

Т. С. Злотникова

**Планеты «Гамлет» и «Дон Кихот» в космосе русского кино**

Выполнено по гранту Российского научного фонда 14-18-01833

В массовом сознании существуют культурные вехи, по которым движется традиция. Поэтому мы говорим о своего рода глобальном проекте, в котором соединились разные национальные культуры, разные эпохи, разные ментальности. В статье актуализируется понимание процессов, происходящих в русской культуре последнего полувека. Для осуществления этой цели – космически масштабной и актуально значимой – обсуждается, что в космосе русского кино сделал великий режиссер Г. М. Козинцев и как в этом космосе расположились два его великих фильма – «Гамлет» и «Дон Кихот». 2016 год объявлен Годом российского кино. Одна представленная нами сфера – великий кинематограф великой страны, вторая – художественные миры двух великих творцов, значимых еще и потому, что 2016 год – это год 400-летия смерти Сервантеса и Шекспира. На повестке искусства – мотив безумия; безумен Гамлет, безумен Дон Кихот. На них заканчивается роскошная, но по-своему безумная эпоха Возрождения. У Козинцева «Гамлет» – абсолютное неверие в то, что что-то можно изменить, «Дон Кихот» – абсолютная вера в то, что хоть что-то можно защитить.

Ключевые слова: Космос русского кино, Г. М. Козинцев, «Гамлет», «Дон Кихот», мотив безумия, неверие, вера.

Т. S. Zlotnikova

**The Planets «Hamlet» and «Don Quixote» in the Russian Cinema Space**

In the consciousness there are important milestones for tradition cultural. So we are talking about a kind of the global project, which brought together different national cultures, different times, different mentality. The article presents the analysis of the processes occurring in the Russian culture in the last half-century. The article also discusses what in the Russian cinema space was made by great film Director G. M. Kozintsev and how in this space two of his greatest film – «Hamlet» and «Don Quixote» exist. 2016 is the year of Russian cinema. One of our represented area is a great film of a great country, artistic worlds of the two great creators, our second area is significant because 2016 is the year of the 400th anniversary of the death of Cervantes and Shakespeare. On the agenda of the art there is a motif of madness; Hamlet is insane, Don Quixote is insane. They end the luxury but in its own crazy Renaissance. Kozintsev's «Hamlet» embodies the absolute disbelief that something can change, «Don Quixote» brings the absolute belief that anything can be protected.

Keywords: Russian cinema space, G. M. Kozintsev, «Hamlet», «Don Quixote», motif of madness, disbelief, belief.

Для понимания процессов, происходящих в русской культуре сегодня, представляется важным понять смысл наследия великих представителей этой культуры, в недавнем прошлом органично и последовательно сливавшейся с культурой мировой. Для осуществления этой цели – космически масштабной и актуальной, значимой – мы полагаем возможным и полезным обсудить, во-первых, *что* в космосе русского кино сделал Григорий Михайлович Козинцев; во-вторых, *как* в этом космосе расположились два его великих фильма – «Гамлет» и «Дон Кихот». Такой поворот мысли имеет два взаимосвязанных мотива.

2016 год – это не только Год российского кино (всего-навсего один год, хотя он и специально посвящен великому и масштабному феномену мирового искусства и мировой культуры). Этот год предопределил необходимость соединить

две, казалось бы, не сопоставимые сферы: одна сфера – это кинематограф нашей страны, великий кинематограф великой страны, вторая сфера – художественные миры двух великих творцов, которые, может быть, даже не в целом, ибо это неохватно, а именно двумя конкретными произведениями не просто раздвинули рамки современной им культуры, но собственно своего рода *космос* создали.

2016 год – это год 400-летия смерти Сервантеса и Шекспира. Вот в чем смысл нашего обращения к фильмам великого советского и, естественно, российского режиссера Г. М. Козинцева по великим произведениям великих представителей эпохи Возрождения (напомним, 1616 г. многими исследователями рассматривается как условный рубеж Возрождения, год завершения эпохи, если в принципе эпоха может иметь столь конкретные временные параметры).

В массовом сознании существуют культурные вехи, по которым движется традиция. Поэтому мы говорим о своего рода глобальном проекте, в котором соединились разные национальные культуры, разные эпохи, разные ментальности.

