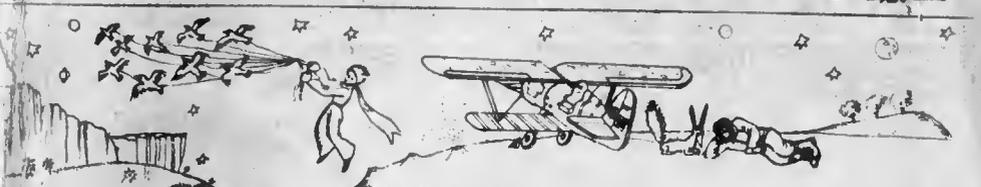
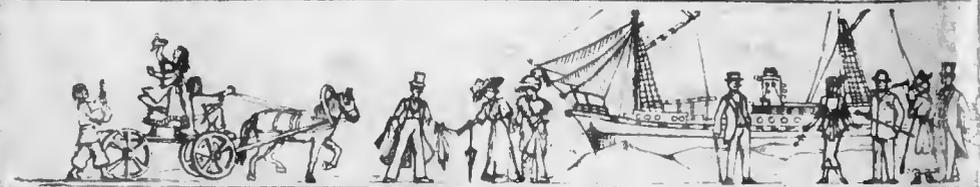
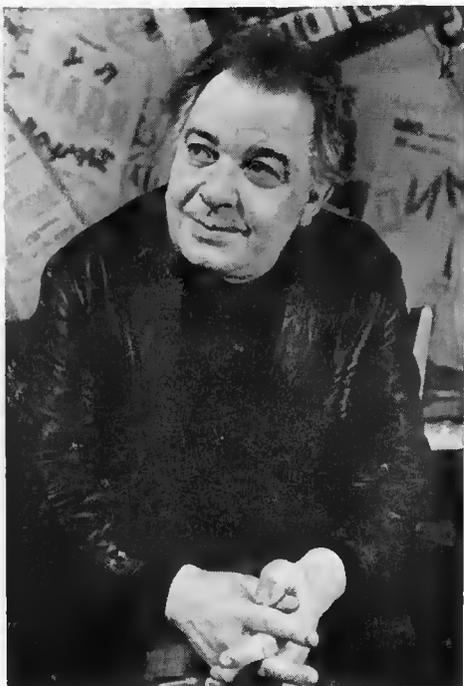


В. КОРОСТЫЛЕВ
**СЕМЬ
ПЬЕС**





ВАДИМ КОРОСТЫЛЕВ

СЕМЬ
ПЬЕС

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1979



P 2
K 68

СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ В БЕРЕЗОВОЙ РОЩЕ

4

ШАГИ КОМАНДОРА

74

ДОН КИХОТ ВЕДЕТ БОЙ

144

ПРАЗДНИК ОДИНОЧЕСТВА (ПИРОСМАНИ)

196

ДЕСЯТЬ МИНУТ НАДЕЖДЫ

248

ВАРШАВСКИЙ НАБАТ

300

БРИГАНТИНА

358

ОТ АВТОРА

418

К $\frac{70600-043}{025(01)-79}$ 58-78

4702010200

© Издательство «Искусство», 1979 г.

Письменный стол автора редко выдвигает свои ящики перед читателем. Произведение к нему приходит уже в готовом, так сказать, завершенном в меру способностей автора виде. Поэтому мне кажется, что моим читателям будет небезынтересно как создавались пьесы этого сборника.

Русской историей я начал заниматься давно, около тридцати лет тому назад. Как еще не прочитанный, но явно существующий роман, меня влекла в себе тайна людей прошедших. Я копался в архивах, собирал книги официальных историков и историков неофициальных, то есть мемуаристов. Вчитываясь, пытался вжиться в давние времена, научиться разговаривать прежним языком, есть ту еду, которую тогда подавали.

Особенно была интересна и увлекательна работа по освоению речевых особенностей времени. Существует твердо установившееся мнение, что язык литературных произведений не соответствует разговорной речи. Так ли это? Если Пушкин в свое время бросил фразу, что добрая половина грибоедовской комедии «Горе от ума» уже вошла в быт как пословицы и поговорки, то, значит, это литературное произведение соответствовало разговорной речи времени и без всяких усилий вошло в нее как составная часть. И вряд ли диалоги и монологи «Ревизора» были сочинены Гоголем с тенденцией олитературивания языка персонажей. Вряд ли, иначе комедия не была бы столь узнаваемой и бичующей, как об этом вспоминали современники. Но это — вообще. А если персонаж исторический? Можно ли воссоздать именно его речевые особенности? Если бы, к примеру, мне довелось писать фигуру Аракчеева, я в первую очередь обратился бы к его обильным приказам. Аракчеевские приказы были не только по ведомствам, но и по сословиям, и даже... «приказ по бабам. Што когда стряпать. В панедельник — гарох. Ва

вторнек — пахлепку. В среду — шти сталавпзнай...»¹. Орфография выдает орфоэпию: явно, что у Аракчеева был выговор на «а» и приказная манера разговаривать. Вот уж воистину тот случай, когда можно предположить о человеке, что «говорит, как пишет», ибо писал-то он явно как говорил: и безграмотно, и напористо, и на «а».

Я сочинял эпизоды, этюды, диалоги по различным поводам людей разных званий и общественного положения.

