

Шекспир Уильям Шекспировские чтения, 1978

РАФАЭЛЬ И ШЕКСПИР И. Верцман Соединимы ли в одном очерке эти два великих имени? Помимо того, что один - живописец, второй - драматург, Рафаэль творил в период зенита эпохи Возрождения, Шекспир же отчасти в зените, а больше при ее кризисе. Не говоря уже о том, что Рафаэль, понимавший лишь чарующую гармонию, к антитезам трагического и комического не восприимчив, Шекспир освоил и такую гармонию и те крайности; да и вообще не однотональны их художественные образы.

да, не в одном центре круга их творческие системы. Но как в эллипсе имеются два фокуса и луч, направленный в один фокус, светится и в другом, так Рафаэля и Шекспира связывает единый луч: дух Ренессанса. При всех противоречиях, присущих этой бурной эпохе, она представляла собой такое время, когда творческая мысль оказалась необыкновенно раскованной, и это дало замечательные плоды. Над людьми уже не тяготел средневековый догматизм, и они еще не стали жертвами калечащего воздействия буржуазной цивилизации. В истории мировой культуры великие свершения Ренессанса сыграли важнейшую роль. Творчество крупнейших мастеров того времени, философская мысль Возрождения, важные и значительные сами по себе, послужили отправной точкой для дальнейшего духовного прогресса человечества. Особенно значительной оказалась роль Шекспира. Почти отвергнутый XVII в., в пору господства классицизма, он начинает с XVIII в. приобретать значение как действенная сила художественного развития. Приятие или неприятие Шекспира становится важным критерием эстетики нового времени. Вольтер, Лессинг, Гете, а затем романтики - все они, по-своему понимая Шекспира, решают кардинальные вопросы поэзии, драмы, искусства вообще, привлекая к этому Шекспира.

Минуя промежуточные ступени, обратимся непосредственно к тому великому писателю, который сыграл особенно большую роль в приобщении Шекспира к насущным проблемам искусства нового времени. 1. ДОКЛАССИЧЕСКИЙ И КЛАССИЧЕСКИЙ ГЕТЕ Период юности его отмечен настроениями "Бури и натиска", шел он по колеям, продолженной Руссо и особенно Гердером, отвергнувшим плоский рационализм долессиевских немецких просветителей, считавших французский классицизм альфой и омегой эстетики; Гердер осветил достоинства самобытного творчества всех народов мира и поэзии средневековья.

Но вскоре Гете забудет свою же статью 1775 г. "По поводу Фальконе и о Фальконе", где сказано, что "естественное чувство" и "творческую силу" надо искать не в "пышных академических дворцах" с их "условной роскошью", а лишь там, где "обитает искренность, нужда и задушевность". Так, Рембрандт изображал Богоматерь в облике "нидерландской крестьянки", его "простонародная" кисть избегала "холодного облагораживания и застывшей церковности", трактовки евангельских сказаний в необычной обстановке с алтарными украшениями и с нарядной Марией, будто ожидающей почетных визитов. При этом Гете иронизировал по адресу некоего "господчика", утверждавшего, что "итальянцы это делали лучше" {цит. по кн.: О Рембрандте. М.; л., 1936, с. 17.}.

В 1786-1788 гг. Гете совершает путешествие по Италии, отраженное позднее, и тут эстетическое восприятие Гете уже совсем иное. Оставаясь и здесь поклонником классической древности, Гете расширил диапазон своей эстетики очаровавшим его итальянским Ренессансом - оценки "Бури и натиска" ушли в прошлое.

Всеми мастерами Италии восхищен Гете, а почему искусствоведы и художники сегодня предпочитают кто - одного, кто - другого мастера, Гете объясняет так: "Человек - существо ограниченное, и если дух его открывается великому, он все же никогда не будет в состоянии одинаково ценить и признавать величие разного рода" {Гете. Собр. соч. М., 1935, т. XI, с. 403, 412.}. Так как Гете стоит высоко над людьми "ограниченными", то восхищают его одновременно многие итальянские мастера с их свободной живой манерой исполнения и благородной идеализацией, "как это было у древних". Италия охладила вкус Гете к немецкому искусству. Вспоминая "величие необычайное" живописи Дюрера, Гете отпускает шутку: "если бы только судьба завела его поглубже в Италию" {Там же, с. 115.}. Увы, не "завела", и потому, определит Гете позднее, Дюрер отличается "суховатой тщательностью", "неприятной точностью" в картинах и гравюрах. Признавая за Дюрером "несравненный талант", Гете добавляет, что он "никогда не смог возвыситься до идеи гармонической красоты" {Reinem R. Goethe und Dürer. Hamburg, 1947, S. 8-10.}.

Больше всех Гете восторгается Рафаэлем. Гетеевская хвала Рафаэлю выражена словами чуть ли не молитвенными по поводу его исторической и эстетической

миссии для мирового искусства: "Озаренный небесным вдохновением... возложил последний камень на вершину, где ни под ним, ни рядом с ним уже нельзя поместить другого" {Гете. Собр. соч., т. XI, с. 115.}.

Винкельман захлопнул книгу идеального искусства после Эллады и лишь отчасти Ренессанса, а Гете, в принципе с этим согласный, не был догматиком от эстетики. Хотя искусство Возрождения имело в Европе много национальных, а в Италии областнических школ, идеал той эпохи сводим к стилевому единству. С распадом же его возникло много течений, представители которых уверены были, что затмили своими открытиями недавнее прошлое. Нечего говорить, Гете в этом сомневался, и все же новаторы его интересовали – даже маньеристы, "если только они не заходят слишком далеко и не дурачат целые нации, пока не вернутся к возвышенному образу мыслей" {цит. по кн.: Гете об искусстве. М., 1975, с. 133.}. Не слишком суров Гете и к педантам академий, начиная с Болонской, – лишь бы хоть чуточку сохранились в их творениях "сокровенные силы природы". Тем больший интерес представляет для Гете послеренессансное искусство выдающихся живописцев и графиков: величавый классицизм Пуссена, изящный – Клода Лоррена, гравюры барочного в своих приемах Себастьяна Бурдона, сочный реализм Рубенса, грустная лиричность пейзажей Яакоба Рюисдаля, комизм жанровых сценок Тенирса, Остаде.

Дань глубокого уважения отдал Гете великому голландцу статьей "Рембрандт мыслитель" (1813), рассказав о сюжете "в одном из прекраснейших произведений этого художника" по названию "Милосердный самаритянин". Следует вообще учесть, что в связи с художником Мантења, сочетавшим строгость формы в стиле древних с характерностью явлений реальной действительности, Гете статьей 1820 г. "Триумф Юлия Цезаря" отдает преимущество искусству высокого Возрождения, преодолевшему мантењевские "противоположные стремления" {Гете И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.; Л., 1936, с. 300-304.}. Однако ту стадию Ренессанса, когда ради красоты еще не ослабляли выразительность, ради общего – индивидуальное, Гете ставит в пример современным художникам. Мысль Гете такова: этому примеру легче следовать, чем древним, от которых мы навсегда отрезаны ходом истории, и то, что удавалось еще Рафаэлю на "среднем пути" между "древним и новым", сегодня художнику не по силам. 2. ЧЕМ ШИЛЛЕРОВСКАЯ ЭСТЕТИКА ОБОГАТИЛА ГЕТЕВСКУЮ Перед тем как Гете после своей поездки в Италию вторично обратится к своему кумиру – Рафаэлю, Шиллер опубликовал статью "О наивной и сентиментальной поэзии" (1795-1796).

Чрезмерная рафинированность аристократического сословия и чрезмерная рассудочность буржуазной среды побудили Гердера обратиться к преисполненной свежести народной поэзии. Идя по стопам этих двух мыслителей, Шиллер отрицает, что прекрасное в искусстве обусловлено высотой разума и морального сознания.

"Наивное" Шиллер трактует не как стихийность или обыденную доверчивость, практическую неопытность, простодушие забавы. Шиллеровское "сентиментальное" – отнюдь не сентиментальность, не слезливая чувствительность, мягкое сердечие, нежность, бывающая иногда приторной. В оба эти термина Шиллер вложил философский, а не бытовой психологический смысл, историзм "феноменологии духа" человечества.

"Наивное" – по Шиллеру – исключает рассудочность, в которой "из страха неопределенности" любой анализ становится "жестким и неподатливым". Лучше всего объяснить этот принцип восприятием вещей, отличавшим античный мир. Греки не замечали искусственности и деланности их отношений к природе, принимая их за "безыскусственную природу". Сама же природа как таковая владеет больше любознательностью греческого художника, чем его моральным чувством, и нет в нем сладостного томления, объект его воображения – человек еще в бессознательном мире, воля этого человека устремлена к слепой для его восприятия необходимости. Сухая правдивость, с которой "наивный" художник и поэт изображают предмет, захватывающий их целиком, порой выглядит бесчувственностью. Позади осталась архаика доклассической Эллады, а тут "наивное" проявилось как гармоничная связь человека с окружающим его миром.

"Сентиментальное" же Шиллер объясняет не по образцам плаксивого мещанского жанра, а как двоение ума и чувства. В эпоху "сентиментального" умонастроения, исторический базис которого – новейшая цивилизация с ее разделением труда и распылением способностей человека, поэт или мастер картин и скульптур стремятся к утраченной гармонии, понимая ее прелест уже не стихийно, а осознанно. Увы, одной осознанности мало, когда нет больше исторических условий для ее существования. Люди современной общественной формации "почитают природу", но "природа покинула у нас человеческое существо", у цивилизованного человека отношения, быт и нравы "противоестественны". Дети ещеrudiment природы, взрослые же "в раздоре с собой" и несчастливы в тех впечатлениях, какие производит на них жизнь.

Словом, наше влечеие к природе - это "тоска больного по здоровью". И все же "наивное" кое в чем уступает "сентиментальному": у первого совершенство заключалось в конечных величинах, второе постигает величины бесконечные, для первого характерно ограничение образа, и потому его адекватной сферой было ваяние; превосходство второго - в ничем не скованном воображении и умении мыслить абстрактно, адекватная сфера теперь художественное слово, да и визуальные искусства проникнуты новыми возможностями. Там подчинение естественной необходимости - реализм, тут внутренняя свобода, возвышающая духовно.

Охваченный ностальгией по утраченной гармонии, человек сегодня лишь на пути к тому, что является подлинной культурой, хотя искусство ныне духовно богаче античного. Когда-нибудь в неуволимом будущем гармоничность перестанет ускользать от художника, и тогда превзойдет он древнего эллина, которому идеал давался без труда, чисто интуитивно.

Впрочем, "наивное" и "сентиментальное" в истории не разделены пропастью: античная поэзия иногда звучала в ключе "сентиментального", а в позорное время имеются проявления "наивного". Собственно говоря, "наивным должен быть всякий истинный гений - иначе это не гений. Только наивность делает его гением... Незнакомый с правилами, этими костылями немощи и педантами нелепости, руководимый исключительно инстинктом, своим ангелом-хранителем, спокойно и уверенно проходит он через все силки ложного вкуса... Только гению дано чувствовать себя как дома за пределами известного и расширять границы естественного, не переступая через них" {Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935, с. 326.}. Для эпохи Возрождения Шиллер называет Данте, Ариосто, Тассо, Сервантеса, Шекспира, из живописцев Рафаэля, Дюрера, для XVII и XVIII столетий - Мольера, Филдинга, Стерна. Найдет Шиллер органическое слияние логики с интуицией и в Гете. Комментаторы полагают, что главная скрытая цель шиллеровского трактата - противопоставить Гете как поэта "наивного" - себе как поэту "сентиментальному" {Там же, с. 327, 656.}. Но уж это домысел чересчур усердных шиллероведов и гетееведов.

Лет тридцать после путешествия по Италии Гете, обогащенный идеями своего друга, который отнес Рафаэля к "наивным" художникам, пишет статью "Античное и современное" (1818), и здесь о Рафаэле говорится следующее: "...этому художнику выпало особое счастье - нрав мягкий и время", когда искусство ценилось как "честнейший труд", а художники отличались "усердием, преданностью". Учили Рафаэля выдающиеся мастера. При этом ни Леонардо, наработавшийся в технике, уставший от размышлений, ни Микеланджело, лучшие годы мучившийся в каменоломнях, где высекал мрамор, и завершивший собственно одну только вещь - "Моисея", оба эти гения, "хотя достигли вершин", "не изведали... истинного наслаждения от своего творчества". Тогда как Рафаэль "всю жизнь творил с одинаково совершенной легкостью. Сила его духа и деяние находятся в столь полном равновесии, что мы вправе утверждать - ни один художник нового времени не обладал такой "мягкостью, грацией, естественностью", к тому же "пророческим величием"; никто другой не обладал "столь чистым и совершенным мышлением. Перед нами талант, который дает нам напиться из первозданного источника" {Цит. по кн.: Гете об искусстве, с. 304.}.

"Совершенная легкость", "равновесие" замыслов и практического их осуществления, "естественность", "первозданный источник" - со всем перечисленным ассоциируется "наивное". Ну а Леонардо и Микеланджело? Их титаническую мощь Гете вполне оценил. О "Тайной вечере" Леонардо Гете написал замечательную статью {Гете И. В. Статьи и мысли об искусстве, с. 231-232.}; о Микеланджело Гете, игнорируя упрек Винкельмана ("впадал в преувеличения"), сказал: "Внутренняя уверенность и мужественность этого мастера, его величие превышает всякое описание" {Гете. Собр. соч., т. XI, с. 152.}. Признавали учительскую миссию античного искусства, строго соблюдавшего меру, Леонардо и Микеланджело, как и Рафаэль, но тот был верен этому принципу, а они оба уходили в глубь своих бездонных поисков можно еще сказать: "безмерных" {Наш современник итальянец Ренато Гуттузо поклонник Рафаэля не в меньшей степени, чем Гете, - в своих "Заметках о Рафаэле", включенных в его сборник "Ремесло художника", касаясь модной тенденции искусствоведов превозносить "принцип незавершенности" (non-finito), утверждает, что по-своему достигали "законченности" (finite) и Леонардо, и Микеланджело (см. статью в журнале: Иностранная литература, 1978, э 4).}. Гете не поставил бы - в отличие от Шиллера - вслед за Рафаэлем Дюрера, о чем говорилось выше. З. ГЕТЕ И ШЕКСПИР Дважды обратился Гете к великому английскому драматургу. В период "Бури и натиска" Гете опубликовал статью "Ко дню Шекспира" (1771), где признался, что тот "покорил его на всю жизнь". Навсегда отрекшись от "театра, подчиненного правилам", Гете воскликнул: "Французик, на что тебе греческие доспехи, они тебе не по плечу". Этими словами умаляется достоинство не античного, а

только подражания ему во французском классицизме, только "корсет и пурпурный парик". Заслуга Шекспира в том, что он "перенес государственные дела на подмостки театра". У Шекспира "мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами". И еще восхликал Гете: "Природа! Природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!". Восторгаясь Шекспиром, Гете видит в нем лишь стихийную гениальность. До вторичного своего обращения к Шекспиру в 1813 г. Гете словно забудет о нем.

Охватив принципом "наивного" вместе с Данте, Ариосто, Тассо, Сервантесом также Шекспира, Шиллер в последнем открыл нечто родственное Гомеру, "несмотря на их отдаленность друг от друга во времени" и "пропасть различий между ними". Какое "родство" находит Шиллер между гомеровским эпосом и шекспировской драматургией? И там и здесь "возвышенное спокойствие духа при самых трагических обстоятельствах", и там и здесь "отношение к ним поэта неувядимо" {Шиллер Ф. Статьи по эстетике, с. 334-335.}.

И вот Гете в 1813 г. публикует статью с названием, ко многому обязывающим: "Шекспир и несть ему конца". Сохранив от Шиллера антитезу двух эпох поэтического слова, Гете противопоставляет друг другу классическую древность и современную действительность.

В античном мире человек еще не выделился как свободно мыслящая индивидуальность, в современном же мире духовной свободы стало у нее больше, практической - меньше, ибо "человек поставлен буржуазной жизнью в очень узкие границы", а влечения "превышают силы". Своими героями невыполненных желаний, но мощного действия Шекспир близок к древним; как родствен он им и своей глубокой объективностью, с той лишь разницей, что у древних над героем царит рок, а у Шекспира - историческая и природная необходимость. Буржуазная личность утешает себя абстрактной моралью, тогда как шекспировский герой действует, стимулируемый особой целью, и, не зная меры своим притязаниям, в конце концов погибает. Стоявший у порога буржуазного мира, формирование которого история лишь начала, Шекспир - сын страны, где роль католической церкви подорвана, а влияние пуританства еще ограничено. "В ожившей протестантской стране, где на время смолкли ханжеское безумие", Шекспир "мог свободно развивать свою чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-либо определенной религией" {Гете И. В. Статьи и мысли об искусстве, с. 418.}.

Как понять религиозность без определенной религии? Как "веру в благость природы", в "правду и саму жизнь".

Далее Гете подытожил свои мысли многочленной схемой антитез, где Шекспиру уготовано среднее место:

античное - современное
 наивное - сентиментальное
 языческое - христианское
 героическое - романтическое
 реальное - идеальное
 необходимость - свобода
 долг - воление.

Шекспир, развивает свою мысль Гете, принадлежит не столько к поэтам нового мира, которых мы зовем романтиками, сколько к поэтам наивным, так как его достоинство - как раз в воспроизведении современной ему эпохи, с романтической же тоской он соприкасается чуть заметно, одним только краем своего существа. Чем он походит на античных драматургов? Тем, что у него воление "возникает не изнутри, а рождается внешними обстоятельствами" и "сходствует с долженствованием". Но античное понимание необходимости исключает свободу воли, а это "несовместимо с нашими убеждениями"; Шекспир же делает необходимость "нравственной", чем отделен "громадной пропастью от древних". В итоге Шекспир "воссоединяет - нам на радость и изумление - мир древний и новый".

