом к зрителям и почти спиной, то есть как бы «дважды». М.М.Названов прочел монолог замечательно... Невольно закрадывается мысль, что Козинцев снял его именно так, чтобы показать Смоктуновскому, как надо читать

шекспировские монологи...

...Хочу объяснить—я вовсе не считаю Смоктуновского плохим актером. Он был очень талантливым актером, только особого склада, в который помимо прочего входили и неумение читать стихи, и идущее от провинциального театра желание использовать найденное в уже сыгранных ролях<sup>77</sup>, и плохой характер. Но для Козинцева были очень важны не только отличная пластичность тела и лица, но и актерский импровизационный дар, который он почувствовал еще на репетиции фильма «До будущей весны». Яркий пример этого дара привел сам Козинцев: «Для нашего дела необходим период страстных поисков, возникновения, проверки, отрицания рабочих гипотез. “Перегибает палку”, с ходу влетаешь в тупик, расшибаешь лоб в кровь, отчаяние от собственной бездарности, тупости, неумения... И после тысяч неудачных опытов вдруг начинает сплетаться ниточка художественной мысли. Только из отрицаний, проверенных на собственном опыте (а не со слов других), в чем-то утверждаешься.

Так трудится и Смоктуновский... Как-то он пришел на репетицию: “Только не пугайтесь!.. Полный бред!..”

И показал мне монолог о человеке, буквально каждая фраза сопровождалась движением рук. Нервные, тревожные пальцы не могли успокоиться.

Разумеется, и речи не могло быть о съемке такой игры. Очевидна была вычурность, манерность, нагромождение жестов. И одновременно очевидно было, что актер пробует свою “рабочую гипотезу”. Актеру необходимо было уйти от своих привычек, обыденной манеры.

То, что он показал, было, прежде всего, талантливо.

Прошло время, монолог этот был сыгран совсем по-иному. Однако в других сценах появились руки Гамлета, впервые попробованные, “перегнув палку”, на давней репетиции<sup>78</sup>.

Подобные импровизации, порой на границе «бреда», касались не только целых монологов, они постоянно возникали у Смоктуновского и в процессе репетиций, и уже на съемках<sup>79</sup>. Козинцев принимал далеко не все его предложения. Вот важное свидетельство Н.Н.Кошеверовой: «<...> мой кабинетик на студии оказался рядом с репетиционной комнатой Григория Михайловича и был отделен от нее тонкой перегородкой. Я стала невольным слушателем. <...> Очень интересно было, когда актер что-то предлагал. Григорий Михайлович сразу понимал, что дает это предложение, и умел подхватить его, уточнить, если оно ему подходило. И он умел как-то незаметно для актера, ничуть не обижая, повернуть его к тому, что было ему нужно. Причем актер был уверен в том, что это именно он и именно так сам придумал. Особенно ярко это проявлялось в работе со Смоктуновским...»<sup>80</sup>

Н.В.Недоброто в статье о первых книгах Ахматовой (а она считала эту статью «лучшем из всего, что о ней было когда-либо написано») еще в 1915 году определил «перводвижущую силу ахматовского творчества» как «новое умение видеть и любить человека»<sup>81</sup>. Вступивший во «вторую жизнь» Козинцев взялся за «Гамлета» еще в сталинские годы, и уже в спектакле искал эту перводвижущую силу. Подлинно всенародный успех фильма как раз и определило новое умение видеть и любить человека.

Козинцеву помогло многое, прежде всего, само время хрущевской «отте-

пели», когда окончательно созрел замысел фильма, ставшего одним из высших ее завоеваний.

Ему помогали стихи Ахматовой (напомню, что именно ее стихи он вспомнил, прорываясь к монологам прозой сквозь пиетет к поэтическому мастерству стратфордского барда).

Ему помог Смоктуновский. Помогли его импровизации—Козинцев сумел извлечь из них то, что нужно было фильму. Ему надо было многое в работе Смоктуновского преодолевать, в частности, «манерность, изысканность в пластике»<sup>82</sup>, он справился и с этим. С большим трудом Козинцев сумел справиться и с отсутствием у актера «пластики речи», сумел ненавязчиво и постепенно приучить читать стихи с режиссерского голоса, повторять его, Козинцева, интонацию.