К тому времени у меня уже были изданы два сборника стихов, а за плечами, для близких, имелся и небольшой драматургический опыт: вернувшись в 1947 году из Арктики, где мне довелось руководить одной из зимовок Карской научно-промысловой экспедиции, я написал две пьесы. Одна из них была о Георгии Седове, о его первой в России попытке пропикнуть к Северному полюсу. Эта пьеса — впрочем, как и другая, — к счастью для меня, осталась в столе. Если бы она тогда стала спектаклем, вряд ли я впоследствии снова вернулся бы к этой теме и написал пьесу более осмысленную и менее документальную — «Дон Кихот ведет бой».

Но небольшой драматургический опыт, повторяю, уже был. Его я умножил пьесой об Екатерине II и княжне Таракановой, самозванно претендовавшей на русский престол. Пьеса называлась «Ваше ничтожество» и повествовала о случайности и человеческой незаконности самодержавной власти.

Эту пьесу я бы тоже опубликовал в сборнике, если бы она не выбивалась из той задачи, которую я поставил, создавая эти семь пьес как единый цикл.

Мысль была такая: написать не просто об исторически существовавших людях, пусть даже и интересных, а о людях эпохального мышления, высокой гражданственной раннимости и высочайшего гражданского мужества. О тех людях, которые оставили за собой историческое право быть антиподами зла в своей эпохе.

Первыми из этих людей были декабристы.

Я долго, очень долго вчитывался в следственные материалы по восстанию на Сенатской площади.

Многие литераторы, начиная с Мережковского, читая эти мате-

¹ Дорощевич В. Избранные рассказы и очерки. М., «Моск. рабочий», 1962, с. 255.

риалы, приходили к выводу, что участники восстания при допросах были нравственно сломлены и многие из них стали доносчиками друг на друга. Можно было пойти по этой «документальной» дорожке и сочинить еще одно произведение о трагедии доблестных, светлых, но сломленных людей.

Однако ни последние записки ссыльного Лунина, ни переписка и дневники ссыльного, сибирского перпода декабристов не свидетельствовали об их сломленности. Да к тому же и из Сибири можно было поклониться и покаяться. Документы одного и того же дела входили в противоречие друг с другом.

Тогда я начал изучать, и по возможности подробно, жизнь императора Николая I, его поведение в семье, его высказывания, чтобы уловить человеческие мотивировки в императоре, то есть обратился к его характеру и к дальнейшим, последекабрьским проявлениям этого характера.

И передо мной встал двадцатидевятилетний, к своему воступлению на престол, умный, со сложившимся иезуитским существом человек. Он был не просто очередным царем, он был утвердителем самодержавия, активным идеологом царизма с большими возможностями.

Многотомное дело о декабристах стало для меня теперь полным подтверждением слов Тынянова: «...есть документы парадные и они врут, как люди»¹. Но тогда я это лишь остро чувствовал, хотя еще не понимал, в чем лживы эти солдано состряпанные тома.

Я принял к действию метод того же Юрия Николаевича Тынянова, писателя, бесконечно для меня дорогого. Он сказал: «...где кончается документ, там я начинаю»².

Я набросал фантастическую сцену, в которой предшествовавшие Николаю великие государи исповедуются в «царском страхе», сцену, как бы порожденную страхом самого Николая.

И уже прожитый в замысле характер царя начал действовать, стреляя тут же, в пьесе, контрзаговор против посаженных в казематы Петропавловки декабристов для очернительства их перед

¹ Тынянов Ю. Как мы пишем. — В кн.: Юрий Тынянов. М., «Мол. гвардия», 1966, с. 196.

² Там же, с. 197.

потомками. Ведь у повстанцев — высота чести, чистота совести. Рылеев ни за что не возьмет на себя порыв Каховского к царскому убийству. Это значит украсть подвиг! Он оставит его за Каховским, и теперь предлоняясь перед ним за это. Так мера благородства может в иезуитских руках обернуться доносом на товарища.

В Ленинграде после премьеры в Театре имени Ленсовета разгорелись жестокие бои между историками и театроведами. Первые обвиняли меня в антиисторизме, так как не находили в своей памяти документов, подтверждающих мою концепцию, вторые стояли за пьесу горой, утверждая за мной право на художественный поиск, на художественную попытку пробиться именно к исторической правде, а не предьявлять справку к печати.

Подобные споры часто тут же, в театре, после спектакля разгорались во многих городах, где ставилась пьеса.

Поэтому для меня было радостью и приветом от незнакомого лично единомышленника, когда я как-то случайно в журнале «Знамя — сила» прочитал о своей пьесе в статье известного исследователя декабристов Н. Эйдельмана. Эйдельман в ту пору разъезжал по Сибири, собирая материалы для книги о Лунине. Вот что я прочитал:

«В Иркутске я попадаю на открытие театрального сезона: дают пьесу В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще»... Оказывается, о декабристах. В центре действия — декабрист Горин: на самом деле такого никогда не было, но автор наделил его чертами Лунина и еще нескольких, самых стойких заговорщиков. Горин на следствии издевается над Николаем I, обличает, пугает противника. Царь же доказывает арестованному, что зря он старается, так как в декабристские следственные дела его слова занесены не будут и все будет записано так, чтобы принизить, оболгать людей 14 декабря...»