У драматургов XVIII в. "долженствование растворяется в волении", а так как эта подмена идет на помощь пашей слабости, то мы чувствуем известную растроганность, когда после мучительного ожидания под конец получаем жалкое утешение {цит. по кн.: Гете об искусстве, с. 413-417.}. Это не шиллеровское "сентиментальное", а слезная буржуазно-мещанская драма.

Теперь коснемся еще одной проблемы. В части статьи 1813 г. Гете определяет Шекспира как мыслителя, "возвысившего нас до осознания мира". И хотя кажется, что Шекспир "работает для наших глаз", его произведения "не для телесных очей", обращены к "нашему внутреннему чувству"; "одушевленное слово у Шекспира преобладает над чувственным действием". Философским языком объективного идеалиста Гете говорит: "Шекспир приобщается к мировому духу, от обоих ничего не скрыто", причем в философии тайна духа раскрывается не сразу, а у Шекспира герой "выбалтывает ее даже вопреки правдоподобию". Не ниже понимания трагического у Шекспира юмор, его комическое - и то и другое

В дописанной позднее части статьи 1816 г. Гете, очевидно, имеет в виду, что уже с 1623 г. напечатанные сборником драмы Шекспира стали одним из видов художественной литературы, отнюдь не требующим обязательного посещения театра. Конечно, театральная постановка возбуждает наши духовные силы, но в театре не всегда удовлетворяет игра актера и замысел режиссера. При чтении же образы хотя и несколько абстрактны, зато продуманы наедине с собой. Все, что совершается в пьесах Шекспира, драматично, однако между отдельными сценами, явлениями имеются разрывы, так что нашему воображению приходится их восполнять, угадывать. Действие шекспировской пьесы "противоречит самой сущности сцены". У Шекспира - дар "эпитетатора"; его творчество - нечто вроде шахты, откуда извлечены едва соединенные жемчужины-фрагменты, и это является для Гете основанием утверждать: Шекспир менее драматург, чем поэт; принадлежа "истории поэзии", он "в истории театра участвует только случайно"; Шекспиру, "выворачивающему наружу внутреннюю жизнь своего героя", требования сцены кажутся "не, стоящими внимания". Слишком велик Шекспир, чтобы ограничить сценической площадкой достойное его гения пространство, его "шекспировское" означает вселенную.

И все же Гете не "детеатрализует" шекспировскую пьесу, не толкует ее как *Lesedrama* - "драму для чтения". Зная, что режиссеры своими постановками шекспировских трагедий и комедий увлекают зрителей, Гете снисходителен даже к их экспериментам. Оправдание режиссерской вольности Гете выразил еще в романе "Годы учения Вильгельма Мейстера". В главе 13-й 4-й книги Вильгельм спорит со своим другом Зерло относительно постановки "Гамлете" силами полулюбительской труппы. Зерло считает необходимым сделать купюры вычеркнуть из пьесы все, что трудно или вовсе не выполнимо; Вильгельм упрямится, но все же соглашается изъять несколько боковых эпизодов, лишающих пьесу, как ему представляется, цельности.

Прошло 20 лет, и статья Гете возвращает нас к проблеме режиссуры. Теперь гетевской хвали удостоен не выдуманный персонаж романа - Зерло, а живой современник Шредер - постановщик "Короля Лира". Будучи "эпитетатором эпитетатора", так сказать, в квадрате сравнительно с Шекспиром, этот режиссер оставлял в спектаклях "только наиболее впечатляющее, отbrasывая все остальное, притом существеннейшее". Отметим: слово "существенное" в превосходной степени. Тут Гете несколько противоречит сам себе. Исключив первую сцену "Короля Лира", Шредер добился сочувствия к старику и отвращения к двум старшим дочерям, ибо в выброшенной сцене король ведет себя до того нелепо, что уже невозможно всецело осудить его дочерей, и вызывал он не сочувствие, а сожаление... Но ведь начал Гете свою хвалу Шредеру в тоне отнюдь не категорическом: "Мы можем только согласиться с теми, кто говорит, что, опустив первую сцену "Короля Лира", режиссер тем самым зачеркнул весь характер пьесы". Добавление Гете о Шредере: "и все же прав он и здесь" - не снимает вопроса: а дал бы ему Шекспир право "зачеркнуть весь характер пьесы"? 4. НЕОДИНАКОВАЯ СУДЬБА ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ Определения "прекрасное" и "возвышенное" живут, не требуя напоминаний, кто их употреблял, а "наивное" - "сентimentальное" нуждаются в обращении к статьям Шиллера и Гете.

Современником поэтов-мыслителей был философ Гегель, однако в гегелевской эстетике их два термина отсутствуют; вместо них три мировые формы искусства: "символическая" - древнего Востока, "классическая" античной Элады, "романтическая" - от средневековья до сегодняшнего дня; причем в этой форме каждый вид искусства имеет свои временные границы: зодчество - с крушения Римской империи по XV в.; художественная проза - от рыцарских романов до бытовых буржуазных; музыка - от греко-иранского хорала до Баха, Гайдна, Моцарта; поэзия - от трубадуров до Гете и Шиллера; визуальные искусства и драматургия - с XV по XVII в. {Расширительное понимание романтического у Гегеля в наше время едва ли применимо к Возрождению, да и Гете с Шиллером вряд ли согласились бы с тем, что их творчество следует уложить в схему "романтической формы".}

Идеал Прекрасного сумели утвердить древние греки своим "царством красоты" - "ничего прекраснее их искусства не может быть". Особое значение имеет их скульптура, так как в ней случайные внешние черты проявляются минимально, удержаные "в прочной связи с всеобщим смыслом".

Что же обусловило историческую необходимость "романтической формы"? Греческие боги идеальны, но многобожие вовлекало их в раздоры, что и "принижает их"; кроме того, античный образ лишен отпечатка душевных волнений, а человечество нуждается теперь в образах, проникнутых "сердечностью", "полнотой внутреннего содержания", ибо "духовная субъективность" творит идеи и чувства развитой, углубленной в себя личности. В "романтической форме" возможна "улыбка сквозь слезы", "светлая ясность сквозь скорбь". Однако ничего тут нет общего с "взвинченным

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
субъективизмом" немецких романтиков, чье искусство Гегель, подобно Гете, считает "больным" явлением.

обстоятельно развернуть грандиозное полотно этих трех форм не входит в задачу моей статьи. Добавлю лишь, что, как Гете и Шиллер, Гегель не ограничивает свои эстетические интересы только искусством Возрождения, с большой симпатией отзываясь и о голландских шедеврах жанра, и о Рубенсе, и о Ван Дейке. Мало того, Гегель раздвигает рамки своей трехфазисной схемы словами: "искусство в состоянии функционировать и в настоящее время" {Гегель. Лекции по эстетике. - Соч. М., 1940, т. XIII, с. 165, 167.}.

Утрачена навсегда идеальность образа, но больше в нем критики действительности и свободы мысли. Теперь художник предоставлен самому себе в выборе сюжета и способе его воплощения: не подчиняясь одному какому-нибудь стилю, он изображает "глубины и высоты человеческой души... общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах". Так Гегель провозглашает четвертую форму - "свободную форму искусства", хотя сам он оставался равнодушен и к выставкам живописи своего времени, и к театру, зависящему от драматургии, которая выводит мещанские перипетии, людей серых, живущих на свете, облекая дела свои в мораль добродорядочности. Порой конфликты "между поэзией сердца и прозой отношений" трогательны, но уж очень мелковаты, когда сравниваешь их с античными и шекспировскими" {Там же, с. 274.}.

Но важнее здесь для нас, что эллипс, в котором Шиллер и Гете соединили Рафаэля и Шекспира как художников "наивных", Гегелем совсем отброшен. К тому же высокая оценка Гегелем этих двух корифеев искусства уже не безоговорочна, какой была у Шиллера и Гете, а с критическими замечаниями. Так, признавая, что шедевры Рафаэля отличаются "совершенством замысла, рисунка, красотой живой группировки", Гегель на других страницах принимается сравнивать: "по глубине, мощи и задушевности выражения" Рафаэль уступает ранним итальянским мастерам, а превзошли его Корреджо "магическим волшебством светотеней, одухотворенной изысканностью и грацией чувства, форм, движений"; Тициан - "сияющимся переливом красок, пылом, теплом, силой колорита". Наконец, Дюрера Гегель характеризует отнюдь не по-гегевски, видя в нем "внутреннее благородство, и внешнюю замкнутость, и свободу" {Гегель. Лекции по эстетике. - Соч. М., 1958, т. XIV, с. 27, 87-88, 90.}.

Обратимся теперь к гегелевскому восприятию Шекспира.

Отдавая должное всемирно-историческому значению его творчества, Гегель мимоходом отмечает и его дефекты в свете абсолютных норм эстетики. Преимущество шекспировского образа над древнегреческим в том, что он уже не статичен: "есть развитие индивидуума в его внутренней жизни, а не только движение событий". Касаясь чуткости Шекспира к национальным характерам всех народов, Гегель утверждает его превосходство над испанскими драматургами в том, что в его пьесах, "несмотря на их национальный характер, значительно перевешивает общечеловеческий элемент". Есть этот элемент и в античной драматургии, но там "субъективной глубины задушевного чувства и широты индивидуальной характеристики для нас уже недостаточно: одни только сюжеты восхищают".

Трагедии Шекспира - пример "классического разрешения коллизий в романтической форме искусства" между средневековьем и новым временем, между феодальным прошлым и складывающимся буржуазным миром. В Шекспире-трагике Гегель импонирует стоическое спокойствие, глубокая объективность по отношению к жестокой борьбе двух мировых укладов. Этот "гегелевский" Шекспир мало похож на недовольного действительностью бунтаря. Что шекспировская индивидуальность ставит себя как бы в центр мироздания - это "формальная самостоятельность", которой противостоит "абстрактная необходимость". Зато шекспировские характеры "внутренне последовательны, верны себе и своей страсти, и во всем, что с ними случается, они ведут себя согласно своей твердо определенности".

Не обошелся, однако, Гегель без упрека Шекспиру, что впремежку с трагическими ситуациями есть у него сцены комические, рядом с возвышенными, значительными явлениями - ничтожные, низменные. Как идеально чиста трагедия античная, не допускавшая подобного!

Герои Шекспира - "рассчитывающие только на самих себя индивидуумы", ставящие себе цель, которая "диктуется" только "их собственной индивидуальностью", и осуществляют они ее "с непоколебимой последовательностью страсти, без побочных рефлексий". В центре каждой трагедии стоит такого рода характер, а вокруг него - менее выдающиеся и энергичные {Гегель. Лекции по эстетике. - Соч., т. XIII, с. 392.}.

В нынешних пьесах мягкосердечный персонаж быстро впадает в отчаяние, но драма не влечет его к гибели даже при опасности, чем остается весьма довольною публика. Когда на сцене противоборствуют добродетель и порок, ей

надлежит торжествовать, а ему быть наказанным. У Шекспира же герой погибает "именно вследствие решительной верности себе и своим целям", что и называют "трагической развязкой".

язык Шекспира метафоричен, и его герой стоит выше своей "скорби", или "дурной страсти", даже "смешной вульгарности". Какие бы ни были шекспировские образы, они - люди "свободной силы представления и гениального духа... их размышление стоит и ставит их выше того, чем они являются по своему положению и своим определенным целям". Но, подыскивая "аналог внутреннего переживания", этот герой "не всегда свободен от излишеств, временами неуклюжих".

Замечателен и юмор Шекспира. Хотя его комические образы "погружены в свою вульгарность" и "нет у них недостатка в плоских шутках", они в то же время "проявляют ум". Их "гений" мог бы сделать их "великими людьми".

По Гегелю, Шекспир прекрасен и "нравственной стороной", и "формальной стороной творчества", своим "величием души и характера". Обе стороны являются достоинствами этого драматурга. Прекрасно у Шекспира, что его герой верен своей страсти, что умом и речами он выше своей скорби в трагедиях и вульгарности в комедиях, становясь как бы "свободным художником", наконец, что шекспировский образ динамичен. Столь глубокого трагизма и не менее глубокого юмора "романтическая форма искусства" иметь больше не будет {Гегель. Лекции по эстетике. - Соч., т. XIII, с. 147.}. Однако пафос всеобщности, который охватывает в античной трагедии и справедливое, не столь отчетлив у Шекспира, зато индивид в его драмах свободнее в своих решениях. Нет уже софокловского равновесия двух противоборствующих сил - старого и нового, у Шекспира старый уклад дышит на ладан, новый не вполне сложился, а силы в нем уже больше. Равновесие сил предпосылка гармоничной красоты - нарушено.

Итак, общая черты, соединяющей Рафаэля и Шекспира в "наивном" мирочувствовании, по шиллеровско-гетеевскому толкованию, в эстетике Гегеля нет, и после него этих двух художников будут рассматривать отдельно друг от друга, лишь в границах одной эпохи. 5. РАФАЭЛЬ И ШЕКСПИР - И ДЛЯ СТЕНДАЛЯ СВЕТОЧИ ПРЕКРАСНОГО Выслушаем теперь автора "Истории живописи в Италии" (1817) и "Прогулок по Риму" (1827). Возможно, гетеевское "Итальянское путешествие" было Стендalu известно {"Не без иронии и удивления Гете отметил, что из его книги Стендаль кое-что позаимствовал для своей - о Риме, Неаполе, Флоренции, выдавая это за собственные впечатления и мысли" (Strich F. Goethe und die Weltliteratur. Bern, 1946, S. 239).}.

Наивысшей похвалой удостоено итальянское Возрождение, но, в отличие от Гете и Гегеля, Стендаль пристальное всматривается в противоречивость эпохи.

Богачи и власть имущие умели ценить в искусстве красоту независимо от сюжета, включая и христианский; вместе с тем их развлекало бесстыдство комедии Макиавелли и диалогов Аргено, лоджий папы льва X, демонстрировавшего рядом с евангельскими картинами Леду в объятиях лебедя Юпитера. Что касается народа, он "отстал на целое столетие"; верил, будто св. Петр следит с неба, чтут ли его бронзовую статую в соборе Ватикана, скорбел при виде мертвого Христа на коленях Богоматери. Вообще итальянцы и в верхах и в низах "чересчур религиозны, но и полны страстей".

Из итальянских художников Стендаль чаще и благодарней всего вспоминает Рафаэля. Образы Микеланджело воплощают "силу и ужас", "возвышенное и страшное", тогда как у Рафаэля взор Мадонны и ее сына проникнут небесной чистотой, а бога-отца - родительской нежностью, без малейшего оттенка "иудейской свирепости" {Стендаль. Собр. соч. М., 1959, т. X, с. 64.}. Явно недооценил Микеланджело Рафаэля, сказав о нем: "Этот молодой человек является примером того, чего можно достичнуть приложением". Приложением! да ведь у Рафаэля "нежная, благородная и влюбленная в прекрасное душа!"... Особенно восхищает он людей своим отвращением к пылким картинам, ибо считал, что живопись "лишь в самом крайнем случае изображает бурные проявления страстей" и что "всякая страсть вредит красоте" {Стендаль. Собр. соч. М.; л., 1959, т. VI, с. 76, 201, 204.}. Одарив Рафаэля эпитетом "божественный", Стендаль в его искусстве улавливает нечто зозвучное творениям Моцарта любимейшего из своих композиторов.

Отвратителен Стендalu капиталистический мир своей прозаичностью "искусство играет очень небольшую роль в нашей жизни". Когда случается Стендalu увидеть лицо торговца, Рафаэль "перестает для него существовать па целые сутки". Выражая презрение к лишенному эстетических интересов буржуа, Стендаль не в восторге и от аристократии. Переживший бури переворотов, этот класс сохранил эстетический вкус, но понимание им совершенства - "вне пределов искусства", ибо в атмосфере салона с его изысканными манерами "красота снижается до возвышенной прелести" {Там же, с. 119, 208, 233.}. Очевидно, по мнению Стендalia, "прелесть" - это суррогат прекрасного. Ах, Рафаэль, Рафаэль! - восклицает Стендаль. - Франция способна была родить

Мольеров, Вольтеров, Курье, одновременно же и Рафаэль - увы, нет. Слишком рационалистична по духу эта страна... А чтобы творить прекрасное, главное качество - не ум.

Подобно Гете, не ограничивает себя "идеальной красотой" искусства Возрождения и Стендаль. Мы простили, говорит он, кавалеру Бернини "все то зло, которое он причинил искусствам. Создал ли греческий резец что-либо подобное лицу св. Терезы? Бернини сумел выразить в этой статуе самые страстные письма молодой испанки. Греческие скульпторы Иллисса и Аполлона, если хотите, сделали больше - они показали нам величественное изображение Силы и Справедливости: но как это непохоже на св. Терезу" {Там же, т. X, с. 249.}. Проникновением в лабиринт человеческого сердца - вот чем известен Бернини, а ведь его искусство уже в стиле барокко.

Доля экспрессии живописи и скульптуре на пользу. Этой мыслью Стендаль выходит за круг Ренессанса. Уже Тинторетто привлек его внимание. Назвав рафаэлизирующего Менгса "холодным", Стендаль утверждает, что Хогарт, Гро долговечней.

Классицизм также импонирует Стендалю. Конечно, если художник находится при дворе монарха, это сулит ему нивелировку самобытности, раболепие. Так, Лебрен угождал вкусам короля.

Зато сильна кисть Пуссена, "предпочитавшего окончить свои дни в Риме". Клода Лоррена Стендаль отметил словами: "замечательный в своем роде". И давида, "покинувшего путь Лебренов и Миньяров, дерзнувшего изображать Брутов и Горациев", уважает Стендаль {Уважение Стендalia к Давиду имеет политический мотив: находясь при Реставрации в изгнании, Давид не ходатайствовал о разрешении ему вернуться во Францию.}.