Упорное сопротивление Министерства культуры, заметно увеличившаяся нагрузка на режиссера-постановщика из-за отсутствия А.Н.Москвина и других причин<sup>83</sup>, невольное сопротивление Смоктуновского, потребовали от Козинцева громадных дополнительных усилий. Сдержанный не только в быту, но, в какой-то мере, и в творчестве, Козинцев, преодолевая столь мощное сопротивление, должен был сильнее проявлять собственные силу воли и темперамент. Это, безусловно, пошло на пользу фильму..

Гамлет, сыгранный Смоктуновским под руководством Козинцева, действительно потрясал—я хорошо помню свою реакцию на фильм и на исполнение главной роли после первого просмотра. Уверен, что ничего сильнее «Гамлета» Смоктуновский в кино не сыграл.

#### **Круг четвертый, последний. Ахматова, Козинцев**

Заметки эти начались с возникшего у Козинцева желания перевести стихи Шекспира прозой. Потом они касались чтения стихов. А вот кажущееся парадоксальным мнение о стихах самой Ахматовой:

По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей<sup>84</sup>.

У людей все должно быть «кстати», но Ахматова и Козинцев жили во времена, когда очень «некстати» часто бывало не только в стихах, но и в самой жизни.

В числе таких «некстати» для Козинцева оказалось и то, что 5 марта 1966 года, в день, когда не стало Анны Андреевны Ахматовой, он был далеко—в Аргентине, в Мар-дель-Плато как член жюри Международного кинофестиваля.

Он узнал об этом только 18 марта на обратном пути домой во время перелета Буэнос-Айрес–Париж: «В самолете—газета: некролог об Анне Ахматовой. Ее могила в Комарово.

История самой необычной в нашем веке победы и, пожалуй, самой невозможной. И героической»<sup>85</sup>.

Позже появилась еще одна запись на эту тему: «Гордость за искусство, когда думаешь о Шостаковиче или Анне Андреевне. Старая, слабая женщина и маленький, хилый человек обессмертили некоторых достаточно плотных по сложению и важных по занимаемым должностям деятелей. VI.66.»<sup>86</sup>.

Эта тема не оставляла Козинцева, и в декабре 1968 года он написал: «Они

останутся в истории искусства: поэты, которые голосовали за уничтожение Ахматовой и Пастернака; музыканты, подымавшие руку, чтобы замолкли Шостакович и Прокофьев»<sup>87</sup>.

Легко было добавить и кинематографистов, дружно голосовавших за то, что «Простые люди» неудачный и ошибочный фильм, но Козинцев никогда не поставил бы себя в один ряд с Ахматовой и Шостаковичем, при всем том, что ему самому досталось в жизни немало подобных «некстати».

Он не обиделся на Ахматову за то, что она отказалась перевести монологи. Л.Д.Большинцова объяснила это «ее умением очаровывать». Думаю, это верно лишь отчасти. Главным для Козинцева было то, что нельзя обижаться на Поэта, всей своей жизнью доказавшего, что ИГРАТЬ НА НЕМ НЕЛЬЗЯ, и одержавшего самую невозможную в нашем веке и самую героическую победу<sup>88</sup>.

1. Козинцев Г.М. Вступительная лекция // Собрание сочинений. Л., 1982–1986. Т. 3. С. 59. В дальнейшем—собрания сочинений обозначаются аббревиатурой «Сс» с указанием номера тома и страниц.

2. Ахматова А.А. Мир поэзии / Интервью взял А.Авдеенко // Веч. Москва. 1962. 2 марта. Еще до этого интервью под названием «В гостях у Анны Ахматовой» было опубликовано в еженедельнике «Вестник АПН. Культура и искусство» (1962. 28 февр. № 8)—он выпускался на русском и иностранных языках и распространялся по подписке для редакций газет и журналов в СССР и за рубежом. Рассказывая М.И.Будыко в 1962 г. об интервью для АПН, Ахматова назвала его «очень почтительным (“на коленях”）」 (Будыко М.И. Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой. Л., 1990. С. 486).