Несколько реплик по поводу того, как закрепились в массовом сознании жителей нашей страны даже не сами произведения, а лишь главные персонажи Сервантеса и Шекспира. Гамлет и Дон Кихот – это любимые персонажи русской культуры. Русским Гамлетом называли, хотя, разумеется, не при его жизни, а впоследствии, Павла I [6, с. 259–263]. Причем по одной, идеологизированной, версии этот император принес в Россию муштру, насаждал прусские военно-политические матрицы. По другой, социально-культурной и социально-психологической версии, возданной на рубежах веков, XIX–XX, потом XX–XXI, – трудно понять, что у него было на уме, тем более, что было с его психикой. Вот отсюда можно говорить об этой параллели подробнее, потому что в связи с принцем Гамлетом тоже не очень понятно было – и современникам Шекспира, и людям более поздних периодов, – что у него было с интеллектом и с психикой. И потому многие актеры в разные эпохи и в разных странах играли Гамлета просто безумным – так было с великим русским трагиком П. Мочаловым (1837) или с А. Моисси (1910). Да, собственно говоря, Гамлет и «прикидывается» безумным, это становится его антиэльсиновской парадигмой и тогда, когда обсуждает форму плывущего облака с Полонием, и тогда, когда выстраивает полилог с Розенкранцем и Гильденстерном посредством работы с флейтой. Но Гамлет – имитирует, играет в безумие, либо, в свою очередь, матери, отчиму, придворным удобно считать его безумным, Павла I провозглашали и признавали таковым. Не будем обсуждать, что в действительности было с русским императором, отметим главное: *измерение странности для русского массового сознания воплощалось в Гамлете.*

Русский Гамлет – это не только Павел I; Русский Гамлет – герой первой завершенной пьесы А. П. Чехова «Иванов». Чехов специально поставил ударение на средний слог, чтобы его персонаж не был таким, как все. Помещик, дворянин, неприкаянный, непонятно, зачем женившийся на женщине иной веры, готовый ей изменить, когда она тяжело болеет, потом она умирает, а он готов жениться на молоденькой и вроде бы влюбленной в него соседской барышне; а может быть, не

влюбленной, а обратившей на него внимание от «безрыбья». Станный – опять странный! – человек, который в финале, ровно в момент своей свадьбы стреляется и умирает [2, с. 166, 248–250]. Такую пьесу написал Чехов в конце 80-х гг. XIX в., и к его персонажу буквально прилипло это словосочетание. Русский Гамлет – странный, тягостный для самого себя и ужасно неудобный для всех окружающих.

Четыреста с лишним лет назад возник в английском театре странный человек – принц, он то ли хочет сесть на трон, который «выдернули» из-под его убитого отца, то ли разрушить все, на чем этот трон стоит. Гамлетов в России множество, в театральной традиции – сотни, от романтического П. Мочалова до любимого Гамлета 1970-х гг., темпераментного «блатаря» В. Высоцкого, до недавно вышедшего на академическую, Александринскую сцену нагловатого, пьяноватого, с асимметричным лицом и вертлявой фигурой, в кедах и с водкой в пластиковом стаканчике Д. Лысенкова. Гамлет-загадка, Гамлет-тайна, своего рода белый цвет, в котором содержится весь спектр. Гамлет, по сути, стал продуктом массового сознания в конце эпохи Возрождения (если верить легендам о Шекспире как своего рода симулякре) и массового сознания нескольких последующих эпох, менявших доминанту его понимания.

Сервантес замышлял в «Дон Кихоте» пародию. Писатель никого не хотел прославлять, он не сочинял рыцарский роман, он собирался позидеяться. Ему казалось, что осмеяния достойны были странные рыцари в помятых доспехах, не способные даже нормальный головной убор надеть на голову, поэтому у него появляется покалеченный тазик, непригодный даже для деревенского цирюльника. Для заката Возрождения была актуальна позиция насмешки над нелепыми рудиментами рыцарства, на которую наслоилась характерная для Испании традиция: Испания – это страна Чести с заглавной буквы. Честь превыше всего, ради чести можно умереть, и Сервантес пишет трагедию «Нумансия» про реальный город-крепость, жители которого умерли, чтобы не сдать (как известно, Ленинград в период блокады 1941–1944 гг. для западной массовой публики, чтобы объяснить смысл происшедшего там, называли «русской Нумансией»). И у этого народа, у этого писателя рождается Дон Кихот: странный, тощий, сражающийся с призраками и защищающий честь призраков же.