Мы убедились, что для Стендalia "существует столько же видов красоты, сколько путей для поисков счастья", история искусства эпохой Возрождения не исчерпана. "Хоть я очень ценю художников, изображающих идеальную красоту, как Рафаэль и Корреджо, тем не менее я нисколько не презираю художников, которых я охотно назвал бы "художниками-зеркалами"..." К этим художникам Стендаль отнес голландцев, "точно воспроизводящих природу, без искусства, как в зеркале, а это немалое достоинство; по-моему, оно особенно чарует в пейзаже" {Стендаль. Собр. соч. м., 1959, т. IX, с. 223.}.

Стендалевская дефиниция "без искусства" звучит странно. "Художников-зеркал" во всяком жанре Стендаль ценит больше, чем тех, кто "желает следовать за Рафаэлем". Хорошо, что подражательство Стендalu не по нраву, но ведь голландцы творили чудесное искусство, а не зеркальные отпечатки. И не только в жанровых сценах, но и в портретах и в пейзаже.

В общем и целом художественная культура деградировала, убежден Стендаль. Вкусы теперь так огрубели, что раскрашенная картинка Кампучини нравится больше, чем "Станцы" Рафаэля, "Потоп" Жироде - больше, чем фреска Микеланджело. Еще глупость: "сухостью" называют "крайнюю тщательность" письма у дорафалевских живописцев, а выше ее ставят "поспешность и неопределенность приблизительных мазков современной живописи" {Там же, т. X, с. 65-66.}. Стендалевский Шекспир ничем и никак не соприкасается с Рафаэлем. Если пластическим искусством изображение больших страстей вроде берниниевского "причиняет зло", то для театральной сцены оно вполне допустимо, более того желательно. Это говорит нам Стендаль, давно расставшийся с Италией, когда пишет статью "Расин и Шекспир" (1823). Здесь фигурирует термин "классицизм", причем себя Стендаль причисляет к "романтикам". Конечно, стендалевский "романтизм" адекватен реализму Франции, как гегелевская "романтическая форма искусства" адекватна комплексу гетеанскому, а не романтической школе Германии XVIII-XIX вв.

О романтизме заговорили во Франции в 1811-1812 гг., причем романтизм отождествляли "с актом сомнения и исследования". Заметка Стендalia об английском театре (1822) и статья о комедии (1823) вошли как две главки в брошюру "Расин и Шекспир", дополненную предисловием и заключением. Издание этой брошюры вышло в 1825 г.

Классицист считал Расина абсолютным нормативом, Шекспира же - гением эстетически нецивилизованным. А вот у Стендalia смысл романтизма - правдивое отображение нравов и вкусов того или иного общества. Этим Стендаль положил на чашу весов "спор романтиков и классицистов" свою гирю. Романтизм - свобода творчества и согласие с духом времени. Так как Расин модернизировал древнегреческий театр, мы вправе считать его "романтиком". Бессспорно, Расин "смягчал изображения страстей чрезвычайными достоинствами", не делай он этого, "маркиз в черном парике" ушел бы, не досмотрев пьесы. И все же расиновское "смягчение" языка страсти - внешность, картина его общества правдива. Мысленно уберите у Расина условности - правила трех единств, декламационный Александрийский стих, и обнажится его "глубокое чувство трагического", что роднит его с Шекспиром.

Придав слову "романтизм" значение художественной правды, Стендаль добился

своей цели – подготовил французскую сцену для постановок шекспировских драм. То было актуальной задачей в стране, где классицизм был еще истиной абсолютной: Стендаль устранил антиномию: либо Расин – либо Шекспир. Далеки друг от друга разностильные художники сцены? Так ведь Шекспир и Расин – оба великие трагики. Драматургия же именно в этом нуждается – "трепетать и плакать" следует публике, когда ставят трагедийный спектакль, чего умел добиваться Шекспир и не в меньшей степени Расин.

Что Шекспир свободен был от сковывающих условностей и правил, обусловлено тем, что Шекспиру, к его счастью, по мысли Стендаля, довелось творить для невежественной публики, а не "воспроизводить искусственность придворной жизни". Конечно, и у Шекспира есть своя риторика, иначе "грубая публика" его не поняла бы {Стендаль. Собр. соч. М., Л., 1959, т. IX, с. 53–54.}.

Утверждая, что Шекспир вроде бы (нарочито) снижал свой гений до уровня народной публики, Стендаль упустил другую сторону проблемы драматурга и сам еще мыслит, как его публика с ее историческим и житейским опытом. Как бы там ни было, при всем своем "грубом невежестве" зрители, стоявшие в течение всего спектакля, понимали Шекспира куда лучше просвещенных европейцев XVIII столетия.

Колоссальность шекспировского гения отмечена Стендалем также в "Истории итальянской живописи", где Шекспир приравнен к "загадочному алмазу среди песчаной пустыни", но без всякого сопоставления его с Рафаэлем.

Только углубленно размышляя над Шекспиром, мог Стендаль прийти к выводу: "Писателя с половиной дарования Шекспира у англичан нет; его современник Бен Джонсон был педантом, как и Поуп, Сэм. Джонсон, Мильтон".

По Стендалю, Шекспир прекрасен могучими страстями своих драм, своей духовной связью не с придворной публикой, а с народом, а что его творчество лишено изысканности театра классицизма, делает Шекспира более глубоким и высоким. В Шекспире воплотилось то, что в 20–30-х годах XIX в. отнесли к "романтизму"; мы бы сказали сегодня: "романтическому реализму", такому реализму, которому родственны Рафаэль, Леонардо, Микеланджело, Тициан.

Находя кое-что общее у Микеланджело и Шекспира, Стендаль близок к истине, но произведения скульптора и драматурга Стендаль относит уже к "третьему идеалу" {См. об этом в кн.: Реизов Б. Г. Стендаль. М.; Л., 1974, с. 226.}.

Между тем Шиллер и Гете исходят из "двух идеалов". Не изменяет ли Стендаль своему же рафаэлизму, который считает центром круга Возрождения, или выносит этих двух гигантов за "пределы круга"? Понятием "романтизм" нетрудно было бы "деисторизировать" наряду с Шекспиром еще Микеланджело. 6. ДАЛЬНЕЙШИЙ ПОСЛЕ ГЕГЕЛЯ КРИТИЦИЗМ даже в глазах Стендаля Рафаэль не совсем безупречен, как свидетельствуют вскользь брошенные слова на подаренном одному из его друзей экземпляре своей книги по поводу рафаэлевской картины "Спор о святом причастии": "Это его лучшее произведение. Здесь нет его манерного изящества" {Стендаль. Собр. соч., т. X, примеч. к с. 268.}. Если Стендalia восхищает рисунок Рафаэля, то у Леонардо – "более заметное благородство", "темные тона и меланхоличность", у Корреджо – "светотень", у Тициана – "колорит". Критичность французской эстетической мысли наглядней у философа, историка искусства и литературы Ипполита Тэна. Еще употребляя эстетическую категорию "идеал" и признавая совершенство Рафаэля, Тэн уже слегка дискредитирует его, говоря, что "изображал он мадонн сначала голыми", а уж потом "одевал их соответственно позе и формам тела", красиво располагая складки тканей; что в его композициях "чудес" персонажи чаруют своими позами и apostolы "падают симметрично, дабы группа была правильна" {Тэн Ипполит. Путешествие по Италии. М., 1913, т. 1, с. 125.}.

Понимает Тэн грандиозность, впечатляющую силу Шекспира – "ураган страстей" в его драмах; благодаря гигантским шекспировским характерам и неистовству выражений артиль оказывается как бы "на краю пропасти". Видит Тэн и "странности" искусства Шекспира: "темен язык"; форма его мысли "конвульсивна" – "двумя словами он перескакивает громадные расстояния", так что непонятно, "каким чудом от одной мысли перешел к другой"; "нет видимой связи и последовательности", "правильности и ясности"; "крутые повороты чувств" {Тэн Г. О. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871, ч. 1, с. 381–382.}.

Такого рода критику Рафаэля и Шекспира не только Шиллер и Гете, но и Гегель отнес бы к скучному отрезвлению эстетической теории. Понимание вещей у Тэна при всей его огромной эрудиции не менее прозаично, чем у любого буржуза.

Совсем другого типа мыслитель – Ромен Роллан, вобравший в свою эстетику бунтарский романтизм Руссо и Гюго, могучий реализм Гете и Бетховена.

Ромен Роллан принадлежал к тем, в чью жизнь Шекспир "не переставал вмешиваться". Шекспир стал одним из его "спутников", и Роллан окунулся в "шекспировский океан". В драматургии Шекспира Роллан находил глубокие суждения "о войне и мире, о методах политики... о хитрости и честолюбии господей, о корысти, которая скрыто эксплуатирует самые благородные

инстинкты героизма, самопожертвования... о торжественных договорах, оказывающихся лишь клочками бумаги, о свойствах воюющих наций и армий". Шекспир восхищает Роллана тем, что он сочувствует отверженным, обездоленным, что "инстинкт справедливости дополняется у него инстинктом любви", что он предельно терпим не только к "детищам своих самых прекрасных... грез", но и к наименее импонирующему ему персонажам. И еще кое-что значительное нашел для себя в Шекспире Роллан - не платоническую любовь к истине, а настоящую, подлинную. Хотя ему угрожала деспотическая, своевольная власть, тем не менее он говорил правду в лицо властелинам, делая это приемом "боковых зеркал": так, в его драмах государи нередко злословят о великих мира сего; рабы и шуты разрешают себе многое, "потому что с ними не считаются"; безумцы потому что "их боятся"; тех, кто их уничтожает, разоблачают герои - герои и по природе, и ставшие ими случайно. Особенно неутомим Шекспир в разоблачении лицемерия, от которого тем сильнее страдают народы, "чем более тесно общество связано волею государства". Шекспировская галерея содержит "все формы лицемерия социального и морального", и, кроме лицемерия, стрелы Шекспира поражают спесь, надменность, продажность, корысть, власть золота {Роллан Р. Собр. соч. М., 1958, т. XIV, с. 319-326, 335, 341.}.

А вот в Рафаэле Роллан видит одного из тех гениальных художников, которые именно "совершенством" своего творчества подготовили "упадок" итальянского Возрождения. Чем объясняет Роллан этот парадокс? Тем, что "разум просвещает чувство", но когда "разум заменяет сердце, он убивает впечатление" - основу искусства... Между тем с начала XVI в. корифеи его "стремились воссоздать не природу, а духовные представления о ней". Так, Микеланджело презирает природу, силой вызывает неслыханные эффекты, "подчиняет ее своей воле"... И Рафаэль, хотя он "еще наблюдает конкретные предметы", но уже "исправляет природу, руководствуясь идеями", о чем свидетельствует его письмо к Кастильоне {Роллан Р. Собр. соч., т. XIV, с. 46-49. Статья "Причины упадка живописи в Италии XVI века"}. Роллан имеет в виду письмо о том, как Рафаэль путем сопоставления многих красавиц создает мысленно образ красивой женщины и этот образ осуществляет кистью.

Обобщения Роллана не очень убедительны и далеко не бесспорны. Для нас, однако, существенно, что шиллеровско-гетеевское сближение Рафаэля с Шекспиром в аспекте "наивного" чуждо Роллану, если вообще ему известно. Так или иначе никто больше не объединит Рафаэля и Шекспира одной эстетической категорией.

Неожиданно их поставит рядом Достоевский и сардоническом пассаже, адресованном "гордым невеждам" - где их только нет. ""Я ничего не понимаю в Рафаэле" или "Я нарочно прочел всего Шекспира и, признаюсь, ровно ничего не нашел в нем особенного" - слова эти ныне могут быть даже приняты не только за признак глубокого ума, но даже за что-то доблестное, почти за нравственный подвиг. Да Шекспир ли один, Рафаэль ли один подвержены теперь такому суду и сомнению" {Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 и 1876 гг. М.; Л., 1929, с. 483. Статья "Запоздавшее нравоучение"}.

По-видимому, вспомнив дрезденскую "Сикстинскую мадонну", проникнутую трагической серьезностью и как бы предчувствием жестоких потрясений, которые предстоит пережить роду человеческому, Достоевский вспомнил одновременно и трагедийного Шекспира. ЗАМЕТКИ О КОМЕДИЯХ ШЕКСПИРА Г. Козинцев Среди литературного наследия Григория Михайловича Козинцева осталось и несколько разработок к предполагаемым постановкам. Записи к ним велись практически ежедневно и носили иногда литературоведческий характер, иногда это было режиссерское решение целых сцен.

В последние годы в рабочих тетрадях переплетаются записи по произведениям Гоголя, Пушкина, Толстого, и хотя Григорий Михайлович часто говорил, что следующая постановка будет, вероятнее всего, по произведению одного из этих авторов, до последнего дня не прекращается работа и над пьесами Шекспира. "Разве дело в том, что я прочитал "верно" или "ошибочно" Шекспира. Он уже давно стал частью моего духовного мира. Иначе говоря, пророс в меня... Что дает мне это подчинение одному и тому же автору в течение стольких лет? Как ни странно - возможность совершенной самостоятельности своего и только своего художественного мышления, мыслей о современной жизни, перенесение собственного жизненного опыта в фильм...", записывает Григорий Михайлович. Уже подготовлены, со всей возможной точностью, и опубликованы разработки к "Гоголиаде", "Маленьkim трагедиям" Пушкина, "Уходу" (последние дни Л. Н. Толстого), "Бури" Шекспира.

Записи к "Мере за меру" и "Как вам это понравится" подготовлены к публикации по тому же принципу, что и уже увидевшие свет. Последовательность записей дается, как правило, хронологически. Записи в рабочих тетрадях часто датированы, иногда время написания на отдельных листках можно установить по соседней записи, иногда по характеру бумаги, но

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
цвету чернил и т. д. Некоторые записи или разработки целых сцен сделаны
тонко отточенным карандашом на экземпляре книги, находившейся в личной
библиотеке, или на экземпляре, купленном специально для работы во время
поездок. Кроме того, мне неоднократно доводилось слышать, как утверждались
или вновь отрицались те или иные положения предполагаемой постановки,
возникали имена актеров на различные роли.

Последняя запись к "As you like it" оборвана, и хотя она легко
прочитывается, я не решаюсь ее дописать и поставить точку. Валентина
Козинцева "MEASURE FOR MEASURE" ["МЕРА ЗА МЕРУ"] у Пушкина темы: жизни и
смерти, власти, греха.

Религия

Уход от жизни в монастырь.

Религия в ее аскетическом обличии (не брат Лоренцо!).

Эль Греко?

Анджело - в начале святой власти, схимник идеи власти.

Совершенный правитель.

Изменения положений здесь так же динамичны, как в "L" {"Короле Лире"}. Здесь
и далее примечания редакции.}.

Философия власти.

Прекрасен диалог. По существу это дискуссии. Философские диспуты на
заданные тезисы. Они все очень умны.

В Изабелле - весь ренессансный ум, с блеском, мгновенными уловками
противника и т. п.

Почему же она идет в монастырь?

Может быть, одна из самых удивительных по диалектике пьес Sh.

Все на фоне звуков монастыря. Месса. Похороны. Служба. (И жизни?)

Где-то нужна физиологически ощутимая смерть, гниение.

Эта пьеса - стройнее, классичнее знаменитых трагедий.

Нет буйства, излишеств, балагана над бездной.

Возможна облава на бордель.

Герцогство это крохотное.

Развить "гарун-аль-рашидовскую" тему. Он переодевается, бродяжничает.

Пьеса о стиле руководства.

Разговор герцога с Луцио (III акт) и есть эти сцены в народе.

Конская ярмарка. ("Варфоломеевская ярмарка").

Герцог, рассуждая, идет ночью один по пустым улицам.

Бернардин, которого казнят, - можно показать раньше и вызвать к нему
ненависть: отвратительный негодяй.

Тюрьма - Пиренези и Хогарт, долговые ямы Диккенса. Тюрьма сразу стала
переполненной. Гонят сюда народ.

Смерть во всех аспектах. В том числе и бурлескном.

Вполне классическая сцена суда.

Дело не в лицемерии - скорее в догмах и жизни. Жизнь - смерть. Интересна
правка Пушкина - убраны концы, сходящиеся с концами.

В начале - уходе герцога - что-то трагичное, даже мистическое:
невозможность быть властью, неправда власти.

М. б., святой власти, - рыцарь власти.

Тут что-то вроде начала "Лира": страшное, непонятное решение ("Отец" уход
царя). И сюда, как кур во щи, попадает со своей чепухой веселый блудодей
Клавдии - сама чепуховая, беззаботная жизнь.

Начало в темных залах власти.

Быстро, тревожно - и, контраст, - б..... своеобразная фальстафовская история.

Изабелла - иногда выходит из образа монахини, взятого на себя.

Любовь, радость любви, личная свобода.

Честность и чистота против пафоса, ходульности, морализаторства.

Анджело "холодный".

Волевое руководство.

Изабеллу делать не менее сексуальной, чем ее брат.

Активней любовь герцога к ней.

О власти, законе, догме - от герцога до палача.

Закон и религия.

И сексуальность.

Место прелюбодеяния.

Аникст: либо блуд, либо словоблудие {См.: Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 426.}.

"Самая мучительная - и трагическая и комическая на грани отталкивающего" (Кольридж).

66-ой сонет.

Город окружен предместьями со злачными местами.

Нравы всего города - публичный дом. Беззаконие.

Причина - слишком много свободы дали.

Герцог проделал эксперимент. Теперь выбрал фетишизм законности.

Но Анджело совершил как раз тот грех, за который приговорил к смерти.

Власть - не отвлеченная идея, а орудие в руках людей. Разных людей.

Осуждение Клавдии - гигантская сила государства, обрушающаяся на одного человека.