3. Л.Д.Большинцова жила в Доме творчества вместе с Ахматовой—см.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. М., 2008. С. 573.

4. Имеется в виду Борис Леонидович Пастернак—его перевод «Гамлета» Козинцев использовал и в спектакле 1954 года, и в кинофильме.

5. Иванова-Гладильщикова Н. Поэза Модильяни, лицо Тышлера: Непубликованные воспоминания Любови Большинцовой об Анне Ахматовой // Известия // Известия. 2002. 21 июня.

6. Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005. С. 160.

7. Добин Е.С. «Гамлет»—фильм Козинцева. Л.–М., 1967. Одновременно с работой над книгой о фильме Добин писал книгу «Поэзия Анны Ахматовой» (Л., 1968), которую Козинцев высоко ценил и знал еще в рукописи: ср. надпись Добина на ст. «Поэзия Анны Ахматовой» (Русская литература. 1966. № 2): «Грише и Вале Козинцевым, дорогим друзьям, первым читателям этого опуса—с великой благодарностью и земным поклоном за добрые слова, с неизменной любовью. Е.Добин» (цит. по: Петрополь: Литературная панорама. СПб., 2000. № 9. С. 100).

8. Козинцев Г.М. Подготовительные материалы к 2-му. изд. «Глубокого экрана» // Сс. Т. 1. С. 318.

9. Ахматова, А.С.Лурье и О.А.Глебова-Судейкина жили тогда на Фонтанке, 18. Ахматовский «Фонтанный Дом» находится на Фонтанке, 34.

10. Козинцев Г.М. Подготовительные материалы... С. 319. Результатом визита было и появление А.С.Лурье в списке преподавателей ФЭКСа (см. афишу об открытии «ФЭКС мастерских» в кн.: От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М.Козинцева. СПб., 2003. С. 55), но еще до начала занятий Лурье уехал за границу.

11. Блокнот с заметками 1949–1951 гг. («Красный блокнот») хранится в ЦГАЛИ СПб в пока еще не описанной части фонда Козинцева (Ф. 622).

12. Козинцев Г.М. Глубокий экран // Сс. Т. 1. С. 23.

13. Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Дом искусства. Пг., 1920. Кн. I. С. 23–42.

14. От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М.Козинцева. СПб.,

2003. С. 103.

15. О знакомстве Ахматовой через И.И.Рыбакова и его семью с семьей Мильман-Криммер, с которой был хорошо знаком и Козинцев, см.: *Бутовский Я.Л.* Рашель // Киноведческие записки. № 89/90 (2008/2009). С. 192. К сожалению, в примеч. 48 к этой статье есть неточность: Ахматова возвратилась из эвакуации в Ленинград в конце мая 1944 г. и жила у Рыбаковых до конца августа или начала сентября этого же года.

16. *Козинцев Г.М.* Черное лихое время. М., 1994. С. 140.

17. Неприязнь эта возникла в 1940–1941 гг., когда А.А.Жданову не удалось добиться от Козинцева и Л.З.Трауберга переделки сценария «Карл Маркс» по замечаниям И.В.Сталина (см.: *Козинцева В.Г., Бутовский Я.Л.* «Карл Маркс»—история непоставленной постановки // Киноведческие записки. № 18 (1993). С. 198–206). На заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь» 9 августа 1946 г. в выступлениях Жданова, приглашенных кинематографистов, самого Сталина—его выступление было положено в основу Постановления, «Простые люди» не упоминались (см. стенограмму заседания: Кремлевский кинотеатр. 1923–1958. М., 2005. С. 747–761), хотя еще 20 мая 1946 г. Жданов, Г.Ф.Александров и И.Г.Большаков направили Сталину докладную записку, в которой «Простые люди» названы в числе «совершенно неудовлетворительных или идейно и художественно неполноценных» (Там же. С. 732). Очевидно, именно по указанию Жданова («Простых людей» вставил в Постановление готовивший окончательный текст Александров.