На самом деле Николай I таких речей не произносил, однако авторский вымысел — не без почвы.

— Что скажет о вас история? — спросил один невинно осужденный, видя бесчестия николаевского приближенного Дмитрия Бибикова.

— Будьте уверены, — последовал ответ, — она ничего не будет знать о моих поступках...

О сотнях восстаний, движений, важнейших событиях, высказываниях, книгах осталось разве только несколько свидетельств, исходящих из лагеря победителей»¹.

Когда мы обращаемся к прошлому или к будущему, мы не можем быть безапелляционны: мы лишены так называемого «эффекта присутствия». Машина времени — это наша фантазия. Правда, рассматривая будущее, мы опираемся только на новейшие научные исследования и их возможные перспективы, а рассматривая прошлое, мы можем опереться на свидетельства «присутствовавших при сем».

Едва последнее дыхание отлетело от Пушкина, как он начал вторую жизнь в интерпретации Жуковского, Вяземского, Соллогуба, Карамзиных, Фикельмонов, Вревских, даже Дантеса в его показанных полковнику Бревену по поводу роковой дуэли. Облик Пушкина ожил в светской переписке, в дневниках, в воспоминаниях к случаю. Каждый из вспоминателей невольно выставлял Пушкина в свете своего отношения к нему — дурного или хорошего. Потом, по естественному ходу жизни, возникло новое поколение вспоминателей, которое уже вспоминало рассказы своих предшественников, лично встречавшихся с поэтом. Пришедшее вслед научное пушкиноведение отделило возможно ложное от возможно истинного, создала хрестоматийную пушкинскую биографию, в которой многочисленные дурные отзывы современников о глуповатой, но необыкновенно красивой Наталье Николаевне Гончаровой, жене поэта, были возведены в документ и как бы утверждены. В ней, в жене, предлагалось видеть виновницу всех несчастий Пушкина, вплоть до дуэли его с Дантесом.

Хрестоматийная инерция была так велика и сильна, что я, начав работать над трагедией «Шаги командора», тоже пошел по этому пути. Правда, давно испытывая интуитивную симпатию и жалость к великой красавице, которая так и не смогла понять и оценить своего великого мужа.

Но когда первая же сцена Натали и Пушкина возникла на бумаге и я перечитал ее, я вдруг понял, что Наталья Николаевна и

¹ Эйдельман Н. За 150 лет и 1500 верст. — «Знание — сила», 1970, № 6, с. 36.

умна, и умеет поиронизировать над своей прославленной красотой, и не просто любит Пушкина, а и чрезвычайно ревнива к тому же. Пьеса, как и предыдущая пьеса о декабристах, опять стала раскопаться с документами: герои зажили своей литературной жизнью, игнорируя исторические прообразы.

Встряхнули меня стихи Давида Кугультинова:

«Любовь его, как солнечный восход,

Воображение согревает наше,

И тот, кто сомневается в Наташе,

Не сторону ль Дантеса он берет?

Ведь Пушкин верил ей, идя к барьеру...

Кто ж смеет посягнуть на эту веру?»

Я понял, что я не первый, что современное ощущение пушкинской истории пытается пробить брешь в сложившихся представлениях. Поэт напомнил мне, что я тоже поэт, что я имею право на свои симпатии и антипатии. Больше того, что я просто не имею права рассматривать прошлое только фактологически, не войдя в него со своими ощущениями и чувствами.

Но все-таки драма, и все-таки историческая. И все-таки воспоминания современников. И все, как один, говорят о выдающейся красоте Натали и ее виновности перед мужем. А не невольная ли зависть придворных красавиц осудила ее перед потомками? А не отвергнутые ли поклонники отомстили ей своим судом?

Оставался один путь: спросить самого Пушкина. Только Пушкин своей первой, истинной жизни, а не Пушкин вспоминателей мог ответить на мои вопросы. А истинным Пушкиным он остался только в своем творчестве, в своих живых письмах. Только эта подлинная биография ума, сердца и отношений с миром могла бы помочь увидеть и подлинную Натали Гончарову-Пушкину. Не проглядев почти ничего в житейской, видной биографии поэта, не проглядели ли мы чего-нибудь в другой, не видной, но главной?

Естественно, что я в первую очередь обратился к письмам Пушкина, который часто по делам отлучался из дому. Можно ли их согласовать с традиционными представлениями об отношениях, сложившихся в пушкинской семье? Пушкин ревнив, а Натали холодна и равнодушна к мужу? Но вот из Москвы, явно в ответ на

женино письмо: «Грех тебе меня подозревать в неверности к тебе и в разборчивости к женам друзей моих...»¹. Из Павловского: «Вельяшева, некогда мною воспетая, живет здесь в соседстве. Но я к ней не поеду, зная, что тебе было бы это не по сердцу...»².

Наталли при своей чрезвычайной красоте холодна и бездушна?

Но из того же Павловского: «Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете — а душу твою люблю я еще более твоего лица»³. А если еще принять во внимание, какой высокий и серьезный смысл вкладывали в пушкинское время в слово «душа», то бездушность красавицы жены зачеркнута самым достоверным свидетельством.

Наталли ведет бурную светскую жизнь, выезжает чуть ли не каждый вечер, и оттого семья не благоустроена?

Но:

«Благодарю, душа моя, за то, что в шахматы учишься. Это непременно нужно во всяком благоустроенном семействе»⁴.