Джульетта рожает. Не только смерть, но и рождение. Зачатие.

Мораль: Вы в собственное сердце поступитесь (II, 2).

Две точки зрения на жизнь: Клавдии и герцога (в тюрьме). У герцога все время сложная внутренняя жизнь. Припадки мрака. Появляется свет - Изабелла.

Изабелла - нравственный максимализм.

Фальстафовский фон:

Распутник Пена - Эндрю Эгьючик.

Сводня Переспела - вдова Куикли.

Вышибала Помпеи.

Распутный арестант Бернардин.

Палач Страшило.

Луцио - идеолог распутства, молодость Фальстафа.

По Аниксту, мера - способность к милосердию (человечность) {См.: Аникст А. Творчество Шекспира, с. 436.}.

См. публичный дом в "Перикле" {Шекспир. Перикл, акт IV, сц. 2, 6.}.

Из первых мер: закрывают театр.

Ломают балаганы на ярмарке.

Все начинается с совершенного растления общества - вот почему Изабелла идет в монастырь.

Клавдии возят на телеге с барабанным боем. "Показательный процесс". "AS YOU LIKE IT" ["КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ"] начал думать об "As you like it".

Никакая это не пастораль. Горькая история об эмиграции, написанная поверх госзаказа на пастораль.

Письмо от Пинского {Леонид Ефимович Пинский, автор книги "Шекспир. Основные начала драматургии" (М., 1971).}. Мысль, которая заставляет меня думать: хватит трагического, довольно насмешки неба над землей, не показать ли насмешку земли над небом?

Это об "As you like it". 27/XII

Нужно поставить не какую-нибудь из шекспировских комедий, а Комедию Шекспира, то есть дать полноту жизни самому его комедийному постижению мира

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
и истории. Со всеми особенностями такого мироощущения. У этого автора
ничуть нет единообразно комического, проще говоря, веселого.
Тут и карнавал елизаветинских масок, и мгновенный переход в прозу быта,
почти что фламандскую, и печать трагизма.
Ничего куцего, мелкого, связанного с фабулой традиционных недоразумений и
потешных фигур, не должно быть.
Все здесь настояно на европейской культуре. И карнавал, и ирония, и
переходы в трагедию.

Какие же здесь должны быть "острия" зрительных образов? Руки берут скрипку,
маску, колесо.
Боги и богини пустились в путь, чтобы потешиться над смертными. Аллегория.

Подул ветер. Полетели маски, костюмы из листьев.
Холодно. Печально.

Двор - квинтэссенция мерзости власти, богатства. Сговоры, интриги,
двуличие.

Сцена Розалинды и Селии на фоне криков, свиста - идет борьба.

Все на подтексте несчастья. Но они молоды.
В Орландо, Розалинде, Селии - черты одного поколения.
Двор - подлинная дикость.

Несут разбитых борцом.

Страшный, ужасный мир.
Борьба - кетч {Борьба, в которой нет недозволенных приемов.} .
Ревут, как на стадионе.

Богиня на своем колесе - заехала и в это место.
Роль для танцовщицы. "Золотая фигура" Крэга {См.: Чушкин Н. Гамлет Качалов.
М., 1968, с. 116.}, но не смерти, а жизни, судьбы.
Здесь энергия переключения планов.

Обоих братьев играет один актер.
Поэт. Внешность Пастернака. Несуразность во всем, кроме поэзии.

Мир, из которого счастье уйти.
Хичкоковская тайна {А. Хичкок - англо-американский кинорежиссер, создает в
своих фильмах атмосферу ужаса.}: забитая комната изгнанного герцога.

Орланда, воспитанный на конюшне, - Тарзан, дикий человек.
Естественный человек.

Сделать пластически очевидным: воспитание в свинюшнике.
движение через парадные парки, площадки для гольфа к заднему (буквально!)
двору.
Он живет среди животных и разговаривает с ними; они отлично понимают друг
друга.
Оливер. Добрейший мсье Шарль, каковы новые новости при новом дворе?
Шарль. При дворе нет никаких новостей, кроме старых, сударь, а именно: что
старый герцог изгнан младшим братом, новым герцогом... {Здесь и далее
перевод Т. Щепкиной-Куперник.}
Все одно и то же. Та же нехитрая ситуация.

Герцогство - имение 80-х годов.
Игра в бридж. Переодевание к вечеру. Атмосфера Висконти. И борьба - от
скучи.
Охота на лань. "Парти" {От англ. party - прием гостей, вечеринка.} .

Элемент иронии, карикатуры во всем. Без соцреализма. Борец - гора мускулов
с нафабренными усами. Jumpers {"Прыгуны". Пьеса Тома Стоппарда, поставлена
на сцене "Олд Вик" режиссером Питером Вудом. Г. М. Козинцев видел спектакль
в 1972 г. в Лондоне.} .

Розалинда - очарование смены чувств. Она плачет и сразу же смеется.
Ей уже нужно любить.

Начало: дорога. Фортуна, как мальчишка, катит на своем колесе!

Это проходит сквозь весь фильм.
Она иногда появляется за героями.
Герои вступают с ней в борьбу.

Пестрота, занятность вида всей этой компании.

Оливер. ... Теперь надо подзадорить этого забияку. Надеюсь, я увижу, как ему придет конец, потому что всей душой - сам не знаю почему - ненавижу его больше всего на свете... {Акт I, сц. 1.}
То же, что Яго.

Во время "кетча" сатанеют бабы, мужчины чуть не бросаются на ринг.

Или напротив: всем скучно?
Гладиаторы? - Серо...

Сделать ясным, что Розалинда - дочь изгнанного герцога. Его портрет в начале?

Что-то общее между ними? Отец и дочь. См. эту линию дальше.

шут - Евстигнеев {Е. Евстигнеев - актер театра и кино. Г. М. Козинцев видел его в спектаклях московского театра "Современник".}. Играет на гармонике (крохотной?). На волынке? На трубе?
На маленькой скрипке. Может быть, - скрипка, как в "доме Баха" с трубой.
В принципе - старый еврей-хохмач. Во фраке и старом цилиндре.
Вот они идут втроем по лесу. Почти феллиньевский выход.

Арденнский лес - осень, холодно, дождь. Но все же лучше этого мира.
Ничего там робингудовского нет.

Что-то от эксцентрических выходок старых джентльменов в духе Честертона.

И только одна какая-то сцена - во всю силу солнца, тепла, света, цвета.
Горькая утопия.

Шекспир ничуть не трудится, чтобы создать какие-то переходы между экспозицией и апофеозом. Именно так сделана у него судьба злого Оливера.
Не случайно он почти пародически валяет для связи змею с голодной львицей - гуляйте себе, дорогие, в Арденском лесу.

Как эпиграф: "Не удивляйся сумасбродству всего этого" (У, 2).

Боги - еще не оффенбаховские, но уже не античные {Имеется в виду пародийное изображение античных богов в оперетте Ж. Оффенбаха "Прекрасная Елена".}.

Инна Чурикова

Марсель Марсо

Ролан Быков

Ярвет

даль

Евстигнеев

Балаганная компания. Лапают богинь. Пьют. Жрут. Безобразничают.

Ганимед и его свита - балаган из загса с фатой и магнитофонной музыкой.

Феба - Чурикова

Сильвий - Золотухин {Г. М. Козинцев намечает типаж актеров на роли. Марсель Марсо - известный французский актер-мим, остальные - актеры московских театров; Ю. Ярвет - эстонский актер, игравший короля Лира в одноименном фильме Г. Козинцева.}.

Начало может быть и в том, что молодые люди уходят, чтобы присоединиться к герцогу.

Или - с его изгнания, ухода в лес. "Исход!"

Когда появляются боги - начинается путаница.

Жанр: печальная, ироническая, фантастическая комедия. драматургические линии:

Скряга, который владел хижиной.

Жизнь герцога и его компаний. Орландо поступает в его "свиту. Служит ему за столом.

Орландо - Жак - Оливер - сыновья Роланда де Буа.

Оливер отправляется в поиски брата (мотивировка?).

Герцог Фредерик отправляется в поиски дочери (?), старого герцога (?).

Герцог Фредерик. Начинайте. Раз этот юноша не хочет слушать никаких увещаний, пусть весь риск падет на его голову.

Розалинда. Это тот человек?

Ле-Бо. Он самый, сударыня.

Селия. Ах, он слишком молод! Но он смотрит победителем.

Герцог Фредерик. Вот как, дочь и племянница! И вы пробрались сюда, чтобы посмотреть на борьбу?

Все встречают Розалинду с радостью. Герцог хмурится.

Герцог - подозрительность, всюду измена, двойная игра.

Розалинда. Да поможет тебе Геркулес, молодой человек! Геркулес!

Борцы на подмостках, и побежденный летит через толпу. Фокус Геркулеса.

Орландо на миг подменен им.

Орландо - очаровательно чумазый. Это не слова, что он воспитан на скотном дворе.

В нем много юмора. Он потешен. И сам удивлен, что победил Карла. А я, повеса вечно-праздный,

Потомок негров безобразный,

Возвращенный в дикой простоте,

Любви не ведая страданий,

Я нравлюсь юной красоте

Бесстыдным бешеным желаниями...

{Из стихотворения А. С. Пушкина "Юрьеву" (1819).} ----

Боги - что-то вроде труппы странствующих комедиантов. Они едут в фургоне. А вместо лошадей его катят одно маленько колесо. (Или женщина на колесе.) На облучке свистит на флейте Венера. Купидон бежит сбоку.

Над фургоном развевается флаг: весь мир - театр.

"Ямщик седой" (Пушкин) {Имеются в виду строки из стихотворения А. С. Пушкина "Телега жизни" (1823), точнее: "ямщик лихой, седое время".}.

Или в него запряжены минотавры.

Они балаганно-мистичны, как престикиджитатор в "Лице" {фильм режиссера Ингмара Бергмана.}.

Правосудие (завязанные глаза, весы) все время храпит. Его изредка будят, и тогда дела приходят на короткий срок в порядок. Потом оно вновь храпит.

Милый маньеристический мир елизаветинских аллегорий и эмблем. Только

настоящий балаганно-елизаветинский, а не стилизованный под маньеризм.

Бутафория богов. Они дуют в меха, и поднимается ветер. Достают огниво - бьет молния. Берутся за лейки - идет дождь, смертные вымокают до нитки.

Дудочка-свирель. Фортуна, Минотавр, Купидон - отбились от других.

Лошади - белые с большими крыльями (как на каких-то церемониях).

Геркулес - прямо из цирка. Начало - рапид, фургон плывет по воде.

Геркулес дает Орландо свою силу, Купидон посыпает стрелу (может быть без предметов, как мими).

Талия и Мельпомена дают Розалинде искусство перевоплощения.

У Розалинды веселое и легкое воображение.

Игровой человек.

Изобретатель веселья.

Артистка-выдумщица.

Карнавальное начало.

Они разыгрывают переодевание. Это игра. Несколько масок.

В лес входят постепенно. Лес открывает двери добрым людям. Добрые звери приветствуют их.

О любви - фантастичнее! Появляются фигуры. Звери подслушивают влюбленных.

Важные жуки. Рыбы приплывают к берегу.

Лес осенний, но когда любовные сцены, он опять делается зеленым.

Действие во время купания. Озеро? Части леса. Вдруг пустыня. Жак пародия на хиппи.

В фургоне - вся бутафория чудес, волшебства и магии. Бенгальский огонь и фокусник, вытаскивающий из цилиндра все нужное.

Целый мир елизаветинских эмблем и аллегорий.

Рука с глазами на ладони.

Летящие в огне короны, тиары, скипетры.

Суета сует (песочные часы). Какое-то действие негодяев (усыпление с погоней) на время пересыпания песка.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

После колдовства у богов появляется карта места действия (The Elizabethans, p. 56, 75) {Nicoll A. The Elizabethans. Cambridge, 1957.}.

Богиня тычет пальцем - и попадает (в реальном уже плане!) в свинью.

Интонацию дает резкое смещение двух этих планов.

Или "трамвай богов" (The Globe Restored, рис. 30, 31, 37, 40 {Hodges C. The Globe Restored. New York, 1968.}).

На балагане богов написаны знаки зодиака (The Elizabethans, p. 17).

Их потешное колдовство и магия (от скуки).

Комедийное переложение ведьм в "Макбете".

Орландо - на верхушке дерева - адресует свои стихи им. Боги - ценители поэзии - не в большом восторге.

у богов маленький пес. диана Охотница (?)

На облучке седое, беззубое Время.

Или крылатая дева трубит в трубу (The Elizabethans, p. 153).

Если ставить в театре, то в фургон запряжен единорог.

Начало: страшный скрип, понукание лошади. Тышлеровский мир? Варфоломеевская ярмарка.

Осень. Горечь эмиграции.

Арденнский лес - герой: с ним разговаривают - он отвечает; летят осенние листья.

Из леса можно выйти в пустыню Давид-Гореджа {Местность в Грузии, где первоначально предполагалось снимать "Короля Лира".}. Можно попасть и на поля фантастических цветов.

"Эмигрантская" линия иногда иронична.

Шут - Ярвет. Волосы Церепа {Цирковой актер, играл в "Женитьбе", постановке Г. Козинцева и Л. Трауберга в 1922 г.}. Волосы встают дыбом. Едет за ними на колесе.

Лукаво-иронично-печальный тон.

Не верхом ли они приезжают? Или в тележке, которой правит шут.

Есть какая-то веселая компания духов. Фортуна на колесе. Кто еще может быть? Вроде комических вещих сестер. Они поджидают их у входа в лес. Амур деревенский малый - натягивает лук. Розалинда подпрыгивает, вопит от боли, и сразу - от радости. Чудаки - боги.

Это все колеблется между очень красивым сном и очень печальной реальностью.

Лес во все времена года.

Улетают птицы.

Им всем холодно: герцог и его общество сидят, накрывшись одеялами.

Нужно уничтожить шаблон веселого "Робин Гуда".

Лес.

М. б., выход на кладбище? руины? реку? Пустыню, так же невозможную, как лев в Арденском лесу.

В этот осенний лес являются компанией сами боги и богини, наблюдая за смертными.

Вельможи вовсе не в восторге от жизни изгнанников. Монолог герцога (II, 1) - сопротивление, а не апофеоз. Нужно уничтожить и тень всех этих пажей, охотников с перышками в шляпах.

Стихи Вознесенского о бобрах {"Бобровый плач" (1973).}.

Лес. Отставший раненый олень. Пробегает стадо.

Жак. Бегите мимо, жирные мещане! и т. д. (II, 1).

Лес - зима. М. б., пошел снег.

Босые ноги девушки катят колесо. Движение напоминает то же, что делают дети, мчащиеся на самокате.

Пыль из-под ног. Тихая веселая песенка - с аккомпанементом на свирели.

Крутится, катится маленькое деревянное колесо.

И качается лук и стрелы в колчане за спиной ребенка. В ритме той же песенки танцует, двигаясь вперед, ребенок (пока видны только его спина, руки).

Качаются весы в женской руке. Тот же ритм, то же движение.

Боги древности в своих античных туниках, с эмблемами-аллегориями в руках, пританцовывая, идут по дороге.

Это час, когда мир спит.

Спит стража у пограничных столбов.

Спит в кровати под балдахином герцог.

Спят девушки-подруги Розалинда и Селия.

Спит на соломе Орланда.

Боги, пританцовывая, заглядывают в окна, проходят мимо селений, замков.

Танцуют свой танец.

Спит земля. Легкий туман вьется над землей. Боги и богини останавливаются во дворе замка. Они, так же танцуя, скворачиваются. Купидон в нем нет ничего божественного - это здоровый, деревенского вида ребенок, веснушчатый, загорелый, курносый, то, что называется чумазый, весело подпрыгивает в воздух, выделяет какой-то вензель ногами и вынимает из колчана стрелу. Боги составляют какой-то гороскоп.

Кричит петух, кто-то чихает. Женщина в тунике, на колесе - Фортуна дает знак, и боги, вслед за Фортуной, катящейся на своем колесе, устремляются в даль. Оживает, просыпается мир. Кашель, хмурые проклятия, стоны. Это невеселая земля.

И сразу Орландо кричит.

А пока спускают босые ноги с кровати две очаровательные девушки. Розалинда обращает внимание на что-то непривычное, торчащее в деревянной колонне кровати. Подходит Селия. Они вытаскивают стрелу, с удивлением оглядываются: откуда она могла сюда залететь?..

Эти боги разыгрывают свою дурацкую пастораль поперек совершенно реальных событий. И когда они укатывают дальше, все движется в том же реальном и достаточно мрачном порядке.

Пастораль врывается в реальность. Но не превращает реальность в пастораль! Скорее наоборот, она становится еще непригляднее от такого явно невозможного соседства.

Ну, а мораль пасторали? Все же она есть: единственное, что неподвластно этой злобной, холодной, хмурой реальности, - любовь, человеческие чувства. Двое, превращающиеся в единое, слитное, прекрасное, мудрое, гордое существо.

Конец: Розалинда и Орландо уходят из леса. (Так же, как конец "Бури".)

Орландо приручает оленя - рассказывает ему о своей любви. Орландо поэт. Довольно нелепый парень, а не герой. Олег? {Олег Даль - актер театра и кино.}

Любовь заставляет забыть о реальности. А она есть - рядом! Хрупкость, незащищенность Розалинды.

Орландо кричит птицам, зверям: Розалинда! И отвечают пестрые олени, даже мрачный бизон басит: Розалинда.

Орландо вырезает "Розалинда" на самом верху огромного дуба.

Разговор о любви с небом.

Нежность, слова о любви, а пока по Арденнскому лесу рыщут стражники. Собаки - дикие волкодавы - берут след, но он теряется у воды.

Орландо и Розалинда знают об этой погоне! На них движется облава.