18. Из записи беседы автора с В.Г.Козинцевой 15 сентября 2009 г. Есть несколько наивное статистическое подтверждение этого нового отношения к Ахматовой: в 5 томах Собрания сочинений Козинцева 11 стихотворных цитат из Ахматовой. Почти столько же стихов-цитат из Маяковского—10. Меньше «набрали» другие любимые Козинцевым поэты Серебряного века, стихи которых он хорошо знал,—Блок, Пастернак, Мандельштам, Цветаева (в порядке убывания числа цитат). Добавлю еще, что книга Ахматовой «Из шести книг» (Л., 1940)—единственная, появившаяся в библиотеке Козинцева до войны, вероятно, потому, что редактором ее был близкий друг Козинцева Ю.Н.Тынянов. Зато в библиотеке есть практически все книги Ахматовой, вышедшие после войны при жизни Козинцева. После войны приобретена и «Белая стая» (Пг., 1917) в красивом любительском переплете (возможно, были и другие издания, купленные в эти годы у букинистов).

19. Среди них могла быть и ассоциация с «Гамлетом»: во 2-й части поэмы—«Эльсинорских террас парает» (строфа 5) и Шекспир (строфа 11); запись Козинцева сделана во время работы над сценарием «Гамлета».

20. Приведен полный текст записи. При публикации ее в Сс (*Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей // Сс. Т. 4. С. 420) Слуцкий был еще жив, и из этических соображений В.Г.Козинцева сняла первый абзац, а из соображений цензурных убрала слова «о хождении под наганом», так как в наиболее авторитетном на то время издании «Поэмы» в «Библиотеке поэта» (*Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1979) эти слова были сняты. Позже она опубликовала первый абзац в подборке с другими записями: *Козинцев Г.М.* Из рабочих тетрадей. 1958–1969 // ИК. 1989. № 8. С. 95. См. еще один отклик Козинцева на «Поэму без героя» в письме Е.С.Добину от 30.12.1964: Сс. Т. 5. С. 490.

21. *Козинцев Г.М.* Гоголиада // Сс. Т. 5. С. 182.

22. В начале 1950 г. Козинцев задумал фильм о Маяковском, а в 1960-х разрабатывал замысел автобиографического фильма, назвав его словами Маяковского «Бомба и знамя»; см.: *Козинцева В.Г., Бутовский Я.Л.* После «Гамлета», перед «Лиром» // Киноведческие записки. № 63 (2003). С. 173, 204, 205.

23. Особое место в «первой жизни» Козинцева занимает трилогия о Максиме. Не следует забывать, что родилась она из весьма эксцентрического «большевика» с Э.А.Гариным в роли Максима, а «Юность Максима» начиналась вполне фэсовским прологом и по драматургии близка народной сказке. Дальнейшее движение к полной победе соцреализма в «Выборгской стороне» определялось вовсе не Козинцевым и Траубергом, а прямыми указаниями фактического руководителя кинематографии И.В.Сталина.

24. *Козинцев Г.М.* Глубокий экран... С. 237.

25. *Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие. М., 1991. С. 38.

26. *Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей... С. 459. Цитаты внутри текста: *Хемингуэй Э.*

Праздник, который всегда с тобой // Иностранная литература. 1965. № 7. С. 115; *Пушкин А.С. Критические заметки на полях книг* // Сс. М., 1937. Т. 9. С. 551; *Верлен П. Из стихотворения «Искусство поэзии»* (1884). Отмечу еще, что в период между «Гамлетом» и «Лиром» возник интерес Козинцева к документальному кино (см.: *Козинцев Г.М. Поднять потолок // Искусство кино. 1999. № 1. С. 96–99. Обратите внимание на сравнение первой и второй частей фильма В.Лисаковича «Катюша»*).