Такими мы видим пришедшими в наше время представления о двух гранях завершившейся вместе со смертью Шекспира и Сервантеса эпохи. Одна грань – это странность борьбы и странность попытки найти истину; это Гамлет. Другая грань – это странность сражения за призраки, в качестве главного из которых выступает честь; это Дон Кихот. Эти возрожденческие «призраки», конечно, странные, но в русской культуре это не удивительно; кто не помнит знаменитую реплику Чацкого: «Я странен, не странен кто ж?»

Таким образом, для русской культуры, которая рассматривает и властителей, и обычных людей сквозь призму двух странных персонажей, Гамлет и Дон Кихот – это две планеты, самостоятельные, сложные и имеющие очень разные измерения.

Третьей «планетой» мы видим Г. М. Козинцева – одного из самых решительных, даже не реформаторов, ибо реформировать особо еще нечего было, а конструкторов отечественного кино. Он формировался в искусстве, прежде всего, как новатор, хотя к своей роли основателя и учителя относился со сдержанной иронией, имея в виду начало работы в неполные 20 лет: «Я был одним из тех, кто, мало зная и ничего не умея, пришел в разоренные оранжереи барских особняков и фотоателье с побитыми стеклами. Здесь зарождалась наша кинематография. Учить нас было некому. И мы сами стали учить» [4, с. 20]. Козинцев прошел очень своеобразный путь от находившихся на острие экспериментов и новаций разнообразных технологий (работа с оператором, звук, ракурсы и монтаж) в период знаменитых ФЭКСов, в 1920-е гг., до конца 1950 и первой половины 1960-х гг., когда он достиг уровня мастера, который не просто экспериментировал, но создавал собственный кинематографический мир. Именно в этом, его собственном мире появляются те два фильма, о которых дальше пойдет речь.

Фильмы Козинцева мы рассмотрим не в том порядке, в котором они создавались. На самом деле, «Дон Кихот» вышел в 1957 г., следующем за XX съездом партии, где был обозначен переход от эпохи тоталитарных репрессий к так называемой «оттепели». В этот год становится не то чтобы можно, но желанно обращение к вечным ценностям, а не только попытка сохранить физическое состояние жизни и не дать разрушить свою судьбу. «Гамлета» Козинцев снимает в 1963 г., с этого фильма следует начать потому, что еще до фильма «Дон Кихот» режиссер по-

ставил в Ленинградском театре им. Пушкина (ныне – вновь Александринском) спектакль «Гамлет» (1954). Напомним: тот, театральный, «Гамлет» появился после немалого перерыва, и в советском театре одновременно были поставлены два знаменательных «Гамлета»; кроме строгого и элегического в версии Козинцева, в театре им. Маяковского вышел помпезный и одновременно не чуждый бунтарства спектакль Н. Охлопкова, где один за другим Гамлета сыграли все более молодые актеры, что было в то время едва ли не реформаторски-смелым (М. Козаков, затем Э. Марцевич – оба примерно в 22 года). В спектакле Козинцева Гамлет-Б. Фрейндлих был далеко не стар (45 лет), но и не так молод, как снятый следом в фильме И. Смоктуновский (38 лет). Именно в фильме Козинцева заглавную роль играл актер, как тогда представлялось, полностью воплотивший странность духовного инобытия, которая всегда кого-то раздражала, заставляла снова и снова обращаться к этой пьесе и к этому персонажу.

Показательно то, с чего начинается фильм Козинцева «Гамлет». Эльсинора как цельного сооружения, имеющего зримые очертания, в фильме нет. Есть детали интерьеров – лестницы, снятые в локальных ракурсах зал, спальня Гертруды, комнатка Офелии, галерея, задний двор, но не более того. А в начале фильма есть только тень Эльсинора на волнах, качающихся у каменистого берега. Эпический размах, найденный в скромных отечественных реалиях режиссером Г. Козинцевым, художником Е. Енеем и оператором Ю. Грицюсом, – это размах даже не стихии, не моря, не истории, а культурного космоса, причем не того, который вне людей и окружает их, а того, который в самих людях. Отсюда эмоциональное ощущение абсолютной пустоты.