Расцветают цветы, из-за деревьев высываются влажные морды добрых зверей. Идет снег. Туман. Лес голый, на ветру. Летят последние листья.

Видимо, я могу поставить нечто между "Как вам это угодно" и "Бурей". Какая там к черту пастораль и идиллия.

Это пьеса об эмиграции. О тоске жизни на чужбине, а вовсе не об утопии. Изгнанники. Бездомные. Гонимые ветром.

Спасение от холода, дождя, бездомности - ПОЭЗИЯ, ЛЮБОВЬ.

Вопреки атмосфере! Никакой идиллии, пасторали.

У меня все хорошо до того, пока игра любви не вытесняет у Шекспира все.

Старый герцог. Привет вам! Ну, за дело! Я не стану

Покамест вам расспросами мешать.

Эй, музыки! - А вы, кузен, нам спойте!

{Акт II, сц. 7.} Холод. Стужа.

Пир во время чумы.

Сыщики ищут, выслеживают любовь.
Собаками травят любовь.

Вот что важно. Нужно контрапунктом ввести в пасторальные сцены реально-жестокие, грубые; хамы идут, хамье рыщет, точат ножи на любовь.

Нужно знать меру реальности, натурального (осенний лес, оборванные костюмы).

Тут есть и ярость пятен (шута). Но все обдрипанные, заросшие.
Это и утопия, и пародия, и карнавал (крохотная частица).

Нужно натуралистически показать их путешествие по лесу. Перипетии бегства - не в шутку. Собаки. Преследователи. Так, чтобы был правдив Орландо с мечом у стола.

----Орландо. Стойте! Довольно есть! Жак. Да я не начал... Орландо. И не начнешь, пока нужда не будет
Насыщена!

Одичал. Нужна долгая предыстория. Орландо. ...о, если вы дни лучшие зналли,

Когда-нибудь слыхали звон церковный,
Когда-нибудь делили пищу с другом,
Когда-нибудь слезу смахнули с глаз,
Встречали жалость и жалели сами,
Пусть ваша кротость будет мне поддержкой;
В надежде той, краснея, прячу меч.

{Акт II, сц. 7.}

Очень сильно. Здесь все горе, что он испытал.

У Розалинды и Селии купленная хижина.
Могут быть их разговоры ночью.

А что если фантастический, шагаловский мир, который я придумал для "Портрета" {См. записи Г. М. Козинцева о замысле постановки "Гоголиады" в журнале: Искусство кино, 1973, э 10; 1974, э 5, 6, 7.}, ввести в "As you like it"?

Шут Оселок - старый печальный эстрадник.
Нахлебник. Он надевает парик и нос, как Райкин. Под этим печальное лицо. Ярвет. (Чаплин из "Огней рампы").
Ест на кухне. Он от страха (при виде Жака) надевает нос и парик.

Жак видит не только шута, но и стражников, слышит бешеный лай.

----Герцог. Вот видишь ты, не мы одни несчастны,
И на огромном мировом театре
Есть много грустных пьес, грустней, чем та,
Что здесь играем мы!

{Акт II, сц. 7.}

Как это прекрасно.

Они все - изгнанники, бездомные. Осенний лес - их дом.

Через фильм - реальность двора, новые борцы - рев дикой толпы.
С этим нужно монтировать историю Орландо и Розалинды.

Разбойники в лесу (у Лоджа) {Т. Лодж (1558-1625) - английский драматург.}.

Герцог - Просперо.

Ле-Бо - Гонзаго (ученик Монтеня).

Герцогство в стиле "Механического апельсина" {фильм режиссера Стенли Кубрика по одноименному роману Э. Керджеса.}.

дорога в Арденнский лес? Стена. Канавы. Речка.

Они сразу становятся крошками. Потешно перекрещиваются их дороги.

Герцог увлекается беседой с пустынником. Стражники прочесывают лес дальше.

Пародия на идиллию. С моментами безрассудного увлечения этой хрупкой, нежизненной идиллией. Они с необычайным энтузиазмом громоздят карточный домик.

Изгнанники, несчастные, бездомные. Чем они лучше героев трагедий? Тем, что молоды, влюблены.

Разговор переодетой Розалинды и Орландо - двойная игра. Вся сцена изрядно сексуальная. Они оба уже шальные.

Оливера притаскивают силой. Оливер. О государь! Знай ты мои все чувства!..
Я никогда ведь брата не любил.
Герцог Фредерик. Тем ты подлей!
Прогнать его отсюда...
Чиновников назначить; пусть наложат
Арест на дом его и все владенья.
Все сделать быстро!.. А его - убрать
(III, 1).
Печати на замке. Гонят вон Оливера. Он испытывает то же, что брат.

Оливер, измученный поисками, засыпает в лесу.
Боги выпускают из своего фургона льва? змею?

Письмо к Л. Е. Пинскому.
Дорогой Леонид Ефимович!

Ваше последнее письмо, мысли о "Магистральном сюжете" {"Магистральный сюжет комедий Шекспира" - доклад Л. Е. Пинского на Шекспировском симпозиуме в Тбилиси в 1972 г.}, и в частности все, касающееся "Как вам это понравится", настолько серьезно, что мне пришлось немало потрудиться, чтобы ответить Вам хотя бы в малой степени на том же уровне. Особенно важно все, что Вы пишете, для меня потому, что я уже давно пробую найти возможность постановки этой пьесы. И, конечно, не просто веселой комедии, а именно "магистрального сюжета" шекспировского, как Вы пишете, "иронически трансцендентального" тона.

Начало истории - милая повседневщина герцогского двора, от склоки братьев до матча "кетча", некий исход молодых, Арденнский лес - холодный, осенний, а вовсе не робингудовский зеленый - все просто поразительно. А дальше...
дальше начинается театр, пьеса, действие, основанное на игре текста, и, с маха, пародийная развязка. Я был бы счастлив найти во всем этом - змее, льве, раскаянии негодяя от разговора с отшельником - поэзию в духе "таможенника" Руссо или Пироманишвили. Увы, мне представляется по-иному:
писал Шекспир все же поверх "жанра", вопреки "жанру". Коттовские {Имеется в виду эссе о "Сне в летнюю ночь" - "Titania and asse's head" в кн.: Kott Jan. Shakespeare our contemporary. New York, 1964.} сексуальные изыски (мальчики, переодетые девушками) меня ничуть не убеждают.

В пространстве литературоведения или даже поэтически-философском, умозрительном все эти пустоты, дыры, сквозь которые торчит театр, пьеса, можно пропустить или заполнить тканью ассоциаций - пусть и самых далеких. В реальности экрана (она обязана быть еще более неопровергимой, чем простая жизнеподобность) ткань - плотная, материальная, захватывающая жизнь, историю и вширь и вглубь (как в "магистральном сюжете" трагедий), пусть и в самом ироническом тоне, но густом тоне, ходе движения, а не статических положений - не сплетается, не превращается в динамическое единство, электричество, которым нужно зарядить все.

Не знаю, могу ли я определить словами свое ощущение.
Нечто вроде шахматной партии: блестательный вывод фигур, необыкновенное начало, комбинации, сущие интереснейшую игру. А дальше? Дальше игроки согласились на ничью и ушли в буфет пить чай.

Буду еще думать и думать. У меня уже давно накапливается материал, много как будто интересных ходов, и все разваливается где-то в начале второй половины.

Теперь я занят вовсе диким делом. Уже много лет как задумал некую "Гоголиаду" и теперь пробую записать ее на бумаге. Нечеловечески трудно. Но сколько пророческого!..

Письмо от Вас всегда для меня радость.

Мы с Валей сердечно желаем Евгении Михайловне и Вам всего самого доброго в новом, уже не високосном году. Григорий Козинцев. 12/1.73.

Потеряна целая история: Оливер углубляется в лес, ищет.
Его изгоняют с тем же зверством, что и других.

Начинаются лишения, страдания.

Он засыпает. Его узнает Орландо.

Чепуха со змеей и львицей.

Женщина Возрождения, елизаветинская вольнодумна - а теперь? ...girls у Кастова? {Имеется в виду репетиция фильма "Girls" в постановке английского режиссера Майкла Кастова, которую Г. М. Козинцев видел в Англии.}

Все "события" (лев, змея, выданный кусок мяса, герцог, раскаявшийся от разговора с отшельником) ироничны - глупый рассказ дурака: так он принял. А нужно показать, как обстоит все на деле.

Идут войска. Псы взяли след.

Хиппи меняют лагерь.

Теперь Розалинда и Орландо уходят уже вдвоем.

Переделать: Оливер со стражей и собаками рыщет по лесу.

Медведь?

Две основные нелепицы: перерождение злого брата (змея, лев!) и злого герцога - иначе Эдмонда и Клавдия (узурпатор).

Старый герцог - Просперо (слова Розалинды о магии).

Что это: старый сюжет и "руки не дошли", пародия - давай еще глупее.

Земля приближается матом и харканьем, ненавистью, завистью.

Здесь общее с вводом в действие "земли" в "Буре".

Боги укрошают псов и людей, но когда фургон богов отправляется в путь, на земле все продолжается своим чередом.

"As you like it" - активная роль этой фразы, произносимой в течение фильма (спектакля?) несколько раз, - целая гамма интонаций ее - от еле выговаренной, до смеха, до горькой ТЕАТРАЛЬНОСТЬ "ГАМЛЕТА" А. Парфенов 1 Литературное произведение, как правило, представляет собой не одну, а две и более - иногда целую систему - художественных реальностей. Простейший случай здесь - обрамление или обращение к читателю. В эпическом произведении системы художественных реальностей создаются чаще всего голосами рассказчиков; драматическое произведение благодаря тому, что оно рассчитано на сценическое воплощение, позволяет создать несколько художественных реальностей на основе игры человеком определенной роли. Возникает возможность построить некоторую иерархию реальностей - от наиболее условной до включающей в себя зрительный зал. Такого рода структуры мы называем театральностью драматического произведения. Идейно-эстетическое содержание этих композиционных приемов зависит, разумеется, от общего направления творчества писателя.

В эпоху Возрождения и в особенности в творчестве Шекспира и его современников театральность выступила как принцип не только поэтический, но и мировоззренческий. Идея "мир - театр" выражала в эту эпоху вначале оптимистическое представление об условности всего, что казалось незыблемым и безусловным, о ролевом характере человеческого поведения, о веселой динамике жизни. В то же время театр представлялся аналогией действительности - не столько потому, что он воспроизводит в художественных образах эту действительность, сколько потому, что в его основе лежит игра. Так, в "Похвале Глупости" Эразма Роттердамского Мория выражает мнение, что "вся жизнь человеческая есть не иное что, как некая комедия, в которой все люди, нацепив личины, играют каждый свою роль, пока хорег не уведет их с просцениума... В театре все оттенено более резко, но в сущности там играют совершенно так же, как в жизни" {Эразм Роттердамский. Похвала Глупости/Пер. П. К. Губера. М., 1958, с. 76.}. Следовательно, театральность входила в ренессансную концепцию искусства как "зеркала природы", она была одним из измерений ренессансного реализма.

В эпоху позднего Возрождения вселенская "игра" заканчивалась, и при этом не в пользу гуманистических идеалов. Театральность жизни представлялась теперь как лживость того, что лежит на поверхности, как глубочайшая двусмысленность всего сущего! (это представление передает возглас ведьм в "Макбете": "fair is foul, and foul is fair" - "прекрасное мерзко, а мерзкое - прекрасно"). Если в эпоху расцвета Возрожденияказалось, что для достижения цели достаточно "добрести", способности к поступку, то теперь ощущение зловещей двусмысленности и загадочности жизни вызвало преимущественный интерес к уму человека, к его способности понять мир.

В искусстве это сказалось, в частности, в том, что "изображение значительных деяний завершается изображением субъективного героизма великих устремлений" {Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, с. 44.} (таков "Дон Кихот" Сервантеса); но многие художники пошли еще дальше: само изображение "природы" стало у них иносказанием идеи, "художественным изображением идеи" (М. М. Бахтин). Когда принцип "искусство - зеркало ума" становится главным, перед нами - маньеристическое искусство, получившее

широкое распространение в Европе XVI в. В тех же случаях, когда художник, оставаясь верным принципу "искусство – зеркало природы", использует и маньеристический по своему происхождению принцип, происходит углубление, обогащение ренессансного реализма.

Все сказанное выше о позднеренессансном искусстве относится и к его театральности. С одной стороны, она проникнута трагическим и сатирическим пафосом и изображает "плохую игру" человека с жизнью. С другой стороны, показывая условность театрального действия, игровой его характер, театральность зачастую делает спектакль художественным иносказанием мысли, образом идеи.

Шекспировская трагедия о Гамлете, датском принце, – характернейшее явление искусства позднего Ренессанса. "Гамлет у Шекспира борется мыслью и за мысль: поскольку "вправить вывихнувшийся век" (I, 5) – задача неосуществимая, то мысль, разумение становится его действием", – писал А. А. Смирнов {Смирнов А. А. Шекспир, ренессанс и барокко. – В кн.: Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965, с. 195.}. Это справедливо не только по отношению к идейному содержанию трагедии, но и по отношению к ее поэтике. "Гамлет" – в определенном отношении – является не только гениальным реалистическим изображением "природы" – человека и общества, но и иносказанием мыслей Шекспира о самой природе трагедии. И театральность "Гамлета" – сфера, в которой эти мысли реализуются.

Среди различных средств создания театральности в драматургии шекспировской эпохи весьма обычным был "спектакль в спектакле", или "сцена на сцене". Этот композиционный прием часто применялся в комедиях: здесь и создание с помощью "спектакля в спектакле" обрамляющих конструкций (например, в "Укрощении строптивой" Шекспира, в "Рыцаре пламенеющего пестика" Бомонта) или использование "спектакля в спектакле" в качестве вставного номера, имеющего пародийный или символический смысл (например, в "Тщетных усилиях любви", "Сне в летнюю ночь" Шекспира, в "Празднествах Цинтии", "Варфоломеевской ярмарке" Бена Джонсона и др.), и близкие к этому приему "розыгрыши" в любой из комедий.

В трагедиях "спектакль в спектакле" нередко использовался как средство для создания эффектных развязок, начиная с "Испанской трагедии" Кида и кончая трагедиями Тернера и Мидльтона. В "Буре" фантастический театр, вызванный и уничтоженный чарами волшебника, завершает пьесу как символический вставной эпизод.

Но лишь в "Гамлете" "спектакль в спектакле" становится центральным моментом действия и тем самым принимает на себя огромную смысловую нагрузку. Она лежит не только на содержании "Убийства Гонзаго", но и на содержательности его формы как драматического спектакля. Какова же эта форма и в чем заключается ее содержательность?

Задуманная Гамлетом "мышеловка" задолго до своего воплощения на сцене как бы постепенно конструируется в отдельных сценах, репликах и монологах. Начало этого процесса – во 2-й сцене II акта. По просьбе Гамлета Первый актер исполняет часть монолога Энея из чьей-то трагедии, где говорится об убийстве Пирром царя Приама и страданиях царицы Гекубы. Гамлет крайне взволнован; после ухода актеров он корит себя за бездействие и решает поставить перед королем Клавдием спектакль – "мышеловку", чтобы проверить, действительно ли Клавдий убийца его отца. Для того чтобы понять логику появления идеи пьесы – "мышеловки", полезно присмотреться к реакции Гамлета на игру Первого актера.

Что взволновало Гамлета? Во-первых, ассоциации с его собственными проблемами; эти ассоциации возникли благодаря отдаленному сходству с судьбой его родителей мотивов монолога и реалистическому исполнению актера: у него "осунулось лицо, слезы выступили на глазах, безумие появилось в его облике, голос стал надломленным и все его поведение стало соответствовать образом, созданным его воображением" {Здесь и далее текст "Гамлета" цитируется по подстрочному переводу М. М. Морозова в кн.: Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954.} (II, 2). Бесконечно далекая от Гамлета легендарная Гекуба стала поводом для эмоций Гамлета в связи с его собственной трагедией благодаря правдивому перевоплощению актера.

Во-вторых, осознание Гамлетом действенности вымысла, условного воспроизведения жизни в искусстве.

На протяжении всего монолога, завершающего сцену с актерами, внимание Гамлета приковано к проблеме театральности. Здесь – отправная точка его рассуждений: "...этот актер в вымысле, в мечте о страсти смог настолько подчинить душу собственному воображению, что под воздействием души осунулось его лицо, слезы выступили на глазах... И все это из-за ничего! Из-за Гекубы! Что ему Гекуба, и что он Гекубе, чтобы плакать о ней!" (II, 2). Здесь Гамлет находит повод для самообвинений (актер рождает страсть из "ничего", а его, Гамлета, реальный жизненный повод не в состоянии

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
воодушевить). Здесь же, в этой театральности, - решение его собственной проблемы: живо представленный вымысел на тему, сходную с преступлением Клавдия, вызовет подлинные чувства короля, не подвергая Гамлета опасности как раз из-за того, что спектакль по своей сути - вымысел, условная реальность.

Наблюдения над реакциями Гамлета как театрального зрителя помогут нам разобраться в природе самой "мышеловки". Гамлет - режиссер, отчасти автор, постановщик и комментатор "убийства Гонзаго"; он "душа" этого спектакля. При разборе замысла "убийства Гонзаго" обычно обращается внимание на заботу Гамлета о создании правдоподобной художественной реальности театрального зрелица, о его реалистическом стиле. В действительности реализм, в понимании Гамлета, включает в себя и театральность, "очуждение" спектакля, так как только наличие ярко выраженной театральности в спектакле может помочь ему добиться своей цели.