27. Здесь есть, на мой взгляд, очень интересная «тема для исследования»: влияние отдельных художественных направлений Серебряного века на тех советских кинематографистов, которых можно назвать его «детьми». Козинцев в этом смысле оказывается особо интересной фигурой для исследования, ибо материалы трех его книг и практически полностью опубликованные записи в рабочих тетрадях дают возможность восстановить его собственное представление об этом влиянии. А в сочетании завершенных во «второй жизни» «Дон Кихота», «Гамлета» и «Короля Лира» с детальными разработками замыслов новых фильмов самого разного плана (от акмеистически-сдержанного «Ухода Толстого» до почти фантазмагорических «Гоголиады» и «Бури») появляется возможность проследить связь изменений его поэтики с наследием Серебряного века. В качестве материала к такому исследованию наряду с другими могут быть привлечены ст.: *Козинцева В.Г., Бутовский Я.Л. После «Гамлета», перед «Лиром»...* С. 169–185; доклады на симпозиуме «Козинцев и Шекспир», посвященные последним замыслам Г.М.Козинцева—см.: *Киноведческие записки. № 27 (1995). С. 206–209 (А.Г.Козинцев), 208–217 (Я.Л.Бутовский)*.

28. Запись беседы с В.Г.Козинцевой 15 сентября 2009 г. Добавлю еще свидетельство художника О.Г.Верейского, часто бывавшего у Козинцева после войны: «Кто только не сживал за этим столом, чьи лица и голоса помнят эти стены... Эренбург, Ахматова, Шостакович, Альтман, Пулковкин, Орбели—всех не перечислишь» (*Верейский О.Г. День у Козинцевых // Ваш Григорий Козинцев. М., 1969. С. 64*).

29. В 1963 г. Ахматова сказала М.И.Будыко, что она не была в кино с 1957 г., хотя любит его. См.: *Будыко М.И. Рассказы Ахматовой...* С. 503.

30. *Ахматова А.А. Из дневников* // Сс. Т. 6. М., 2002. С. 322.

31. «Я счастлива, что в сегодняшний торжественный день могу и должна засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было начертано вместе с именем другого гения человечества—Шекспира на знамени, под которым началась моя дорога».—*Ахматова А.А. Данте* // Сс. Т. 6. М., 2002. С. 7.

32. Запись беседы с В.Г.Козинцевой 15 сентября 2009 г. Имеется в виду издание: *Шекспир В. [Полное собр. соч.] в 5 тт. СПб.: Ф.А.Брокгауз и И.А.Ефрон, 1902–1904*. Во второй половине 1940-х годов, когда среди книг Козинцева были уже другие собрания сочинений Шекспира на русском и английском языках, он приобрел «брокгаузовский» пятитомник и поставил его в начале «шекспировской» полки большого книжного стеллажа в кабинете. О библиотеке Козинцева см.: *Бутовский Я.Л., Горфункель А.Х. Библиотека Г.М.Козинцева // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977. С. 141–152*.

33. См.: *Эмиро. Кому это надо? // Жизнь искусства. Пг., 1921. 13 дек. (Перепечатано: От балагана до Шекспира... С. 52–53)*. В журнале «Зрелища» (М., 1922. № 2. С. 18) ««Гамлет» в новой трактовке» указан в перечне спектаклей Эксцентрического театра, намеченных к постановке (От балагана до Шекспира... С. 78).

34. *Козинцев Г.М. АБ! Парад эксцентрика // Экцентризм. Эксцентрополис [Пг.], 1922. С. 3–5. Перепечатано: Сс. Т. 3. С. 72–75*.

35. *Дельвари Жорж* (наст. фам. и имя *Кучинский Георгий Ильич, 1888–1942*)—цирковой артист. В то время, когда Козинцев писал статью, Дельвари был одним из ведущих актеров Театра народной комедии и играл, в частности, в поставленных С.Э.Радловым «Виндзорских красавицах» У.Шекспира.

36. От балагана до Шекспира... С. 60. Машинописный текст с правкой Козинцева хранится в ЦГАЛИ СПб в пока еще не описанной части фонда Козинцева (Ф. 622).

37. Должен признаться, что прописной шрифт в этой фразе спрочирован Козинцевым: в литературном сценарии «Гамлета» в сцене с флейтой прописным шрифтом выделены слова: НО ИГРАТЬ НА МНЕ НЕЛЬЗЯ. Других выделений в сценарии нет.

38. *Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир* // Сс. Т. 3. С. 387.

39. Напомню, что еще раньше в том же театре он поставил «Отелло» (1944), а до этого — «Короля Лира» в Большом драматическом театре (1941). Историю постановки «Гамлета» в театре см. в кн.: От балагана до Шекспира... С. 368–453.