Нет формально цельного Эльсинора, но нет и привычной для воплощения шекспировской пьесы «Дании-тюрьмы». Козинцев всегда был режиссером сложного метафорического мышления, поэтому в фильме есть *намек* на тюрьму, *ощущение* несвободы; но внешне – абсолютный простор, по которому можно плыть куда угодно, даже и в сторону смерти. Фильм начинается с ощущения космической пустоты и космического (теперь уже можно говорить, экзистенциального) одиночества.

С другой стороны, фильм наполнен приметами и деталями, причем не столько шекспировской Англии или вымышленной Дании как музейно-офицированной ценности, но *чужой жизни*. Ко-

зинцев был знатоком шекспировского театра, причем акцент делаем на «театре». Он был одним из самых эрудированных и самых тонких аналитиков среди режиссеров отечественного кино. Он много писал о профессии и об искусстве, в том числе ему принадлежит выдающееся научно-критическое сочинение, впервые изданное в период работы над фильмом «Гамлет» [5]; режиссер рассуждал там и о персонажах, и об идеях, и о специфике восприятия шекспировского творчества в не-шекспировское время, в связи с чем следует напомнить, что после «Гамлета» Козинцев снял свой последний и вновь шекспировский фильм – «Король Лир».

Козинцев прекрасно знал, что Шекспир писал не для абстрактного будущего и неведомой публики, что это был драматург, работавший *при* театре «Глобус» и *для* его актеров и публики. Пьесы сочинялись для массовой публики и для обычных артистов – тех, кто в «Глобусе» играл, а там играл толстячок Ричард Бербедж, поэтому о Гамлете появляется реплика, согласно которой персонаж «тучен и с одышкой». Все в этом театральном мире было весьма утилитарно. Козинцев создал свое представление о мире, в котором можно было – нет, не *жить Гамлету* (этого мира в действительности никто не знал), но *играть «Гамлета»*.

Многих великих авторов массовое сознание знает только благодаря эксплуатации цитат, одна из известнейших у Шекспира – «Весь мир – театр». Козинцев попытался решить особенно сложную художественную проблему, выстроив два спектакля в одном фильме. Вторым стала «Мышеловка», с ее строгой и по-своему изящной стилизацией, с ее алгоритмической конструкцией, включившей и распад зрительский, и обмен репликами, и пластику королевской четы и придворных «в быту» в сочетании с пластикой бродячих актеров «на сцене».

А первым спектаклем стала встреча Гамлета с бродячими актерами. Здесь рождается визуальный и «атмосферный» контраст. Первые кадры фильма – это эпическая, страшная пустота, один из немногих эпизодов, когда люди встречаются и общаются свободно. Кстати, и Полоний заглядывает в этот мир ровно так, как смотрели спектакли в шекспировской Англии, сверху, с галереи, этот штрих намекает на эпоху и акцентирует ее. Важно то, что большая часть фильма снята в павильонах: это тот самый замкнутый мир Эльсинора, где живут персонажи фильма Козинцева. И лишь изредка и только Гамлет оказывается вне

стен замка (правда, это места нерадостные – дорога, где его сопровождают друзья-предатели, кладбище, где собираются хоронить Офелию). А в эпизоде с актерами, в простодушном мире бродячего театра, он, кажется, по-настоящему свободен, потому что он – со свободными людьми. Поэтому вокруг – воздух, хотя бы чуть-чуть, но виднеется небо, и очень по-разному звучат голоса: напыщенно – при произнесении сочиненного о Приаме текста – и у актеров, и у самого Гамлета, и почти бытовой скороговоркой – обмен Гамлета с Полонием репликами-колкостями.

Козинцев поставил фильм многослойный, рассчитанный на разный интеллектуальный уровень зрителей, на разный культурный опыт, на разное понимание смысла собственной жизни. В сцене с актерами демонстрируется, то, что, казалось бы, принято и привычно было видеть в «Гамлете»: принц – чуть ли не «народный», у него полное взаимопонимание с бродягами-оборванцами, а не с придворными, не с университетскими однокашниками, не с матерью и даже не с Офелией. Но стоит обратить внимание на осанку Гамлета-И. Смоктуновского, на его позы, на его руки: это – принц, что бы публике ни напоминали о социальном происхождении актера [1]; аристократ; уникальный среди обычных. Вот что искал Козинцев и вот что он нашел в этом поздно начавшем свою карьеру актере, который из серьезных ролей до работы в фильме Козинцева сыграл еще одного «русского Гамлета», каким в версии Г. Товстоногова («Идиот» по Ф. Достоевскому, Ленинградский Большой драматический театр, 1957 г.) был князь Мышкин.