В знаменитом наставлении актерам (III, 2), которое служит как бы непосредственным вводом в поэтику "мышеловки", Гамлет больше всего говорит о средствах создания реалистической иллюзии на сцене. Как известно, он предостерегает от форсированной речи, преувеличенных жестов и, с другой стороны, от вялой, невыразительной игры, настаивая на соблюдении "умеренности": "Согласуйте действие со словом, слово с действием и особенно наблюдайте за тем, чтобы не преступать скромности природы". Вместе с тем центральная мысль наставления выходит далеко за пределы проблем реалистической иллюзии. Требование "держать... зеркало перед природой; показывать добродетели ее собственные черты, тому, что достойно презренья, его собственный образ и самому возрасту и телу века - его внешность и отпечаток" не могло быть осуществлено без системы нескольких реальностей, по крайней мере в трагедии, так как темы всех трагедий, современных "Гамлету", исторические и легендарные; поэтому изображать в них "внешность и отпечаток века" (речь идет, разумеется, о современности, а не о тех веках, к которым относился сюжет) можно было, лишь нарушая сценическую иллюзию.

Подчеркнув в беседе с актерами ту сторону спектакля, которая была связана с реалистическим правдоподобием, Гамлет больше к этим вопросам не возвращается. Во время же самого спектакля он подчеркивает другую сторону его театральность. Ср.: Король. Вы знаете содержание пьесы? В ней нет ничего оскорбительного?

Гамлет. Нет, нет, они ведь только шутят, отправляют в шутку. Тут нет и тени чего-нибудь оскорбительного.

Король. Как называется пьеса?

Гамлет. Мышеловка. Черт возьми, в каком смысле? В иносказательном. Эта пьеса изображает убийство, которое произошло в Вене. Имя государя - Гонзаго, а жены его - Баптиста. Вы сейчас увидите. Это коварное произведение. Но что из этого? Ваше величество, как и мы, чисты душою, и нас это не касается" (III, 2). Как мы видим, Гамлет указывает (конечно, с самой язвительной иронией) на то, что спектакль - не реальность, а лишь разыгранный вымысел, что его содержание также не связано с действительностью Дании. Он еще и еще возвращается к этим пунктам. Гамлет. Он отправляет его в саду, чтобы завладеть его саном. Его имя Гонзаго. Эта повесть сохранилась и написана на весьма изысканном итальянском языке. Сейчас вы увидите, как убийца добивается любви жены Гонзаго.

Офелия. Король встает.

Гамлет. Что, испугался искусственного огня? (III, 2). Настойчивое нарушение Гамлетом сценической иллюзии и подчеркивание "далековатости" сюжета выполняют сразу несколько функций: они не только защищают Гамлета от обвинения в "оскорблении величества", но и - своей иронией - помогают ему усилить действенность спектакля, приглашая зрителей наполнить условную форму близким и реальным содержанием ("сказка - ложь, да в ней намек"). Роль Гамлета в спектакле "Убийство Гонзаго" аналогична роли "ведущих от театра", "рассказчиков" и т. п. в современном нам театре. Нарушая иллюзию, такой персонаж вместе с тем соединяет театр со зрительным залом, создает такую реальность, в которую уже входит и зритель. Комментарии Гамлета и присутствие зрителей на сцене и - шире - контекст "Гамлета" в целом позволяют оценить одновременно и жизненную важность, актуальность, правду и условность, вымышленность сюжета "Убийства Гонзаго". Контекст "Гамлета" позволяет также судить о естественности игры актеров в "мышеловке", о наличии в ней сценической иллюзии (ср. сцену с Первым актером и наставление Гамлета); этот же контекст дает возможность воспринять условность действия (подробное изображение "закулисной" стороны его, введение пролога и такого условного - и для начала XVII в. уже архаичного - приема, как пантомимы), речи персонажей (сплошь стихотворной и поэтической по контрасту с прозаической и разговорной речью "зрителей").

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Суммируя основные черты поэтики "Убийства Гонзаго", можно сказать, что это спектакль с "открытой" структурой, т. е. обращенный в зрительный зал и сочетающий сценическую иллюзию с подчеркнутой условностью (театральностью). Важным звеном этой структуры является персонаж, который стоит вне действия и, комментируя театральность спектакля, "остраняя", или "очуждая", его, тем самым способствует его действенности, возникновению у "зрителей" аналогий с той действительностью, в которой они существуют.

Как нам представляется, структура "Убийства Гонзаго" как театрального спектакля, находящегося в центре трагедии, является парадигмой структуры "Гамлета" в целом, а сами замысел и исполнение пьесы - "мышевочки" - наглядный "ключ" к пониманию поэтики "Гамлета", своеобразная пьеса о пьесе "Гамлет". Но есть и различие. Оно состоит в том, что если в "убийстве Гонзаго" Гамлет исполняет роль "ведущего от театра", не участвуя в действии, то в самой трагедии он выступает и внутри и вне действия одновременно - как центральный персонаж действия и, нарушая сценическую иллюзию, как актер, играющий роль Гамлета. Это возможно было сделать, лишь сдвигая время от времени маску персонажа с лица актера. 2 Основные черты поэтики "Гамлета" в интересующей нас области легко различимы на примере первой же развернутой реплики датского принца (I, 2).

Почему смерть отца кажется Гамлету столь особенной; ведь это удел всего, что живет, говорит королева Гертруда. Гамлет. Кажется, госпожа? Нет, есть. Мне незнакомо слово "кажется". Ни мой чернильный плащ, добрая мать, ни надетые согласно обычаю торжественные черные одежды, ни подобные ветру глубокие вздохи, нет, ни обильная река, текущая из глаз, ни унылое выражение лица, вместе со всеми другими формами, выявлениями и образами печали, не могут истинно выразить меня. Они в самом деле только кажутся, ибо это - действия, которые человек может сыграть. Но во мне есть то, что превосходит показную видимость; они же только украшения и одеяния скорби. В реплике Гамлета соединено несколько пластов смысла. Некоторые из этих пластов обращены вовнутрь сценической ситуации, создавая высокую степень правдоподобия художественной реальности, другие же, будучи тесно связанными со сценической иллюзией, направлены тем не менее вовне сцены, в зрительный зал, нарушая иллюзию и создавая эффект театральности.

На первый взгляд Гамлет говорит матери только одно: внешние знаки горя не исчерпывают его, Гамлета, состояния. Иными словами, горе Гамлета еще сильнее, чем можно судить по его виду. Однако в контексте сцены и - шире всей экспозиции "Гамлета" реплика обнаруживает и другой смысл. В узком, непосредственном контексте бросается в глаза странность реплики: Гамлет отвечает "не на тему". Королева спрашивала совсем не об истинности и глубине горя Гамлета, а о причинах его силы, а точнее говоря, Гертруда не столько спрашивает, сколько уговаривает сына не печалиться так сильно.

Гамлет обнаруживает здесь характерологическую особенность, которая сопровождает его на протяжении всей пьесы: он "странный" человек и его реплики вечно "не на тему". На фоне же экспозиции в целом - явления Призрака, лицемерной речи Клавдия в начале 2-й сцены - странность Гамлета приобретает конкретный смысл. Гамлет догадывается, что отец его умер отнюдь не обычной смертью, и он твердо знает, что говорить об этом открыто - самоубийство. Поэтому подлинный ответ королеве уходит в подтекст, и в подтексте смысл его заключается в следующем: смерть отца не кажется мне особенной, она и есть особенная. Это я вам кажусь: моя подлинная суть скрыта от вас.

Странность реплики и наличие в ней подтекста способствует созданию весьма полной иллюзии, что на сцене - живой человек в реальной сложной обстановке. Вместе с тем конкретный способ создания иллюзии сам подводит к возможности ее нарушения. Действительно, мотив игры является одним из самых эффективных средств сделать художественный образ как бы живым. Тот, кто играет, тот живой. Шекспир вводит этот мотив в трагедию как элемент состояния мира: весь изображенный в "Гамлете" мир внутренне раздвоен, весь он - театр, где люди играют не тех, кем они являются на самом деле, где каждый - хороший или плохой актер. В реплике Гамлета отчетливо звучат мотивы "игры" и связанных с "игрой" мотивов "кажется" и "есть", "видимость" и "истинное". Говоря, что траурные одежды, слезы, глубокие вздохи и пр. не могут выразить его, так как все это может быть представлением, Гамлет кажется нам по контрасту с "игрой" живым человеком. Но... ведь все это происходит на театре. Жизнеподобие драматического образа создается на театре актером; и то, что помогает создать иллюзию в "замкнутом" пространстве пьесы или спектакля, служит средством разрушения иллюзии, создания театральности при выходе актера из роли.

Поворот Гамлета к публике, к зрительному залу ощущим уже во втором слое смысла его реплики - в подтексте. Ведь подтекст должен быть обращен к кому-нибудь из участников сценической ситуации. Но для подтекста реплики

Гамлета нет адресата на сцене. По драматургическому смыслу этот подтекст родствен реплике "в сторону", элементу "открытой" структуры спектакля. И, наконец, полный выход из роли - в том пласте смысла реплики, который сводится к следующему: "Я играю роль Гамлета в этой пьесе. Не забывайте, что за образом датского принца стоит актер - живой человек". Более того, здесь, как и в некоторых других эпизодах трагедии, содержится указание на то, что смыт пьесы не лежит на поверхности, а скрыт.

Для понимания природы театральности "Гамлета" важнейшее значение имеет мотив "игры", "театра", являющийся, вообще говоря, фундаментальным для этой трагедии. Но для наших целей нет необходимости останавливаться на всех проявлениях и опосредованиях этого мотива. Так, "метафизический" театр (соотношение реального и сверхреального в сценах с Призраком); природный театр (соотношение здорового и больного в сценах с Офелией); жизненный театр (соотношение правды и лжи в словах и действиях Клавдия, Полония, Розенкранца и Гильденстerna и ряда других персонажей) служат с этой точки зрения фоном, на котором разыгрывается "театр театра" в трагедии. Срединное место здесь занимает театр художественный; и наиболее отчетливо поэтика театральности выявляется в сценах, - где вводится мотив искусства театра. Такова, в частности, 2-я сцена II акта. С точки зрения нашей проблемы она интересна в двух отношениях. Прежде всего - это использование анахронизмов. В разговоре Розенкранца и Гильденстerna с Гамлетом обсуждаются театральные проблемы современного Шекспиру Лондона. Ср.: Гамлет. Что ж, мальчики (т. е. актеры лондонских детских трупп. - А. П.) одолевают?

Розенкранц. Да, одолевают, милорд, в том числе и Геркулеса с его ношей (т. е. театр "Глобус", на вывеске которого был изображен Геркулес с земным шаром на плечах. - А. П.).

Гамлет. Это не удивительно. Ибо мой дядя стал королем дании (II, 2). Этот нарочитый анахронизм нарушает иллюзию происходящих на сцене событий большой исторической давности. Розенкранц, Гильденстерн и Гамлет, продолжая вести свои роли, вместе с тем как бы переносятся в современность. В приведенном отрывке отчетливо видно совмещение двух реальностей художественной и подлинной. Спектакль идет в "Глобусе", о "Глобусе" речь, и тут же: успех детских трупп неудивителен, "ибо мой дядя стал королем дании". Однако сами по себе анахронизмы не столь уж часты в тексте трагедии, а когда встречаются, то они бывают включены в систему "очуждения" действия трагедии при помощи "спектакля в спектакле".

Чтобы избежать недоразумения, следует сказать, что выше "спектакль в спектакле" рассматривался нами как самостоятельное целое в его отношении к трагедии. Это было неизбежно, хотя и не исчерпывало его художественных функций. Сейчас же мы будем рассматривать его в более широком контексте, учитывая и зрительный зал театра, к которому обращена часть реплик актеров.

В работе Л. С. Выготского, посвященной "Гамлете" {См.: Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965, гл. VIII.}, специально исследовался вопрос о художественной функции, выполняемой актерами в "спектакле в спектакле" по отношению к образу Гамлета. Нельзя не согласиться с ним, что рядом с играющим актером Гамлет по контрасту выглядит не играющим, естественным, "настоящим" и что "спектакль в спектакле" тем самым углубляет реалистическую иллюзию тех персонажей, которые выступают на его фоне. Однако конкретное использование этого приема Шекспиром обнаруживает и другую, совмещенную с первой и противоположно направленную художественную цель. Возможность такого использования создается благодаря параллельности мотивов "спектакля в спектакле" и мотивов трагедии.

Вернемся к монологу Первого актера и монологу Гамлета, заключающему II акт.

Первый актер демонстрирует искусство реалистической иллюзии, созданной на основе легендарного и исторически далекого сюжета. Гамлет размышляет об этой парадоксальной особенности театра и - на фоне актерской игры - выглядит предельно "настоящим". Однако только что он в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном разрушил иллюзию и показал, что легендарный сюжет из истории древней Дании разыгрывается современными английскими актерами! Поэтому в словах монолога: "...что ему Гекуба и что он Гекубе, чтобы плакать о ней? Что сделал бы он, если бы у него была такая же причина и такой же повод к страсти, как у меня?" (II, 2) - содержится не только контраст, но и сходство между Первым актером и Гамлетом. Монолог Гамлета, как и Первого актера, основан на сюжете, исторически отдаленном от английской аудитории начала XVII в., и ни один монолог в "Гамлете" не насыщен эмоциями в большей мере, чем этот. Контраст же между монологами Первого актера и Гамлетом выступает здесь как контраст между параллельными рядами. Но это не ряд "игры" и ряд "действительности", а два однотипных ряда игры, один из которых находится ближе к зрителю (Гамлет), а второй

выступает как схематизированный пример. Таким образом, монолог Гамлете сближает, а не разделяет его с Первым актером и благодаря этому сходству ставит перед зрителем в связи с Гамлетом тот же вопрос, который возникает у самого Гамлете в связи с Первым актером: "Что ему Гекуба (т. е. что ему, актеру, играющему Гамлете, вся эта датская история. - А. Я.)?". Такой вопрос "очуждает" самого Гамлете, делая его комментатором собственной игры в трагедии.

Параллельность смысловых рядов в "спектакле в спектакле" и в трагедии в целом создается и используется Шекспиром виртуозно и многообразно. Так, в сцене наставления актерам (II, 2) реплики Гамлете и Первого актера включены в действие трагедии как подготовка к сцене "мышеловки" и в этом смысле создают и продолжают сценическую иллюзию. Одновременно эти реплики принадлежат не Гамлете и Первому актеру, а актерам "Глобуса" (Гамлете, как известно, играл Ричард Бербедж), т. е. нарушают сценическую иллюзию, обнажая театральность действия. Для посетителей "Глобуса" не составляло труда понять, что рассуждения Гамлете "анахронистичны", что в них идет речь о стиле игры в лондонских театрах ("бессмысленные пантомимы", партер, актеры, которые "пыхнули" и "выли", импровизация комиков и проч.). Анахронизмы подчеркивали параллельность, которая существовала между сценической ситуацией и ситуацией на сцене.

Сценическая ситуация состояла в том, что режиссер, постановщик и отчасти автор пьесы, сам актер-любитель (ср.: "Читайте монолог, прошу вас, так, как я вам его читал" - III, 2; а также исполнение Гамлете начала отрывка из монолога Энея и двух отрывков из неизвестной пьесы - 11,2; 111,2) объяснял актерам смысл, стиль и принципы лицедейства в связи с исполнением пьесы "Убийство Гонзаго".

Ситуация на сцене состояла в том, что ведущий актер труппы (вполне вероятно, что одновременно и режиссер, постановщик и даже в какой-то мере и соавтор драматурга) излагал другим актерам труппы и зрителям в зале свое кредо в области актерского искусства в связи с исполнением трагедии "Гамлет".

Точно такой же тип параллельности смысла используется для нарушения иллюзии в сцене "мышеловки". Успешно проведя спектакль и исполнив в нем роль "ведущего от театра", Гамлете после ухода короля и придворных произносит несколько стихов и продолжает: Гамлете. Разве эта декламация, сэр, и лес первьев на голове - если судьба станет ко мне враждебна, как турок, - да две провансальские розы на башмаках с вырезами не обеспечат мне цельного пая в актерской своре, сэр?

Горацио. Половину пая.

Гамлете. Нет, цельный пай. (III, 2). Внутри роли Гамлете эта реплика вполне уместна, она оправдана контекстом пьесы; вместе с тем явный анахронизм (подробное описание костюмов английских актеров и подчеркивание такой реалии английского театрального быта, как пай или половина пая в антрепризе) приводит к осознанию параллельности смысла: Ричард Бербедж, выступающий в роли Гамлете, действительно обладает "цельным паем", мастер декламации и т. д.

Но уже в сцене с флейтой параллелизм модифицируется и получает наглядно "инструментальный" оттенок. Флейта в разговоре с Розенкрэнцем и Гильденстерном (III, 2) используется ради контраста между примитивностью дудки и сложностью человеческого духа, разгадать который многое сложнее, чем извлечь звуки из флейты. Вместе с тем в рамках сценической ситуации намечается и параллель между флейтой и человеком. Ср.: Гамлете. ... Вам хочется играть на мне... вам хочется исследовать все мои ноты от самой нижней до самой верхней... Называйте меня каким угодно инструментом; вы можете расстроить меня, но вы не можете играть на мне! Ситуация на сцене параллельна сценической ситуации: Гамлете играет роль безумного, а зрители - Розенкрэнц и Гильденстерн - стараются отгадать смысл его безумия (или притворства). На "ценае" Бербедж играет роль "странныго" Гамлете, и разгадать подлинный смысл этой роли и этой пьесы неискушенному в театральном искусстве зрителю так же трудно, как играть на флейте необученному человеку. Смысл, который содержится в том пласте реплики Гамлете, который обращен в зрительный зал, весьма близок соответствующему пласту смысла первой реплики Гамлете.

Другая модификация параллелизма - в сцене на кладбище: Первый комик. ... Это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлете. Тот самый, который сошел с ума и которого послали в Англию.

Гамлете. А как же он сошел с ума?

Первый комик. Говорят, очень странным образом.