40. Переписка Григория Козинцева. М., 1998. С. 123–124. Оригиналы писем Пастернака хранятся в ЦГАЛИ СПб. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 899.

41. *Козинцев Г.М.* Гоголиада... С. 201.

42. Интересно сравнить впечатления Чаплина и Козинцева от посещения дома Шекспира в Стратфорде. Вывод Чаплина после осмотра дома: «Никак не могу поверить в ту метаморфозу духа, которая сделала его величайшим из поэтов» (*Чаплин Ч.* Моя биография. М., 1966. С. 360); Козинцев: «Проходя по чистым и светлым комнатам, думаешь об искусстве поэта, — он еще ребенком учился здесь ходить, чтобы потом пройти по дорогам всех стран как свой, близкий человек, наш Шекспир» (*Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 189).

43. *Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 411.

44. ЦГАЛИ СПб. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 128. Л. 11.

45. Там же. Л. 47. Монолог «Быть или не быть» по сценарию Гамлет должен был читать в одном из залов дворца, украшенном бюстом Клавдия; в фильме он снят на берегу моря. Монолог о Гекубе в сценарии отсутствовал; в фильме он восстановлен тоже как внутренний монолог, сопровождаемый постукиванием Гамлета по барабану.

46. «Главным, как и в спектакле, остается монолог о флейте» — написано уже в конце работы над фильмом. См. *Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 453.

47. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 19. Ед. хр. 285. Л. 50.

48. Надо сказать, что эти проблемы возникли еще на «Дон Кихоте» — из-за инфаркта, случившегося у Москвина, досъемки важного объекта «Постоялый двор» провели ассистенты оператора Й.Гринос и Э.А.Розовский, а всю натуру снимал оператор А.И.Дудко. На «Гамлете» и «Короле Лире» положение усложнилось еще и тем, что заметно состарился еще один замечательный соратник Козинцева — художник Е.Е.Еней и значительную часть работы по декорациям выполняли — и не всегда на высоком уровне — его помощники и ассистенты. К тому же во «второй жизни» не было Л.З.Трауберга, при их совместной работе во многом освобожденного Козинцева от административных и производственных проблем. Все это вкуче очень заметно увеличивало и творческую и производственную нагрузку Козинцева на двух последних фильмах.

49. *Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 406–407. Начало стихотворения Ахматовой «Творчество» (1936. Включено в цикл «Тайны ремесла»).

50. *Козинцев Г.М.* Там же. С. 409.

51. *Козинцев Г.М.* Черное лихое время... С. 104. Имеются в виду размышления Б.Л.Пастернака о стиле Шекспира: «Его драмы глубоко реалистичны по духу. Их выполнение по разговорному естественно в местах, написанных прозою, или когда куски стихотворного диалога сопряжены с действием или движением. В остальных случаях потоки его белого стиха повышено метафоричны, иногда без надобности и тогда в ущерб правдоподобию» (*Пастернак Б.Л.* Замечания к переводам Шекспира // Сс. Т. 5. М., 2004. С. 74).

52. На вопрос после лекции, прочитанной во ВГИКе 28 апреля 1965 г., о причине исключения этого монолога Козинцев ответил, что ничего особо глубокомысленного в нем нет: «Гамлет как человек своей эпохи, безусловно, религиозен и как человек королевской крови убить короля во время молитвы не может. Вообще я бы снял эту сцену, но спектакль идет четыре часа, а фильм — два с половиной, так что пришлось что-то опускать» (*Козинцев Г.М.* Поднять потолок... С. 103).

53. Надо уточнить смысл этого высказывания Козинцева — он имел в виду, что не было фото- и кинопроб на роль Гамлета других актеров. Но у Смоктуновского было очень много фотопроб грима и костюма из-за необходимости довольно сложного вмешательства в его физические данные. Замечательный гример В.В.Горюнов сумел практически изменить форму его головы, а не менее замечательный художник С.Вирсаладзе с помощью костюма сумел исправить его фигуру. Упомянув Вирсаладзе, которого Козинцев считал «святым человеком», не могу не сказать, что он, как и А.Н.Москвин, довольно резко возражал против «безальтернативного» назначения Смоктуновского на роль.