Отметим, что еще странного и страшного было для Козинцева в истории этого принца. В частности, отметим, что было немало версий, в том числе и в отечественном театре, когда «Гамлета» ставили как историю борьбы за власть. Именно таков был замысел А. Тарковского, который в конце 1970-х гг. репетировал трагедию в театре им. Ленинского комсомола (Москва), и до смерти, до крови все боролись за власть, включая Офелию-И. Чурикову, от которой когда-то в беседе нами была услышана эта информация [3, с. 54]. Чуриковой предлагалось играть невероятно честолобивую и властолобивую девушку, которая Гамлета рассматривала как «ступеньку» к обретению власти. Офелия-Вертинская у Козинцева была в полной мере жертвой, отсюда возник сочиненный режиссером маленький, но чрезвычайно выразительный эпизод ее облачения в траурный придворный наряд. Напомним,

буквально Козинцев Данию-тюрьму не показывает. Но метафорой решетки, клетки, охватывающей каждого человека, режиссер воспользовался, когда в каркас с крупными ячейками облачили уже находящееся на грани безумия юное, очаровательное существо, хрупкую красавицу. А поверх каркаса – платье, головной покров, и тогда жесткость тюрьмы скрывается под привычными «одеждами». И возникает характерный для советского искусства 1960-х гг. экзистенциальный мотив, столь значимый в фильме Козинцева: тюрьма – это несвобода в ее глобальном качестве.

Думал ли о такой метафоре Шекспир? Конечно, нет. Декораций в нашем, современном понимании не было, костюмы на все случаи жизни были одни и те же. В фильме предстает уникальное открытие режиссера Козинцева, кинематографическое решение того, как *не здание* становится *тюрьмой*, а сама *жизнь* погружает человека в несвободу. Козинцев в этой несвободе прожил практически всю свою жизнь.

Наконец, тайна – уже не трагедии в целом, а Гамлета как персонажа. Гамлет – это, в версии Козинцева, человек, которому в принципе ничего не надо! Ему *вообще* не нужна власть. Ему *уже* не нужна любовь – ни любовь матери, ни любовь Офелии. Это человек, который находится в *пустоте*, или, как сказали бы сегодня, в экзистенциальном вакууме. У него была еще одна надежда, это мотив, чрезвычайно важный для позднего, разлагающегося и гаснущего Возрождения: это любовь к друзьям, дружба, причем не в бытовом ее выражении (выпили, похлопали по плечу, как в начале спектакля современного Александринского театра), но дружба студенческая. Это были взаимоотношения интеллектуалов, которые составляли основу – первый, наряду с учеными-монахами, слой европейской элиты. Казалось, что интеллектуал не может совершить подлый поступок, ибо он понимает смысл человеческих действий и меру ответственности за них; он по той же причине – понимания того, что недоступно другим, – не может совершить злой поступок. Но Гамлет разочаровывается и в этом человеческом чувстве, утрачивает интерес и к этому жизненному смыслу. Отсюда – особое качество, которое в фильме Козинцева приобретает сцена, по сюжету значения вовсе не имеющая, да и по раскрытию характеров формально несущественная: так называемая сцена с флейтой. В ней Гамлет, убеждаясь в том, что у него уже никаких

надежд не остается, демонстрирует своим бывшим однокашникам и презрение, и боль.

Гамлету у Козинцева все время больно, по-видимому, не только морально, но и физически. Это человек, который все время чувствует боль. Но здесь боль проявляется не вскриками, не бурными всплесками, в том числе пластическими, как это возникает в сценах на кладбище и в финальной дуэли, а самым что ни на есть тихим голосом, правда, с вполне издевательскими интонациями. И здесь, это очень важно, из уст самого Гамлета-И. Смоктуновского звучат слова о том, что у него «мозги не в порядке», то есть, продолжает твориться миф о безумии принца. Отсюда внятно артикулированные реплики о «служебном повышении» (не безумие ли для принца говорить об этом для себя, наследника престола), отсюда подчеркнутая четкость фразы о лошадке, которая «с голоду умрет», покуда «травка подрастет».