Пушкин никогда не делился с женой своими литературными замыслами и планами, так как это ее вообще не интересовало?

Но вот из Москвы:

«Мне пришел в голову роман, и я, вероятно, за него примусь: но покамест голова моя кругом идет при мысли о газете...»⁵.

Из поездки по сбору материалов к «Истории Пугачева»:

«Я возился со стариками, современниками моего героя; объезжал окрестности города, осматривал места сражений, расспрашивал, записывал и очень доволен, что не напрасно посетил эту сторону»⁶.

И — в следующем:

«Я путешествую, кажется, с пользою, но еще не на месте и ничего не написал. Я сплю и вижу попасть в Болдино, и там запереться»⁷.

Уже из Болдина:

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, с. 420 (письмо 499).

² Там же, с. 438 (письмо 524).

³ Там же.

⁴ Там же, с. 421 (письмо 499).

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 444 (письмо 529).

⁷ Там же, с. 446 (письмо 531).

«Мой ангел, одно слово: съезди к Плетневу и попроси его, чтобы он к моему приезду велел переписать из сборника законов (годов 1774 и 1775) все указы, относящиеся к Пугачеву. Не забудь»¹.

Из того же Болдина:

«Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мною делается. Старам стала и умом плохам. Приеду оживиться твоею молодостью, мой ангел. Но не жди меня прежде конца ноября: не хочу к тебе с пустыми руками явиться»².

Это же все разговор с сердечным и умным другом, которому поверяются и творческое настроение и планы, которого и к Плетневу за делом стогнать можно и к которому с пустыми руками не явиться.

А пресловутая нелюбовь Натальи Николаевны к стихам?

Да ведь сама стихи писала!

Иначе почему бы, в раздражении — не на пес, конечно, а на какие-то свои обстоятельства, — в ответе на ее очередное письмо:

«Стихов твоих не читаю. Черт ли в них; и свои надоели. Пиши мне лучше о себе, о своем здоровье»³.

Наталья Николаевна в свете холодна и порою так важна, что это принимают за глупость? Но вот требование мужа, который тоже не без ревности:

«Кокетничать я тебе не мешаю, но требую от тебя холодности, благопристойности, важности — не говорю уже о беспорочности поведения... Охота тебе, женка, соперничать с графиней Соллогуб? Ты красавица, ты бой-баба, а она шкурка. Что тебе перебивать у ней поклонников?»⁴

И в каждом письме, в каждом ответе на письмо не жалел на нее своего пушкинского остроумия, которое явно в семье любили и умели оценить. К тому же все мы как-то безответственно забыли, что за шесть лет замужества Наталье Николаевне пришлось: выносить и родить четверых детей. Где уж тут плясать всякий день на балах!

Вот и опять столкнулись документы — «парадные», которые не просто «врут, как люди», они, как люди, и оболгать могут, и документ

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10, с. 451 (письмо 536).

² Там же, с. 453 (письмо 537).

³ Там же, с. 396 (письмо 499).

⁴ Там же, с. 452 (письмо 537).

отношения пушкинского ума и пушкинского сердца к своей жене.

После этого для меня приобрело достоверность и воспоминание современника Пушкина, Сахарова: зайдя с приятелем к Пушкину в канун его дуэли, он застал Наталью Николаевну сидящей у ног поэта «положа свою голову на колени к мужу»¹.

Но тогда о какой замене Натали Пушкину может идти речь?

Значит, причина поединка не в этом, а это только нарочитая завеса, которую надо приподнять, чтобы открылось главное.

В таком случае можно прислушаться и к голосам из прошлого. А. С. Хомяков, из Петербурга, Н. М. Языкову, поэту, другу Пушкина, в письме от февраля, тут же после дуэли:

«Причины к дуэли порядочной не было, и вызов Пушкина покаяет, что его бедное сердце давно измучилось и что ему хотелось рискнуть жизнью, чтобы разом от нее отделаться или возобновить. Его Петербург замучил всякими мерзостями; сам же он не имел ни довольно силы духа, чтобы вырваться из унижения, ни довольно подлости, чтобы с ним примириться...»².

В Муханов, из февральского же дневника:

«Хомяков справедливо полагает, что Пушкин был утомлен жизнью и что он воспользовался первым поводом, чтобы от нее отделаться, так как анонимный пасквиль не составлял оскорбления, делающий поединок неизбежным...»³.

Граф В. А. Соллогуб:

«Он в лице Дантеса искал или смерти, или расправы с целым обществом»⁴.

В другом месте тот же Соллогуб вспоминает, как все хотели остановить Пушкина и лишь один Пушкин того не хотел.

Историк М. И. Семевский, со слов Евпраксии Николаевны Вревской:

«Встретившись за несколько дней до дуэли с баронессой Вревской в театре, Пушкин сам сообщил ей о своем намерении искать

¹ Вересаев В. Пушкин в жизни. Изд. 5-е, т. 2. М.—Л., «Academia», 1932, с. 247.

² Там же, т. 2, с. 314.

³ Там же, с. 314.

⁴ Чулков Г. Жизнь Пушкина. М.—Л., «Худож. лит.», 1938, с. 325.

смерти. Тщетно та продолжала его успокаивать, как делала то при каждой с ним встрече. Пушкин был непреклонен»¹.