54. *Козинцев Г.М.* О людях, делавших «Гамлета» // Сс. Т. 1. С. 497; «До будущей весны» — ди-

пломный фильм выпускника ВГИКа В.Ф.Соколова.

55. *Козинцев Г.М.* Вступительная лекция... С. 64.

56. *Смоктуновский И.М.* Быть! М., 1999. Подпись под кадром из фильма «До будущей весны».

57. *Рецензент В.Э.* Жизнь и приключения артистов БДТ. М., 2005. С. 365.

58. *Смелянский А.М.* Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 28

59. Из подписи в книге «Быть!» под фотографией с женой на съемках «Гамлета».

60. *Szczęśliwy przypadek / Z Innocentym Smoktunowskim rozmawia Anna Żebrowska // Polityka.* 1985. 9 listopada.

61. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Ед. хр. 924. Л. 25.

62. *Козинцев Г.М.* Поднять потолок... С. 104. Еще до этого Козинцева попросили рассказать о работе со Смоктуновским, и он говорил об этом спокойно, охарактеризовал Смоктуновского как импровизатора, отметил, что он «паразитально “влезает в шкуру” другого человека». См.: Там же. С. 103.

63. «Обычный» вариант «Гамлета», предназначенный для кинотеатров, в которых не было широкоэкранный аппаратуры, был «выкопирован» из широкоэкранный изображения без участия Козинцева и Грищоса. Это было еще одним ударом для Козинцева, ибо в очень многих кадрах исходное композиционное решение было полностью разрушено, фактически это был брак, который категорически нельзя было показывать на экране. Удар этот усилили тем, что фильм в течение многих лет демонстрировался по телевидению именно в таком виде.

64. См.: *Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей... С. 468

65. Записи публикуются впервые по рабочей тетради № 10, С. 18 и 188; тетрадь хранится в ЦГАЛИ СПб в еще не описанной части фонда 622.

66. Запись беседы с В.Г.Козинцевой 21 февраля 1996 г.

67. См.: *Козаков М.М.* Фрагменты. М., 1989. С. 72–73.

68. См.: *Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 403.

69. ЦГАЛИ СПб. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 944. Л. 1.

70. В.Г.Козинцева подтвердила, что Смоктуновский приходил к ним, но были ли застольные репетиции, она не знает, так как не слышала то, что происходило в кабинете (Запись беседы 15 сентября 2009 г.).

71. *Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей... С. 446.

72. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 16. Ед. хр. 216а. Л. 77.

73. *Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей... С. 443. Смоктуновский говорил о том, что пора репетировать, имея в виду уже не застольные репетиции, а репетиции с партнерами.

74. Запись беседы с В.Г.Козинцевой 21 февраля 1996 г.

75. В 1964 г. я работал в журнале «Техника кино и телевидения». Вскоре после того, как я увидел «Гамлета» на показе для Худсовета 30 марта 1964 г., я встретил на студии Б.Я.Хуторянского и попросил его об интервью для журнала—меня интересовали создание общей звуковой атмосферы фильма и запись музыки Д.Д.Шостаковича. Мы долго говорили, коснулись и записи речи, и Борис Яковлевич сказал, что на съемках и на озвучании стихов Смоктуновский читал их с голоса Козинцева, да и при прозаических текстах часто повторял интонации режиссера. Я это запомнил, ибо впервые услышал тогда, что растянутое «нельзя» в монологе о флейте принадлежит Козинцеву. К сожалению, разговор был предварительным—у меня не было с собой магнитофона. По разным причинам мне, к сожалению, не удалось записать беседу с Хуторянским.