По Шекспиру, появление флейты в руках у Гамлета и начало небольшого монолога о прелести и недоступности этого скромного инструмента, – театральная случайность; по Козинцеву – это едва ли не кульминация, рожденная нарастанием жестокости и непонимания, алчности и лжи, которые обступили Гамлета так же плотно, как придворные, толпящиеся вокруг и загоняющие его в королевские силки. И – по контрасту с тяжелой наступательностью Эльсинора (не здания, но людей, атмосферы) – легкие, летящие интонации Гамлета, которому никого, в том числе и себя, не жаль, который расправляется со всем миром, отмечая тоску куда раньше наступления смерти – протяжной, повисающей в пустоте интонацией последней в этой сцене фразы: «...но играть на мне нельзя...а.а.а». Конечно, при Шекспире так невозможно было играть: надо было не говорить, тем более не шептать, а кричать, эту «психологическую» сцену пробегать ее побыстрее, чтобы публика не заскучала, потому что, повторим, в сюжете трагедии «Гамлет» она не имеет никакого значения, потому что до этого уже произошла расправа с Полонием, после этого его сошлют, а здесь – никакой динамики, только «душевные метания», та самая рефлексия, которую приписывали знаменитому персонажу.

Итак, в сюжетном отношении, а значит, и в массовом восприятии, это – «нулевой» момент; а для интеллектуала Козинцева – важнейший, и потому найден странный артист, с невероятной пластикой человека, которому словно бы слома-

ли позвоночник, а тот держит спину только за счет собственных иссякающих сил, с невероятными интонациями, парадоксальными, уминающими и неожиданно достигающими металлического звучания. Гамлет начала 1960-х гг. в нашей стране – это интеллигент, которому попытались сломать хребет и, похоже, это удалось. Но самое удивительное, что этот интеллигент в результате превращается в палача. Если сосчитать количество трупов, которые появляются у Шекспира, то их окажется много. Это и убитый до начала пьесы король, потом появляется труп Полония, мы узнаем о гибели «подставленных» Гамлетом вместо себя Розенкранца и Гильденстерна – это еще два трупа, появляется труп Офелии, а потом появится последняя группа трупов – Гертруда, Лаэрт, Клавдий и, наконец, сам Гамлет. У Козинцева – ничем не прикрытая кровавая и беспощадная средневековая история без малейшего намека на ренессансный интеллектуализм, ибо большая часть трупов сотворена собственноручно Гамлетом. Что же должно было произойти с интеллигентом (у которого переломан хребет)? Как это ни покажется парадоксальным, в фильме Козинцева Гамлет погрузился в пучину отвращения.

И тогда в фильме появляется финал, сделанный вопреки многовековым привычкам. Чаще всего Гамлет – рефлексирующий, чуждающийся активных или, тем более, агрессивных действий. В фильме Козинцева оказывается, что Гамлет и рубит, и колет вполне решительно и умело. Режиссер-интеллигент и автор фильма об интеллигенте ставит кровавый финал. Кровь – результат всех страданий. Если в сцене с флейтой все шло медленно и подробно, то здесь играется ритуал, быстро и непдробно, ибо жизнь выхолощена и завершена, Гамлету (а вместе с ним и режиссеру) уже ничего не надо.

Фильм Козинцева оказался фильмом о том, что ни убийство, ни предательство не могут принести удовлетворения. «Гамлет» стал чрезвычайно безысходным произведением. Станным стал очередной русский Гамлет.

«Русский Дон Кихот». Он не впервые в советское время появился перед зрителями, но история Дон Кихота была, вроде бы, не такая страшная, как история Гамлета: там рушился весь мир, а здесь – старик почудил и умер или, по крайней мере, вернулся в свою деревню. Но, по сути, история Дон Кихота у Козинцева не менее трагична, чем история Гамлета.

Козинцевский Дон Кихот был выбран совершенно удивительно. Актер Н. Черкасов до этого, в молодости, сыграл в героического Александра Невского в фильме С. Эйзенштейна, потом, у того же великого режиссера, трагического Ивана Грозного. Он играл и реальных, и вымышленных писателей, критиков, ученых (Горького, Попова, Полежаева). Черкасов всю жизнь занимался общественной деятельностью, известно, что в каких-то своих проявлениях был неприступным и авторитарным. Но он был великим эксцентрическим актером, как его когда-то определил Г. Товстоногов в нашей беседе. Именно этому актеру Козинцев предложил сыграть роль Дон Кихота, во всем – нелепого и странного.