П. И. Бартев:

«Граф Гр. Ал. Строганов взял на себя хлопоты похорон и уломал престарелого митрополита Серафима, воспрещавшего церковные похороны якобы самоубийцы»².

Значит, уже тогда догадались. А сам Пушкин? Его прижизненное свидетельство, равное для меня воссозданию им самим образа Натальи Николаевны?

С естественной горечью я нашел и такое:

Юрий Тынянов в споре с оппонентами, утверждавшими, что Пушкин не возвращался в зрелые годы к своим ранним произведениям, привел позднейшую редакцию Пушкина его юношеской элегии «Я видел смерть». Тынянов доказал: возвращался. Но посмотрите — как. Стихи: «Я видел гроб, открылась дверь его, душа, померкнув, охладела» — изменены: «К нему душа с надеждой полетела». Стих: «Схожу я в хладную могилу» — изменен: «Схожу в отрадную могилу»³.

И за всем этим не лицо Натальи Николаевны, мнимой виновницы дуэли, а привлекливое, повзрослевшее со времен восстания на Сенатской лицо Николая Павловича Романова, императора, уже заматеревшего в демагогии и возжаждавшего иметь в Пушкине своего воспевателя.

А тому, зажатому между царской неволей и наседаниями прозорливых друзей, уже приходилось отбиваться: «Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю...»

Но и сопротивляемость гешнев лежит в пределах человеческих.

И он, через трагический для народного поэта вакуум безграмотности народной, искал прямой встречи с потомками.

Так для меня, разумеется в моем понимании, открылось главное в пушкинской трагедии: ушел от участи, подобной державинской при Екатерине, поэтом и гражданином.

¹ Вересаев В. Пушкин в жизни, т. 2, с. 247.

² Там же, с. 298.

³ Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, с. 124.

«Страдалец среди всех обольщений славы и лести, которую уполяли и отравляли его сердце»¹, — с превеликой грустью сказал о его последних днях лицейский друг и декабрист Вильгельм Карлович Кюхельбекер.

Мой рассказ о «Шагах командора» был бы неполным, если бы я не выдвинул один из ящичков письменного стола, где хранятся некоторые критические статьи об этой пьесе.

Должен оговориться, что статей было очень много и хвалебных и порицающих. Но критика этой пьесы, к сожалению, не принесла мне никакой пользы. Некоторые критики в наши дни, как правило, не разбирают предложенное произведение, а пытаются подогнать его под свои личностные и, как им кажется, идеальные представления о теме, которую это произведение затрагивает. Свои представления эти критики считают эталоном и, сообразуясь с ним, ставят произведению отметку.

Я бы не стал рассказывать и об этих статьях, если бы по ходу не собирался коснуться некоторых аспектов в понимании и моей работы.

Один молодой педант пушкиноведения написал большую-пребольшую и разносную-преразносную статью и назвал ее «Трагедия и игра», уже в самом названии презрев и уничижив автора. Он даже написал в этой статье, что такие, как Коростылев, пытаются «примерить пушкинский фрак и повертеться в нем перед зеркалом»². Критик не подозревал, что то, что является с его педантических позиций недопустимым, и есть существо моего дела: да, да, именно «трагедия и игра»! Мы, драматурги, актеры, театр, — лицедеи. Мы «примеряем» фрак своих героев, «вертимся в них перед зеркалом», гримировемся, выходим на сцену и... живем жизнью человеческого духа. И нам верят! Люди в театре плачут над судьбой Пушкина, а не над великодушным открытием, что, к примеру, шестая глава «Евгения Онегина», оказывается, написана не тогда-то, а двумя днями позже или раньше. Звание кандидата наук надо присвоить человеку, сделавшему такое открытие, но при чем тут

¹ Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., «Прибой», 1929, с. 225.

² «Нов. мир», 1971, № 10.

искусство, театр, живые печали и радости? Ходом всей статьи мой молодой оппонент пытался доказать, что я сочинил абракадабру. А что такое абракадабра? Я говорю: дважды два равняется заяц. Мой критик хватается за голову: да как же так, когда всем известно, что дважды два равняется четыре? Ну, если сделать действительно великое открытие — то четыре с четвертью!.. А я смеюсь. Мы просто не понимаем друг друга. Вот если бы он топнул на меня ногой и закричал: «Да вы с ума сошли! При чем тут заяц? Дважды два равняется волк! Нет, не волк! Медведь!..» Тогда я поднял бы руки и сказал: сдаюсь! Ваш зверь куда как больше! И не понадобились бы пушкиноведам в его раздражении обильные цитаты из Александра Блока. Ведь сам Блок никогда не раздражался и только вскользь заметил о критике: «...критика, в большинстве случаев, умеет сказать мало соответствующего о произведении»¹.

Но о том, что мы лицедеи, что мы «играем» историческую трагедию, а не воссоздаем ее научно, мне бы хотелось еще раз напомнить читателю.