Гамлете. На какой почве?

Первый комик. На какой почве? На здешней, на датской (V, 1). В сцене "мышеловки" ироническое "остранение" спектакля в рамках сценической

ситуации шло по тому же пути (ср.: "Эта пьеса изображает убийство, которое произошло в Вене. Имя Государя - Гонзаго, а жены его Балтиста" и т. д.). Мотив посылки Гамлета в Англию и шутки Первого комика (Могильщика), подчеркивающие, что дело происходит в Дании, а не в Англии, имели, несомненно, прямое отношение к созданию системы театральности "Гамлета" и перебрасывали "мостики" между "Убийством Гонзаго" и трагедией как пьесами с "открытой" структурой.

Последний пример создания театральности с помощью параллелизма, который мы хотели бы привести, - из заключительной реплики Гамлета: Я умираю, Горацио. Несчастная королева, прощай! Вы, которые побледнели и дрожите при виде этих событий и которые являетесь лишь безмолвными участниками и зрителями этого действия... будь у меня время... ведь этот неумолимый судебный пристав, смерть, производит арест без промедления... О, я бы мог вам рассказать. Но пусть будет так... Горацио, я умираю. Ты живешь. Правдиво расскажи обо мне, обо всем, что со мной произошло, тем, кто не знает... Остальное - молчание (V, 2). Принцип театральности действует и здесь - с особой силой и с большой смысловой нагрузкой. "Вы", к которым обращается Гамлет, - это одновременно и участники сценического действия, датские придворные в Эльсиноре, и зрители в театральном здании "Глобуса". Обращение Гамлета метафоризирует ситуацию, уподобляет ее театральному действию; ситуация на сцене реализует эту метафору. Вместе с мотивом "очуждения" (прощание актера с публикой) здесь снова звучит мотив тайны, недосказанности подлинного смысла спектакля ("О, я бы мог вам рассказать. Но пусть будет так..."). В системе театральности "Гамлета" нам осталось рассмотреть лишь еще один элемент - монологи. Если все описанные выше выходы за пределы роли совершились внутри сценического действия, то монологи Гамлета представляют собой выходы за пределы и роли, и действия. Сам жанр монолога предполагает известную степень "открытости" структуры пьесы, поскольку это - жанр размышлений вслух; монолог обособляет персонажа от действия, хотя, конечно, степень обособления при этом может бесконечно варьироваться.

Монологи в "Гамлете", находясь в подчеркнутом правдоподобной и одновременно - в подчеркнутом театральной драматургической системе, дают возможность актеру прокомментировать трагедию, в которой он играет главную роль. Как персонаж Гамлет оценивает события трагедии, изливает свои чувства в связи с этими событиями, намечает план действий. Актер же, играющий роль Гамлета, указывает зрителям на трагедию как на условную реальность и повод для философических и иных размышлений "от театра". Если бы между смыслом монологов Гамлета как персонажа и смыслом комментария актера к трагедии не было видимого различия, было бы трудно доказать "очуждающую" функцию монологов. Однако эта разница заметна, хотя по необходимости и затушевана. Исследователей не раз удивляло недостаточно мотивированное отчаяние Гамлета в его первом монологе ("О, если бы это слишком плотное тело растаяло, растворилось и распустилось в росу!" - I, 2). На пороге действия, еще только предчувствуя преступление, Гамлет мечтает о самоубийстве, так как зло владеет миром: "Каким утомленным, избитым, плоским и бесплодным кажется мне все, что делается в этом мире! Фу! Фу! Это неполотый сад, который растет в семя", и т. д. (I, 2). Гамлет выставляет и мотив: мать поспешно вышла замуж. Но от этого поступка королевы до самоубийства, до осуждения "всего" в этом мире - заметная дистанция. В этом несоответствии повода и реакции и содержится механизм выхода из роли и действия. И здесь также использованы анахронизмы: Виттенбергский университет, из которого приехал Гамлет, не вязался с древней Данией, так как был основан в начале XVI в. Вместе с тем "меланхolia" как тип душевного состояния была распространена в лондонских культурных кругах на рубеже XVI и XVII вв. Таким образом, в первых репликах и первом монологе Гамлета заметно, что при дворе короля Клавдия в Эльсиноре появился человек не только из другой страны, но и из другой эпохи. И диспропорцию между поводом и реакцией героя в "Гамлете" - как и анахронизмы, отнюдь не следует относить к числу исторически обусловленных "недостатков" реализма Шекспира; они - сознательно используемый элемент театральности.

Второй монолог Гамлета (конец 2-й сцены II акта) уже рассматривался нами с точки зрения принципа театральности. Следует лишь подчеркнуть, что предметом "очуждения" в этом монологе служит прежде всего само искусство театра. Жанр монолога позволяет актеру, играющему Гамлета, отступить на несколько шагов от трагедии в целом и прокомментировать значимость самой формы театрального спектакля.

Третий, самый известный монолог Гамлета "Быть или не быть" является собой пример наиболее полного выхода актера за пределы роли и действия. Многократно отмечавшийся разрыв между содержанием монолога и действием (Гамлет готовит "мышеловку", и размышления его прерывают развитие действия), разрыв между содержанием монолога и содержанием трагедии (Гамлет

не упоминает те мотивы, которые движут действие трагедии, но перечисляет множество мотивов, не имеющих к нему отношения, например "презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочка в судах, наглость чиновников..." - III, 1) - все это средства отделить смысл монолога персонажа трагедии от смысла высказываний актера в связи и по поводу трагедии "Гамлет". Давно установленное теснейшее родство монолога "быть или не быть" с 66-м сонетом только подчеркивает анахронистический и театральный аспект монолога.

Любопытная особенность монолога "быть или не быть" в том, что он от начала до конца может быть понят вне сценической иллюзии. В отличие от других монологов в нем нет ссылок на действие "Гамлета". Это монолог, который актер мог бы произносить, держа маску персонажа в руках. З Шекспировский "Гамлет", несомненно, - одна из вершин реализма в мировой драме. Сложность реалистического изображения жизни в этой трагедии выступает в ее театральности. Трагизм "Гамлета" не может быть понят во всем его содержании без понимания зрителем (или читателем) изображенного в пьесе противоречия между ролью и сутью. "Гамлет" - трагедия не только персонажа, но и актера, и в конечном счете зрительного зала. Ведь аналогия между экспериментальным "убийством Гонзаго" и всей трагедией "Гамлет" в целом вовлекает и зрителя в систему театральности.

Вместе с тем "Гамлет" является своего рода пьесой о театре, "защитой театра"; главной мыслью ее является идея обличения мира в театральном спектакле, активной роли театра в живой, двуличной действительности: личина может быть надета не только для того, чтобы скрыть преступление, но и для того, чтобы его разоблачить. Внутри действия это проделывает Гамлет, играя безумного. Вне действия, в системе театральности пьесы Шекспир сопоставляет гениально правдоподобную маску самого действия и скрытую под ней суть, на которую намекает актер.

Здесь возникают два вопроса. Первый заключается в том, понятен ли был для шекспировского зрителя принцип театральности, созданный в "Гамлете". Ответ состоит в том, что если современному зрителю этот принцип непонятен без специальных усилий режиссера выявить смысл театральности трагедии, то для людей эпохи Возрождения ситуация была гораздо более благоприятна ввиду популярности идеи "мир - театр" и широчайшего применения различных видов театральности в театре. Но и тогда театральность "Гамлета" была доступна не всем и, во всяком случае, выступала в достаточно завуалированной форме. Театральность выступала скорее как подтекст спектакля, имеющий опасное для театра и исполнителей содержание.

Второй вопрос связан с тем, что же скрывается под маской "Дании". Конечно, "внешность и отпечаток века". Но напомним еще раз, что обличительная суть пьесы не могла быть открыто преподнесена зрителям "Глобуса" и не была рассчитана на всеобщее понимание. Более того, в тексте пьесы несколько раз говорится о невозможности разгадать подлинную суть зрителями (таков смысл первой реплики Гамлета, сцены с флейтой, финала). Но, когда произносятся слова: "... есть во мне то, что превосходит показную видимость" (I, 2); "... я должен молчать" (I, 2); "... вам хочется вырвать сердце моей тайны" (III, 2); "Но тише!" (111,1); "О, я бы мог вам рассказать. Но пусть будет так... Остальное - молчание" (V, 2), - ни Гамлету, ни актеру, в сущности, нечего сказать зрителям сверх того, что те и сами знают. Тайны нет для зрителей и в сценическом действии (секрет Гамлета для них - "секрет полишинеля"). Тайны нет и в высказываниях актера, играющего роль Гамлета. В самой общей форме он говорит о язвах века в монологе "быть или не быть". Настойчивое подчеркивание скрытого смысла пьесы имеет целью главным образом побудить зрителя увидеть различие между маской, ролью и сутью и пристальное взглядеться в свою - английскую действительность.

В трагедии "Гамлет" ренессансный принцип искусства как зеркала природы усложняется; его дополняет маньористический по своему происхождению принцип искусства как зеркала ума, идеи. Но шекспировский "трагический гуманизм", опирающийся на широчайшую прогрессивную общественную почву, "переплавил" все влияния в мощное правдивое искусство и помог Шекспиру не только глубоко отобразить трагедию своего времени, но и создать "трагедию для всех времен".

В последнее время все больше внимания уделяется тем особенностям строения драматического произведения, которые обусловлены спецификой самого жанра. Казалось бы, совершенно ясно, что анализ того или иного произведения обладает спецификой, определяемой жанром этого произведения. Однако при анализе драматического произведения не всегда в должной степени принимается в расчет его принадлежность к сценическому искусству, т. е., исходя из читательского восприятия, не всегда учитывается и зрительское.

Для ясности постановки вопроса следует четко разграничить литературоведческий подход от театроведческого. Отмечая, что при изучении

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

драматического произведения надо опираться на восприятие не только читателя, но и зрителя, мы имеем в виду не зрителя спектакля, а "зрителя пьесы", т. е. читателя, который смотрит на прочитанное и глазами зрителя. От читателя, естественно, не требуется профессионального режиссерского или актерского подхода к пьесе, но он должен уметь составить общее (или даже конкретное, осмыщенное в форме воображаемого зрелища) представление о месте, характере и атмосфере сценического действия, заложенного именно в словесном материале. В этом ему может помочь литературовед, который в данном случае будет пользоваться в своем воображении некоторыми профессиональными театральными средствами для выявления заложенных в пьесе сценических возможностей. Следует опять-таки подчеркнуть, что знание театральных средств не означает их театроведческого применения. Их использование должно служить исследованию литературно-драматического материала, а не анализу театрально-сценического результата или режиссерского замысла, направленного на его достижение.

В данном случае нас интересует один из аспектов исследования этой проблемы, а именно – какую структурную функцию выполняет в одном из наиболее значительных произведений Шекспира скрытая метафора сцены, театра, сценического действия, игры, лицедейства.

Сравнение жизни со сценой (или отождествление жизни и сцены) не раз использовалось и до Шекспира. Подобные выражения настолько износились, что еще в словаре латинского языка, изданным в 1599 г., можно прочесть: "Наша жизнь – некая интерлюдия или пьеса; мир – это сцена, полная разных неожиданностей; все люди актеры" {цит. по: Shakspeare: The Works/Ed, by Charles Knight. London, s. a., vol. II. p. 223.}.

Поэтому, возможно, для зрителя театра времен Шекспира многое звучало комично в известном монологе Жака из комедии "Как вам это понравится", в котором говорится о делении человеческой жизни на театральные акты. Иногда этот монолог "очищали" от комических элементов и представляли его как выражение настроений близких Гамлету (или юному Гамлету). Другие исследователи отмечали, что эта ходячая, изношенная, превратившаяся в клише метафора не имеет ничего общего с глубокомысленной рефлексией Гамлета. Метафора действительно износилась, однако сила заключенного в ней философского обобщения настолько привлекательна для автора "Гамлета", что он старается сохранить ее в скрытом виде, т. е. без изношенного одеяния, без превратившейся в клише словесной формулы. И если Жак и вправду не годится Гамлету в прототипы, то его меланхолия все-таки несет в себе зачатки гамлетовского мировосприятия.

Вопрос использования Шекспиром в своих произведениях образа театра, сцены, актерской игры довольно хорошо изучен. Особо следует отметить монографию Эн Райтер "Шекспир и идея игры" {Righter Anne. Shakespeare and the Idea of the Play. London, 1962, p. 90.} и великолепное исследование данного вопроса Леонидом Пинским в его книге "Шекспир. Основные начала драматургии", Эн Райтер, например, приводит место из "Генриха VI", где в обычных выражениях проглядывает интересующая нас метафора: Кто в собранье славном Воинственный лорд Толбот, чьим дяниям дивится вся французская страна.

(1, 2) В переводе совершенно точно передан смысл слов гонца, однако в нем игнорируется интересующая нас скрытая метафора. Это, естественно, отмечается нами не для критики прекрасного перевода Е. Бируковой, а для того, чтобы подчеркнуть конкретную специфику метафорического мышления Шекспира. В подлиннике читаем: which of this princely train
Call ye the warlike Tallbot, for his acts
So much applauded through the realm of France? Английское слово acts действительно означает "деяния", а applaud "дивиться", "восторгаться". Но благодаря скрытой

Скрытая метафора "мир – сцена" в "Гамлете" метафоре сила художественного обобщения этих слов достигает большой выразительности, ибо act означает также и "театральное, сценическое действие", а applaud буквально переводится как "аплодировать". Таким образом, в реплике гонца проглядывает второй, метафорический план повествования: "Кто в собранье славном воинственный лорд Толбот, игре которого так аплодирует вся французская страна".

В "Гамлете" также часто встречаются слова и выражения, связанные с образом театра, сцены, актерской игры {См.: Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971, с. 562.}. Их можно представить органическими частями одной большой метафоры-символа "жизнь – сцена", а саму скрытую метафору – элементом художественной системы всей трагедии, обладающей строгой структурной функцией.

Основной функцией этой скрытой метафоры является создание театрально-зрелищной, торжественной атмосферы путем привнесения в словесную

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
ткань пьесы элементов театральности и сценических ассоциаций.
Это можно проследить уже в разговоре героя с призраком отца (I, 5). Но и эта экспозиция имеет как бы свою небольшую экспозицию с несколькими четко определенными функциями.

1) Место и время действия подобраны таким образом, чтобы, с одной стороны, способствовать психологической убедительности происходящего (появлению Призрака), а с другой - показать, что основное событие экспозиции разыгрывается перед преданными Гамлету людьми.

2) Зритель пока ничего не знает о причинах будущей трагедии. Шекспир лишь создает общую психологическую атмосферу при помощи коротких, отрывочных реплик стражи, пароля, смены караула, упоминания о том, что "даже мышь не пробегала", выхода на сцену Горацио и под конец подачи основной информации о появлении Призрака. А первое появление Призрака как бы завершает эффект нагнетания напряженности (I, 1).

3) Общая психологическая ситуация накаляется и усложняется во второй и третьей сценах. Здесь зритель впервые встречается с героями трагедии и их антагонистами, узнает о любви Гамлета и об отношении брата и отца Офелии к этому. Вся эта информация способствует созданию атмосферы ожидания чего-то необычного, ибо сама эта информация несет в себе элементы необычности и тревоги: необычен и зловещ сам факт замужества королевы, враждебность Лаэрта и Полония к чувству Офелии, лишение сестры покровительства брата на длительное время и т. д.

Эмоциональное воздействие на зрителя этой части экспозиции во многом зависит от степени торжественности (театральной, сценической торжественности) происходящего. С этого момента начинается ряд скрытых театральных представлений внутри самой драмы: Марцелл и Бернардо "представляют" Призрака Горацию (Марцелл приводит Горацию на площадку, чтобы показать ему своеобразную сцену выступления призрака). Клавдий играет перед двором, королевой, Гамлетом, Лаэртом, Офелией, как бы доказывая, что все происходящее обычно, законно и закономерно. Играт свой большой "спектакль" начинает и Гамлет: он пока не осведомлен о происшедшем несчастье, но уже вынужден скрывать чувство отвращения к окружающим. И, наконец, весь монолог Призрака являет Собой еще одно зрелище, которое разыгрывается для Гамлета на площадке Эльсинора как на обычной для шекспировского театра внутренней сцене: по сути, оно почти не отличается от традиционного драматического приема, называемого "сценой на сцене", хотя внешне, разумеется, мы не имеем дела с интерполяцией элемента другой пьесы (вроде "убийства Гонзаго").

Следует отметить и то, что вплоть до наших дней символ короля для англичан представляет собой своеобразный театральный феномен. И это не только благодаря номинальному статусу королевской власти. Еще в шекспировское время, когда король (королева) был абсолютным монархом, с его образом как символом неразрывно связывали элемент театральной помпезности, игры. Кстати, у самой королевы Елизаветы возникали в связи с этим "театральные ассоциации": когда парламент и советники убеждали ее ускорить казнь Марии Стюарт, она им напоминала, что монархи, подобно актерам, стоят на сцене на глазах у всего мира: каждая незначительная ошибка, малейшее пятно на их одежде или чести видны огромному количеству зрителей, друзей или врагов. При переводе Шекспира на другие языки не всегда оказывается возможным сохранить интонацию и слова, указывающие на наличие в них сложной метафоры. Поэтому не всегда можно опираться на перевод (даже самый удачный) для выявления интересующего нас структурного принципа. Это также, естественно, обедняет сценические возможности спектакля, поставленного по данному переводу.