Недаром нами подчеркнута, что Черкасов был эксцентрическим актером. Напомним: Г. Козинцев в молодости вместе со своим другом и коллегой Л. Траубергом создал объединение, которое называлось ФЭКС – фабрика эксцентрического актера. Эксцентрика Козинцеву была близка всегда. Даже в «Гамлете» он нашел место для эксцентрики – в той самой сцене с флейтой, о которой уже было сказано выше, в эпизодах с Полонием, с Клавдием, с могильщиками. Фильм «Дон Кихот» эксцентричен целиком. Эксцентричен выбор актеров, игравших рядом с Черкасовым. Санчо Панса – внешне он кажется традиционным простодушным толстяком, которого, кстати, снимали так, что был контраст «тощий-толстый» (в действительности актер Ю. Толубеев был вовсе не малорослым, а вполне внушительным). Он потом сыграл Полония в «Гамлете» Козинцева, а незадолго до прелестно-наивного и душевно-нежного Санчо Пансы сыграл роль диаметрально противоположного плана – брутального и жестокого Вожака в «Оптимистической трагедии» (постановка Г. Товстоногова, театр им. Пушкина).

Козинцев не стал рассказывать достаточно банальный, в силу его изначальной пародийности, сюжет «Дон Кихота». Режиссер нашел несколько фрагментов, важных для того, чтобы показать, что такое безумный человек в безумном мире. Опять на повестке искусства – *мотив безумия*; безумен Гамлет, безумен Дон Кихот. На этих людях заканчивается роскошная, но по своему безумная эпоха Возрождения.

Культурная традиция постоянно сталкивает здравомыслие, с одной стороны (жители деревни, цирюльник, который в финале станет противником-победителем, это обычная девушка Альдонса), а с другой стороны, одинокого Дон

Кихота. Но у Козинцева мир нормы – это мир Дон Кихота и Санчо Пансы, а мир безумия – это сфера обыденной жизни и сильных мира сего. Властители хорошо одеты, казалось бы, хорошо воспитаны, едят и пьют из красивой дорогой посуды – она есть в кадре, значит, имеет значение в художественной ткани фильма. Это столкновение, пожалуй, наиболее странное в фильме. Для Козинцева важный смысл приобретает то, что у Сервантеса носит проходной характер (а при многочисленных обработках и инсценировках часто удаляется из сюжета): назначение Санчо Пансы губернатором эфемерного острова («*Когда губернатор сидит на осле, это весело, но вот когда осла назначают губернатором, тут уж не повеселишься*»). Достаточно посмотреть на пластику каждого участника приема у герцога, чтобы увидеть своеобразие и контрасты этого, не похожего на шекспировский, но также весьма характерного, сервантесовского мира-театра. Этот театр, «поставленный» герцогом, жестко отрететирован и имеет гротесковый характер. Отработанные манеры, изысканность поведения, издевательства – тоже изысканные. А у Дон Кихота – свой жизненный алгоритм: «Только и отдыхаешь, когда сражаешься», – произносит Черкасов мягко и сокровенно, в абсолютном противоречии с лживой чопорностью слушающих его аристократов. Дон Кихот, начитавшись тех самых романов, от которых сошел с ума, умеет поддержать беседу, умеет быть вежливым, умеет правильно присаживаться на край стула; он ведет себя ровно так, как от него ждут эти аристократы. Тем не менее, Дон Кихот – это человек, конечно, *не нормальный*, потому что он в людях не видит фантомов, ему кажется, что это нормальные существа, а в фантомах – видит людей.

Апофеоз этого диссонанса – сражение Дон Кихота с мельницей, блестяще снятые общие планы (Дон Кихот скачет по пустому пространству, бросается на вертящееся крыло мельницы, возносится на этом крыле), потом – недоумевающее, огорченное и растерянное, но не озлобленное и не испуганное лицо низвергнутого рыцаря, который только что кричал о своей вере в то, что победят любовь и верность.

В связи с фильмом «Гамлет» выше было сказано о Смоктуновском, который выглядел так, словно у него сломана и потому особенно прямо и осторожно держится спина. По сути дела, Дон Кихот, скачущий на своей непонятно как передвигающейся лошади (следует напомнить, Роси-

нант в переводе – «бывший когда-то конем»), летающий по кругу на мельничном крыле, – это человек, который тоже ранен самым тяжким образом. Его убивает привычка людей видеть в нем безумца. Очень важна деталь – разница двух поединков: ритуальный, predetermined оттого холодный в своем завершении в «Гамлете», и в «Дон Кихоте» – живой и страстный, со старательной скачкой бедного коня, со вздымающейся пылью, с вонзающимся в продранное мельничное крыло копьем, с мощными и искренними эмоциями.