А вот другой критик. Если бы он внимательно, не торопясь прочитал мою пьесу, вряд ли ему было бы о чем со мной спорить. Именно все то традиционное, против чего направлены «Шаги командора», вызвало раздражение критика, как данность моей пьесы: «В который раз неумирающая дворцовая интрига выплыла на поверхность! — восклицал мой второй оппонент. — Даже удивительно прекрасное письмо Пушкина о пианисте Фильде приведено затем, чтобы указать на сравнение пассажира нижнего регистра с треском дуэльных пистолетов»². Ситуации, о которой писал рецензент, в пьесе попросту не существует. Но отсутствовало у рецензента и знание материала: я понимаю, он не мог знать, что «удивительно прекрасное письмо Пушкина о пианисте Фильде» я сочинил после концерта пианиста Рихтера, но он не имел права не знать, что такого письма у Пушкина нет.

И снова, не подозревая того, критик мне сделал высокий и неожиданный комплимент. И снова я не мог не вспомнить блоковское: «...ведь нельзя требовать от людей, чтобы и они побывали в

¹ Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 678.

² «Лит. газ.», 1972, 26 июля, с. 4.

мире художника, прошли вместе с ним трудный путь творчества; особенно от людей, которые так торопливы, как критики»¹.

Но о том, что некоторые «исторические достоверности» могут возникнуть из сегодняшних, живых ассоциаций (Рихтер — Филд), я бы тоже хотел напомнить моим читателям.

Третий мой оппонент на страницах одной газеты и двух журналов сразу, черным по белому, обвинил меня в том, что в «Шагах командора» я решаю проблему нравственно, а не социально. Я удивился по двум причинам: во-первых, я всю сознательную жизнь полагал, что литература призвана ставить проблемы, а не решать их; во-вторых, нравственность, по Фридриху Энгельсу, является категорией социальной и по ходу хотел бы подтвердить читателям, что именно нравственность для меня являлась и является первоосновой в работе над всеми пьесами.

Антуан де Сент-Экзюпери, так же как и Януш Корчак, представляются мне эталонами нравственности в том мире, в котором они жили, работали, боролись и отдали свои удивительные жизни.

Однажды, очень давно, моя добрая знакомая, превосходно знавшая французский язык, прочла мне с листа еще не переведенную книжку. Я долго не мог опомниться: книжка называлась «Маленький Принц». Потом эту книжку перевели, она получила признание и стала предметом для инсценировок и даже экранизации.

Режиссер, снявший фильм, подобрал на роль Маленького Принца очаровательного мальчугана. Мальчуган стал говорить слова Маленького Принца, и... фильм потерял фiasco: в устах маленького мальчика слова Маленького Принца оказались фальшивыми. А ведь, казалось, все правильно: пустыня, самолет, совершивший вынужденную посадку, неизвестно откуда взявшийся малыш и т. д. Все, как написано. И все неправда. Постановщик фильма «сфотографировал» все внешние признаки произведения, не попытавшись углубиться в него, понять его природу и суть.

«Маленький Принц» был написан в Нью-Йорке, где и был впервые издан в 1942 году. Это — сказка, а сказке всегда сопутствует такое понятие, как аллегория.

¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., Гослитиздат, 1962, с. 678.

Сахара ли пустыня Экзюпери, где он встретил своего героя?

Летчик, француз, писатель, сражавшийся в Испании с фалангистами Франко, вынужден был покинуть Европу, когда маршал Петэн сдал Францию без боя.

Впоследствии, вспоминая пароход с богатыми беженцами, отплывающий из Лиссабона в Америку, Экзюпери писал, что пароход этот вселял в него смутный страх; что, несмотря на человеческую опустошенность, эмигранты все еще играли в живых людей; и что только теперь, на пароходе, до отказа набитом суетящимися пассажирами, скованный вынужденным бездействием, Экзюпери понял, что такое пустыня. В этих же воспоминаниях он признался, что не любил Америку.

Так в пьесе «Десять минут надежды» возник мир человеческой пустыни, окруживший Экзюпери в этот период. И именно в этой пустыне людей, не слышащих друг друга, возник «Маленький Принц».

Повторяю: место и время его написания — Нью-Йорк, 1942 год.

Что же такое сам Маленький Принц? Почему очаровательный мальчик из кинофильма оказался фальшивой фотокопией?

Да ведь, если вчитаться, вдуматься сердцем в это произведение, то характер у Маленького Принца обаятельно-женственный, который вовсе не по-детски требует мужской защиты и не по-детски хочет, разочаровавшись, уйти на свою планету при помощи змеи.

Аллегорическое признание в любви женщине, доброте, земле людей? И в первую очередь — женщине как воплощенной доброте и человечности? Не это ли является сутью сказки?

Чем больше я вчитывался в «Маленького Принца», тем определеннее становилась для меня правда моего ощущения. Но никаких материалов, на которые я мог бы опереться, не было.

И вот в 1970 году в Бордо, на совещании по международному детскому театру, где было много американцев, я узнал, что в Нью-Йорке вышла книжка весьма лирических воспоминаний об Экзюпери. Автор ее — женщина, которая укрылась под псевдонимом Шверис. Но ведь «шверис» в переводе означает «овечка». Это же прямой адрес к первым страницам «Маленького Принца» — помните в самом начале просьбу Маленького Принца: «Нарисуй мне, пожа-

луйста, овечку»?.. Псевдоним прозвучал как пароль! Я мог бы достать эту книжку, но, честно говоря, побоялся. Побоялся разочароваться в женщине, которая для меня уже стала прообразом «Маленького Принца».

Во всяком случае, косвенное подтверждение моей догадки для меня состоялось.