76. Я был на многих павильонных съемках «Гамлета», но на съемках «внутренних монологов» присутствовать не довелось, поэтому пользуюсь свидетельством Е.С.Добина: «Любопытно, что все внутренние монологи <...> Смоктуновский играл с голоса постановщика» (см. *Добин Е.С.* «Гамлет»—фильм Козинцева... С. 143). Поясно технологию этих съемок. Репетиции перед съемкой шли под чтение монолога Козинцевым. При этом уточнялось поведение актера в кадре в соответствии с ключевыми точками текста. Во время съемки Козинцев читал монолог, его синхрон-

но записывали как черновую фонограмму. При озвучании в тонателе сначала просматривали изображение, сопровождаемое записью голоса Козинцева, а затем уже записывали Смоктуновского, который читал монолог под изображение с учетом интонации Козинцева, особенно интонационных акцентов на ключевых точках.

Есть еще одно подтверждение того, что Смоктуновский умел воспроизводить интонации с чужого голоса—в воспоминаниях о М.А.Швейцере оператор М.Л.Агранович рассказал, как на съемках «Маленьких трагедий» Смоктуновский, «не стесняясь», запоминал интонации Швейцера и точно повторял их на съемке (*Агранович М.Л.* Обыкновенный классик // *Культура*. 2000. № 7. С. 8).

77. Из записи Козинцева 13 ноября 1962 г.: «Он пытался как всякий актер приспособить найденное—Мышкина, сделать Гамлета в сценах безумия тихим блаженным. С этим я сразу же (но не без труда) начал борьбу. Теперь этого нет и в помине» (*Козинцев Г.М.* Записи из рабочих тетрадей... С. 443).

78. *Козинцев Г.М.* Наш современник... С. 438–439.

79. Совсем не исключено, что некоторые из этих импровизаций возникли в результате того, что, скрывая это от Козинцева, Смоктуновский параллельно репетировал роль Гамлета с театральным режиссером Р.А.Сиротой (до этого как помощник Г.А.Товстоногова она репетировала с ним роль Мышкина). См. в сб. «Роза Сирота: Книга воспоминаний о режиссере и педагоге» (СПб., 2001) высказывания самого Смоктуновского о «четырёх месяцах мучительных репетиций у меня дома с режиссером Розой Сиротой» (С. 86) и О.В.Басилашвили о том, что работа с Сиротой велась «втайне ото всех» (С. 302). Фотографии домашних репетиций с Сиротой напечатаны как в этом сборнике, так и в книге Смоктуновского «Быть!».

80. *Кошечерова Н.Н.* Он много давал людям // Ваш Григорий Козинцев... С. 27–28. Чтобы не было впечатления, что Козинцев пришел к такому методу работы уже на последних фильмах, приведу свидетельство актера, снимавшегося в трилогии о Максиме, не менее изобретательного и активного, чем Смоктуновский.—М.И.Жарова: «<...> работалось легко, весело, в полном единении с Козинцевым, который как режиссер дает полную волю актеру искать, предлагать, фантазировать, импровизировать, но и вовремя умеет остановить для того, чтобы отобрать самое нужное, самое выразительное, самое типическое для картины, куска и образа в целом» (*Жаров М.И.* Из книги «Жизнь. Театр. Кино» // Там же. С. 34). А вот рассказ актера другого типа—Ю.Ярвета: «Он умел не только слушать, но и слышать, что ему предлагали. Когда мне не хватало слов, Григорий Михайлович просил показать, что я имею в виду. Дело в том, что актеры довольно часто не могут выразить словами суть своего предложения. И Григорий Михайлович понимал нашу психологию. Он очень быстро улавливал существо предложения и, если оно казалось ему малоинтересным, тут же шел дальше, выдвигая свои варианты» (*Ярвет Ю.* «Как это было в жизни...» // Там же. С. 167).

81. См.: *Виленкин В.Я.* Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 429, 446.

82. *Козинцев Г.М.* Черное лихое время... С. 91.

83. См. сноску 48.

84. Из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...» (1940. Включено в цикл «Тайны ремесла»).

85. *Козинцев Г.М.* Черное лихое время... С. 107.

86. Там же. С. 108.

87. Там же. С. 133.

88. Считаю необходимым выразить самую искреннюю благодарность директору Музея А.А.Ахматовой в Фонтанном доме Н.И.Поповой, подвигнувшей меня на то, чтобы написать эту статью, а также П.А.Багрову и Н.И.Клейману, которые прочли статью еще до отправки в редакцию и сделали ценные замечания.