Разница поединков, финалов, кинофильмов, по-видимому, есть следствие того, что «Гамлет» – это абсолютное неверие в то, что что-то можно изменить, а «Дон Кихот» – это абсолютная вера в то, что хоть что-то можно защитить. Следует подчеркнуть то, о чем было сказано выше: мы рассматривали фильмы в порядке, обратном порядку их создания режиссером, фильм о призрачной надежде появился на пять с лишним лет раньше, чем фильм о полной безнадежности, один в начале «оттепели», другой – перед ее концом.

Г. Козинцев, интеллектуал, интеллигент, прошедший через множество жизненных и профессиональных (которые подчас невозможно отделить друг от друга) испытаний, проявлял независимость и непреклонность в ситуации творческого выбора, будь то выбор литературного материала или актеров. Все внешние атрибуты были для него условностью, а в фильмах имели смысл лишь постольку, поскольку намекали на эпоху. Для режиссера, как и для Дон Кихота (хотя Козинцев, возможно, удивился бы, назови его Дон Кихотом), регалии и формальные признаки достоинства были не важны. Для него важна была странная и удивительная, неподражаемая человеческая натура. Открыл для кинематографа актера Смоктуновского, открыл новые качества актера Черкасова, не говоря о более ранних его открытиях. А в одном из эпизодов «Дон Кихота» он снял молодую, казалось бы, не киногеничную с ее гротесковой фигурой, лицом, простодушной наглостью поведения в кадре Г. Волчек – служанку на постоялом дворе. Эксцентричность контраста мягкого, в тому же в очередной раз раненого Дон Кихота и напористой плотской Мариторнес – это своего рода визитная карточка фильма об уходящей эпохе Возрождения.

...Космос русского кино, вобравший интеллектуальные и эмоциональные интенции европейского Возрождения, соединил интеллектуа-

лизм режиссера Козинцева и лучшие художественные проявления любимцев массовой публики – актеров Смоктуновского и Черкасова, парадоксальность представлений о власти и жестокости с радостным открытием живых деталей чужой жизни.

#### Библиографический список

1. Егошина, О. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского [Текст] / О. Егошина. – М. : ОГИ, 2004. – 99 с.
2. Злотникова, Т. С. Время «Ч». Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. [Текст] / Т. С. Злотникова : научная монография. – М.; Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2007.
3. Злотникова, Т. С. Вторая ошибка Бога : монография [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010.
4. Козинцев, Г. М. Глубокий экран [Текст] / Г. М. Козинцев // Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. – Л. : Искусство, 1982. – 520 с.
5. Козинцев, Г. М. Наш современник Шекспир [Текст] / Г. М. Козинцев. – Л. ; М. : Искусство, 1962.
6. Летина, Н. Н. «Гамлетизм» в культурном опыте рубежей [Текст] / Н. Н. Летина // Ярославский педаго-

гический вестник. – 2013. – № 1. – Том I (Гуманитарные науки).

#### Bibliograficheskiy spisok

1. Egošina, O. Akterskie tetradi Innokentija Smoktunovskogo [Tekst] / O. Egošina. – M. : OGI, 2004. – 99 s.
2. Zlotnikova, T. S. Vremja «Ch». Kul'turnyj opyt A. P. Chehova. A. P. Chehov v kul'turnom opyte 1887–2007 gg. [Tekst] / T. S. Zlotnikova : nauchnaja monografija. – M.; Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2007.
3. Zlotnikova, T. S. Vtoraja oshibka Boga : monografija [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2010.
4. Kozincev, G. M. Glubokij jekran [Tekst] / G. M. Kozincev // Kozincev G. M. Sbranie sochinenij v pjati tomah. T. 1. – L. : Iskusstvo, 1982. – 520 s.
5. Kozincev, G. M. Nash sovremennik Shekspir [Tekst] / G. M. Kozincev. – L.; M. : Iskusstvo, 1962.
6. Letina, N. N. «Gamletizm» v kul'turnom opyte rubezhej [Tekst] / N. N. Letina // Jaroslavskij pedagogicheskiy vestnik. – 2013. – № 1. – Tom I (Gumanitarnye nauki).