Так в пьесе возникла девчонка из Даун-Тауна Джинни Эй. А сам Даун-Таун, один из районов Нью-Йорка, является для самого города не чем иным, как другой планетой: Даун-Таун, Бауэри — кварталы утраченных судеб, нищих людей, потерявших право надеяться, но все-таки надеющихся. Именно с этой планеты в нью-йоркскую пустыню и должен был прийти Маленький Принц.

Так выстроилась аллегорическая ситуация в пьесе.

Во Франции же мне рассказали о том, что некоторым официальным лицам известны имя и точный адрес немецкого летчика, который сбил в 1944 году самолет Экзюпери. Но якобы было принято решение не опубликовывать эти данные до естественной смерти бывшего аса, так как он выполнял боевое задание своей стороны и сбил не Экзюпери, а просто самолет противника.

Не знаю, так ли это, но образ немецкого летчика в пьесе «Десять минут надежды» обязан своим появлением этой версии.

В пьесе я не хотел касаться бытовых достоверностей биографии Экзюпери. Это не конкретная жизнь, а притча о жизни подобной, поэтому в самой пьесе имя героя изменено, а имена собственные вошли в подзаголовок как обобщение: «Сценическое раздумье о том, как умирают антуаны де сент-экзюпери и рождаются маленькие принцы».

В ящиках моего письменного стола эти пьесы так и лежат — в разобранном виде, в черновиках, коротких записках, картотеках имен, событий, догадок. Это их собственные биографии.

Я рассказал только о трех, но так лежат все семь.

Когда на все это смотришь, то кажется странным, что пьеса уже есть, была, оживала на подмостках. А порой кажется, что пьеса еще не написана. Но она уже написана, и, оказывается, надо стремиться к новому и новому, даже если это старые истории.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



«ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ
В БЕРЕЗОВОЙ
РОЩЕ»

Горин —
И. М. Колопацкий,
Рылев —
Д. И. Барков.
Театр им. Ленсовета
Ленинград, 1967

«ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ
В БЕРЕЗОВОЙ
РОЩЕ»

Николай I —
А. П. Тишин,
Горин —
В. К. Венгер.
Драматический
театр
им. П. П. Охлопкова.
Иркутск, 1968

Сцена из спектакля.
Скоморохи.
Драматический
театр
им. П. П. Охлопкова.
Иркутск, 1968



«ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ
В БЕРЕЗОВОЙ
РОЩЕ»

Сцена из спектакля.
Скоморохи.
Театр русской
драмы.
Рига, 1967

Сцена из спектакля.
Скоморохи.
Театр русской
драмы.
Рига, 1967



«ШАГИ
КОМАНДОРА»

Пушкин —
В. С. Лаповой.
Театр
им. Евг. Вахтангова.
Москва, 1972



Пушкин —
В. С. Лаповой.
Театр
им. Евг. Вахтангова.
Москва, 1972



«ШАГИ
КОМАНДОРА»

Пушкин —
В. С. Лаповой,
Жуковский —
Ю. В. Волынец.
Театр
им. Евг. Вахтангова.
Москва, 1972

Ефрем —
Н. Д. Гриценко,
Мефодий —
Н. И. Плотников.
Театр
им. Евг. Вахтангова.
Москва, 1972



«ШАГИ
КОМАНДОРА»

Натали —
Ю. И. Борисова,
Николай I —
Ю. В. Яковлев.
Театр
им. Евг. Вахтангова,
Москва, 1972



Пушкин —
В. С. Лановой,
Николай I —
Ю. В. Яковлев.
Театр
им. Евг. Вахтангова,
Москва, 1972



«ШАГИ
КОМАНДОРА»

Пушкин —
К. Г. Адамов.
Русский
драматический театр
им. Самеда Вургуна.
Баку, 1971

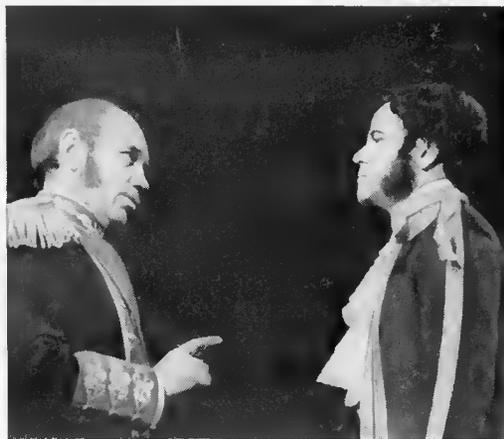


Николай I —
А. С. Фалькович,
Пушкин —
К. Г. Адамов.
Русский
драматический театр
им. Самеда Вургуна.
Баку, 1971



«ШАГН
КОМАНДОРА»

Бенкендорф —
Шандор Хорват,
Пушкин —
Петер Хауман.
Театр
Атилла Йозсефа.
Будапешт, 1972



Мефодий —
Лайош Соос,
Ефрем —
Лайош Крашч,
Пушкин —
Петер Хауман.
Театр
Атилла Йозсефа.
Будапешт, 1972



«ДОН КИХОТ
БЕДЕТ БОЙ»

Егор Седой —
Л. И. Губанов,
Надя —
В. В. Калинин.
МХАТ, 1965



Егор Седой —
Л. И. Губанов,
Суворов —
А. П. Кторов.
МХАТ, 1965

Дон Кихот —
Ю. Л. Леонидов.
МХАТ, 1965



«ДОН КИХОТ
ВЕДЕТ БОЙ»

Егор Седой —
А. С. Тарасов,
Надя —
Р. М. Лулева.
Русский
драматический театр
им. М. Ю. Лермонтова.
Алма-Ата, 1968



Дон Кихот —
Ю. Б. Померанцев.
Русский
драматический театр
им. М. Ю. Лермонтова.
Алма-Ата, 1968



«ДОН КИХОТ
ВЕДЕТ БОЙ»

Егор Седой —
Иван Манов,
Надя —
Ольга Попова.
Театр
Народной армии.
София, 1970



Дон Кихот —
Димитер Миланов.
Театр
Народной армии.
София, 1970



«ПРАЗДНИК
ОДИНОЧЕСТВА»

Пирсмани —
Отар
Мегвинетухуцеси,
Или —
Лателла
Мухулишвили.
Театр
им. К. Марджанишвили.
Тбилиси, 1976



Сцена из спектакля.
Театр
им. К. Марджанишвили.
Тбилиси, 1976

Пирсмани —
Отар
Мегвинетухуцеси.
Театр
им. К. Марджанишвили.
Тбилиси, 1976

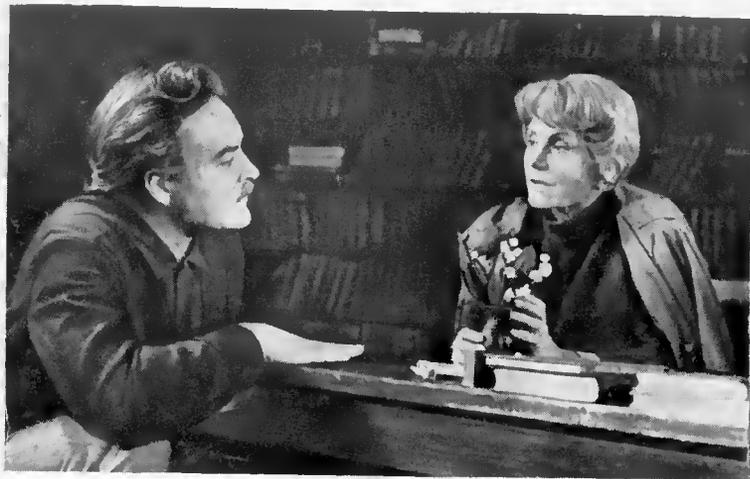
Сцена из спектакля.
Театр
им. К. Марджанишвили.
Тбилиси, 1976



«ВАРШАВСКИЙ
ЦАБАТ»

Млада —
Е. Кузнецова,
учитель —
В. К. Горелов,
Млодек —
В. Вахлин.
Мгюз, 1966

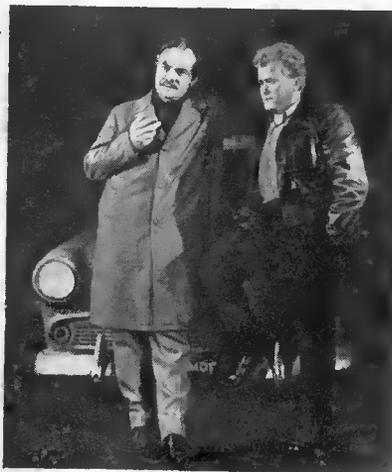
Сцена
на второго действия.
Мгюз, 1966



«БРИГАНТША»

Лавров —
Рейн Арен,
Рита Вилгус —
Рита Вилгус.
Театр
им. Кингисепна.
Таллин, 1965

Лавров —
Рейн Арен,
водитель такси —
Томи Лав.
Театр
им. Кингисепна.
Таллин, 1965



Коростылев В. Н.
К 68 Пьесы.— М.; Искусство, 1978.—16 с., ил.; 1 л.
портр.

В сборник пьес известного советского драматурга и поэта Вадима Николаевича Коростылева вошли семь пьес, составляющие единый цикл, хотя тематика их чрезвычайно разнообразна. Декабристам посвящена драматическая поэма «Через сто лет в березовой роще»; А. С. Пушкину — «Шаги командора»; о первой русской экспедиции на Северный полюс рассказывается в драматической поэме «Дон Кихот ведет бой»; великому грузинскому художнику Пирсманавили посвящена пьеса «Праздник одиночества»; героическая судьба польского педагога Яноша Корчака послужила сюжетом для пьесы «Варшавский набат»; образ французского писателя-антифашиста положен в основу пьесы «Десять минут надежды». В «Бригадире» рассматриваются сложные судьбы наших современников. Книга иллюстрирована.

70600-043
К ————— 58-78
025(01)-79

Р 2

ВАДИМ НИКОЛАЕВИЧ КОРОСТЫЛЕВ

СЕМЬ ПЬЕС

Редактор Н. Б. Дайредзишева. Художник И. Я. Лившиц. Художественный редактор Л. Н. Орлова. Технический редактор Г. М. Короткова. Корректоры И. В. Разинкина и Г. И. Сопова.

ИБ № 539

Сдано в набор 03.07.78. Подп. к печ. 27.02.79. А 05701. Формат издания 70×108/32. Бумага типографская № 1 и мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. п. л. 19,688. Уч.-изд. л. 21,29. Изд. № 12103. Тираж 10 000. Заказ 570. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 10