Возьмем, к примеру, три реплики из экспозиционной части пьесы:
Горацио обращается к Призраку: Кто ты, что посягнул на этот час
И этот бранный и прекрасный облик... (Перевод М. Лозинского) Гамлет говорит о Призраке: И если примет вновь отцовский образ,
Я с ним заговорю... (Перевод Б. Пастернака) Скрытая метафора "мир - сцена" в "Гамлете"

Гамлет обращается к Призраку: В таком таинственном пришел ты виде...
(Перевод А. Радловой) Все эти три реплики в подлиннике связаны между собой как раз скрытой театральной символикой: "посягнул на облик" или "примет образ" ("usurp'st...form", "assume... person"), так же как и "в таинственном виде" ("in a questionable shape"), фактически содержат коннотацию именно театрального перевоплощения, лицедейства.

А вот случай, когда переводчики имеют лучшую возможность и стремятся максимально воспользоваться этой возможностью.
В старых русских переводах рассказ Гамлета о подмене письма Клавдия к английскому монарху звучал так: Опутанный коварством,
Я не успел и с мыслями собраться,

Как план уже созрел. Присев к столу,
Я выдумал и написал указ. (Перевод А. Кронеберга) Кронеберг совершенно глух
к скрытой метафоре. В подстрочном переводе М. М. Морозова она слабо
проглядывает в обороте "мозг начал свою игру". Однако этого недостаточно
хотя бы потому, что игра мозга настолько явно ассоциируется с привычной
русской идиомой (игра ума), что в ней не ощущается дополнительная
коннотация - игра, представление, лицедейство. Три известных русских
переводчика "Гамлета" уходят дальше, в глубь, подтекста: Итак, кругом
опутан негодяйством,

Мой ум не сочинил еще пролога,
Как приступил к игре... (Перевод М. Лозинского;
здесь и далее курсив мой. - Г. К.) Или у А. Радловой: Со всех сторон их
подлостью опутан,

Не стал в душе я сочинять пролог,
А прямо к пьесе перешел. у Б. Пастернака же читаем: Опутанный сетями,
И роли я себе не подыскал,
Уж мысль играла. Новый текст составив,
Я начисто его переписал. Скрытая метафора "мир - сцена" в "Гамлете"
интересно заметить, что в более раннем варианте перевода Пастернака (1951)
встречаем буквальное прочтение подлинника: Опутанный сетями,
Еще не зная, что я предприму,

Я загорелся. Новый текст составив,
Я начисто его переписал. Представление жизни в виде спектакля в "Гамлете"
органически связано с антитезой реального и кажущегося, воображаемого. Это
не просто традиционный прием контраста, когда путем сопоставления реального
и воображаемого подчеркивается особое значение реального, жизненного. В
"Гамлете" сопоставление реального и призрачного непосредственно связано с
мироощущением героя. Монолог "Быть или не быть" и в этом отношении
представляет особый интерес. Выраженный в нем скепсис является как бы
своеобразным камертоном всей трагедии. Все двусмысленно, двумерно. Клавдий
постоянно играет, скрывая свое двуличие, за душевной чистотой Офелии
все-таки кроется нечто пугающее Гамлета, даже вина Гертруды не до конца
ясна (не разгаданным до конца остается вопрос о ее связи с Клавдием до
убийства отца Гамлета). Вся эта неопределенность и двуплановость порождает
в "Гамлете" атмосферу трагической рефлексии. Перед Гамлетом возникает
дilemma: какой лик, какое обличье принять за истинное, где кончается
лицедейство и где начинается действительность? Но воспринимать игру в
"Гамлете" как обычное притворство было бы такой же ошибкой, как принимать
философскую дилемму кажущегося и реального лишь за традиционное контрастное
сопоставление. Именно такие двуплановые, сложные роли играют люди на сцене
жизни, и проблема состоит вовсе не в том, чтобы игру, показное лицо, маску
отделить от "реального лица", а в том, чтобы постичь, осмыслить всю
сложность роли, включающей в себя все аспекты, все грани. Таким образом,
истина постигается путем осмыслиния маски, ибо истину следует искать в
самой маске.

Прав Л. Пинский, подчеркивая свою мысль о том, что "жизнь - театр существа
шекспировской концепции человеческой жизни" или что "жизнь - театр -
магистральный, лейтмотивный образ всего творчества Шекспира" {Пинский Л.
Указ. соч., с. 558, 561.}.

Шекспир не просто играет словами, когда вплетает в речь своих персонажей
образы из театрального обихода, а строит свое произведение по как бы
развернутой, но в то же время скрытой метафоре-символу "мир - сцена". Это
видно также и в том, как Гамлет отождествляет себя и других с актерами, как
он, наподобие средневековых спектаклей, не только подменяет жизненные
ситуации сценическими, а воспринимает жизнь и театр как единое целое. В
знаменитом обращении к Гертруде Гамлет говорит: Не кажется, сударыня, а
есть.

Мне "кажется" неведомы. Ни этот
Суровый плащ, ни платья чернота,
Ни хриплая прерывистость дыханья,
Ни даже слез податливый поток,
И впалость черт, и все подразделенья
Тоски не в силах выразить меня.
Вот способы казаться, ибо это
Лишь действия и их легко сыграть,
Моя же скорбь чуждается прикрас

и их не выставляет напоказ. (Перевод Б. Пастернака) Этот монолог обычно
играют как упрек матери и двору в том, что в Дании провозглашен фальшивый
траур и что настоящее горе самого принца не подлежит лицедейству. Да, это
текст и даже подтекст данного монолога. Однако и подтекст может иметь свои
"подразделения". В глубинных пластиках второго плана просматривается как раз

скрытый образ-символ "мир-сцена". Для его восприятия следует вспомнить, что перечисленные атрибуты траура - "суровый плащ", "платья чернота", "хриплая прерывистость дыханья", "слез податливый поток", "впалость черт", "все подразделения тоски" - суть не только элементы реалистического описания традиционного ритуала, а также и перечисления театрального реквизита и выразительных средств тогдашнего актера-трагика. Гамлет как бы с подмостков сцены оповещает мир о том, что в нем, творении Шекспира, сосредоточена тоска, не поддающаяся выражению даже языком искусства ("действия легко сыграть..."). В то же время, допуская перед зрителем, что он актер, исполняющий роль принца датского, Гамлет тем самым объявляет себя участником большого театра, называемого жизнью.

Разумеется, самым ярким проявлением интересующей нас скрытой метафоры является сцена "мышеловки". Приход актеров ко двору датского короля еще одна большая метафора-символ в творчестве Шекспира. Это не просто сюжетный материал, не просто "сцена на сцене", а именно метафора-символ. В сцене актеров действительно можно найти отголоски "борьбы театров", дискуссий относительно правдивости и неестественности в актерском исполнении, но это все-таки малозначительные замечания. Главное не это. С приходом актеров связано несколько аспектов. 1) Для Гамлета они символизируют мир иллюзий, мир искусства, где люди лицедействуют во имя высоких нравственных ценностей. Гамлет рад приходу актеров, так как для него их искусство отдушина. Они приносят праздник в Эльсинор. 2) Искусство несет в себе огромную силу правды. Этот аспект "мышеловки" становится ясным, если отказаться от дословного сюжетного прочтения замысла Гамлета ("...я слыхал, что иногда преступники в театре бывали под воздействием игры так глубоко потрясены, что тут же свои провозглашали злодеяния..." - II, 2). Сила сценического образа и сценического слова куда сильнее прямых намеков на конкретные поступки людей. Поэтому соблазн режиссеров внести в игру странствующих актеров комический элемент (вот, мол, как тогда играли актеры) представляется нам упрощением замысла драматурга. Конечно, стиль их высокопарен и даже иногда заслуживает критики Гамлета, но при этом их искусство искренне радует и волнует героя трагедии. Без всего этого трудно было бы представить культурный фон молодого Гамлета. Актеры не просто профессионалы, нанятые для определенной цели, а духовные собратья Гамлета. Они являются такими же зрителями жизни, этого большого театрального зрелища, как и мы, зрители спектакля. Роли у нас разные - то мы играем статиста, то равнодушного зрителя, а то и самого Гамлета. В отличие от нас актеры лишь играют "сцену на сцене" (т. е. исполняют роль актера в театре жизни). Решение этого эпизода представляется более верным скорее в стилизованной манере (что дает возможность для большего обобщения), чем в гротескно-пародийной (что уводит зрителя в сторону, к историческому бытописанию).

Расшифровка скрытой метафоры "мир - сцена" дала бы режиссеру большую свободу в интерпретации сцены мышеловки. Мы уже знаем случаи более смелого отождествления, например, Клавдия и Гертруды с актерами, изображающими пантомиму "убийства Гонзаго". Большой интерес в этом отношении представлял и известный чешский эксперимент на Монреальской выставке 1967 г., который был основан на принципе демонстрации многоплановости шекспировского текста посредством привлечения новых сценических средств. Основной режиссерской находкой явилось огромное зеркало, в котором вместе с действующими лицами отражались и зрители. Скрытый символ-метафора сцены явно ощущается и в финальной картине трагедии. Дуэль Гамлета и Лаэрта еще одна своеобразная "сцена на сцене", в конце которой Гамлет недвусмысленно отождествляет участников спектакля со зрителями.

Небезынтересно проследить, как проясняется эта последняя фаза скрытой метафоры в русских переводах.

У Н. Полевого она вообще отсутствует: А вы, свидетели злодейства, Вы, бедные, трепещущие люди! А. Радлова видит образ "зрителя трагедии", но сужает силу обобщения гамлетовских слов, подменяя метафору сравнением: А вы, что, содрогаясь и бледнея, Глядите с ужасом на это дело,

Как зрители безмолвные трагедий. М. Лозинский и Б. Пастернак полнее выявляют скрытую метафору:

М. Лозинский: Вам, трепетным и бледным, Безмолвно созерцающим игру... Б. Пастернак: А вы, немые зрители финала... Уточним лишь, что упомянутое в подлиннике слово *mite* означает не просто "безмолвный" и при жизни Шекспира употреблялось в значении "актер, не произносящий слова", статист. Таким образом, в подлиннике упоминаются и статисты, и зрители: "Вы являетесь статистами или зрителями этого представления".

Позднее Шекспир вновь вернется к этой метафоре-символу, уже непосредственно

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
внося его в текст. Таким образом, используя избитую метафору в монологе Жака, а затем спрятав ее в глубинный подтекст "Гамлете", драматург в "Лире" и "Макбете" находит новое трагическое звучание старой метафоры, очистив ее от аксессуаров ходульного сравнения: Мы плакали, пришедши в мир,
На это представление с шутами. (Перевод Б. Пастернака) Или ставшие столь популярными в наше время слова из "Макбета": Жизнь - это только тень, комедиант,

Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:

В ней много слов и страсти, нет лишь смысла. (Перевод Ю. Корнеева)
Приведенные нами примеры показывают, что идея театральности выражена в "Гамлете" не только наглядно в сцене с актерами и в представлении "мышеловки", но пронизывает весь текст, составляет одну из основ поведения персонажей. МОНОЛОГИ ГАМЛЕТА И ПРОБЛЕМА ИХ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ С. Нельс В своей книге "Вся жизнь" М. О. Кнебель писала: "Режиссеры и актеры подчас, несмотря на самое глубокое уважение к трудам специалистов, не умеют практически использовать их опыт. В этом есть и наша вина, но и вина специалистов, работающих в отрыве от стихии самого театра" {Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967, с. 333.}.

О том же разрыве говорил в свое время еще более решительно Немирович-Данченко: "...одна из важнейших основ воспитания актера... вопрос о том, как угадать автора" {Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, т. 1, с. 223.}; "Воспитать в актере умение находить авторское лицо... Как нам этого добиться? Я одно время убежденно проповедовал, что в театре нужны специальные лекции по этому поводу. Хотя должен признаться, что тут есть и огромная опасность. Я перебираю в уме множество профессоров - и всех тут же отвергаю. Знаю, что они глубоко изучают писателей и книги о них пишут. Но... у них подход не артистический и - я бы даже сказал - не настоящий человеческий. Это слишком дидактично: нагромождение мыслей и слов, не волнующих актерского воображения. Все это верно, поучительно, хорошо, но ничем не помогает актерскому воображению взволновать какие-то нервы или возбудить в фантазии какие-то образы. Я бы даже сказал: не передает того обаяния, которым насыщен данный автор" {Там же, с. 224.}.

Сетования Немировича и размышления Кнебель, конечно, интересны не в плане решения вопроса: кто виноват? Кто бы ни был виноват в том, что актеры не получают помощи от литературоведов, важно лишь то, что поднят вопрос о настоятельной необходимости более тесной совместной работы исследователя и театра.

Придавая такой работе большое значение, Немирович умел смело опровергать авторитетных специалистов, когда их концепции не помогали театру раскрыть лицо автора. Так было в его последней, не доведенной до конца работе над "Гамлетом" Шекспира.

Из стенограмм его репетиций мы видим, что он выступал как смелый экспериментатор, стремящийся дать обновленное понимание трагедии Шекспира. Для этого он боролся со штампами, и прежде всего со штампом "конфетного" Ренессанса. "Ренессанс на сцене стал штампом, приевшимся, намозолившим глаза. С ним связаны ложно романтические, идеализированные трафареты, "подслащенный ложный пафос..." - считал он, - тут надо делать что-то совершенно другое".

Он предполагал перенести действие трагедии в более раннюю эпоху, в средневековье. Конечно, штампом может сделаться и средневековье, как справедливо замечали тут же на репетиции театровед Н. Н. Чушкин и М. М. Морозов. Но они не учли другого. Перенесение в иную эпоху имело для Немировича и другое значение: помогало показать пропасть, лежащую между Гамлетеом и его окружением. И поэтому Немирович отвергает доводы ученых. Он основывает свой замысел на том, что Гамлет - человек, который заглядывает далеко в будущее. Если все персонажи пьесы живут в средневековье, то Гамлет духовно живет уже в зрелом Ренессансе. "Среди всей этой жизни есть исключительная, родившаяся на двести-триста лет раньше душа, как Гамлет... потому, что весь дух этого человека охватывает человечество на несколько сот лет вперед" {Шекспировский сборник. 1967. М., [1968], с. 239.}.

Таким образом, смещение времени дает возможность постановщику сценически воплотить свою концепцию: Гамлета отделяют от его окружения века, по существу они люди разных эпох.

Изменение времени действия пьесы важно было и в другом отношении. Оно переносило в эпоху, "от которой остались нам ее страсти и столкновения... Тут все оголенные страсти". Это позволит показать "мир огромных, оголенных страстей" {Там же, с. 240.}. А это и есть подлинный мир Шекспира. "Каждый охвачен огромной страстью" {Там же, с. 241.} - тогда это Шекспир.

Актеру надо "схватить эмоциональный метод творчества. Вне эмоционального подхода - начнем рассуждать... приедем только к резонерству". Только при эмоциональном подходе, заключает Немирович, будет создано в сценическом произведении единство жизненной, психологической и социальной правды. При этом методе особую трудность представляли, конечно, размышления Гамлете.

Как развивается мысль в монологах Гамлете и как ее сценически воплотить. Над этим бился В. И. Немирович-Данченко, говоря, что его задача в конечном счете вскрыть философию Гамлете. Задумывался он и над тем, как же актеру произносить "сентенции", которых так много у Шекспира (сентенциями он называл мысли Гамлете). И как их сочетать с основной задачей - изображением шекспировских страстей, а "без страсти нет Шекспира".

Иным путем подходил к проблеме сценического воплощения трагедии К. С. Станиславский, хотя онставил те же конечные задачи, что и Немирович. Он считал, что действие "Гамлете" воплощено в словах, и в каждом слове заключена мысль, и если эту мысль пропустить, то одно звено из пьесы оказалось бы выброшенным.

Исходя из этого, при сценическом воплощении пьесы необходимо точно проследить все этапы развития мысли Гамлете, которые и составляют основное действие трагедии. Станиславский скрупулезно намечает все мельчайшие звенья - этапы развития мысли Гамлете, соответствующие развитию драматургического действия.

Если внимательно проанализировать монологи Гамлете, а на них яснее всего можно решить этот вопрос, то становится ясно, как сочетается истина страстей и точность мысли. Здесь мысль рождает эмоции, а эмоции ведут к размышлению.

Оказывается, все монологи Гамлете композиционно построены на удивительно точно сменяющих друг друга моментах раздумья и вспышках страстей. Ratio и эмоция живут рядом. При этом иногда эмоция возникает тогда, когда разум представляет свои неопровергимые доводы в пользу того или другого взгляда на мир. А иногда сила чувства помогает разуму оформить, сделать выводы о том или другом жизненном явлении.

Волны нахлынувших чувств и скрупулезная работа мозга, сменяясь, образуют внутреннюю духовную жизнь героя. Переходы эти резки, быстры, часто мгновенны. Экспозиция образа философа намечается уже в первой встрече зрителя с Гамлете и выступает в длинной реплике-монологе, завершающей так называемую тронную сцену. От того, каким здесь представит Гамлете, зависит во многом дальнейший рисунок роли.

Мы видели Гамлете в этой сцене скорбным, замкнувшимся в себе, отрешенным, отсутствующим или даже безучастным, негодящим, ироническим. Для всех этих оттенков есть достаточно оснований. Действительно, горе Гамлете велико. Неожиданность свалившейся беды усиливает его. Натура глубокая, страстная, он переживает все на пределе.

И все же и здесь не может не проявиться привычка к размышлению. Наблюдать, сопоставлять, делать логические выводы - это привычка, ставшая его второй натурой. Теперь она особенно необходима.

В этой сцене недостаточно Гамлете быть только "отсутствующим", углубленным в свое горе. Тогда зритель не будет подготовлен к тому, что личная трагедия Гамлете переводится в план мировых проблем.

Гамлете уже здесь, несмотря на тяжелое душевное состояние, несомненно, пристально наблюдает за происходящим, чтобы решить множество вопросов, вставших перед ним по приезде в Эльсинор после смерти отца.

Эльсинор уже не тот. Буйное веселье царит там, где раньше было тихое счастье. Мать - красивая, молодая, спокойно-счастливая, какой он ее всегда видел, теперь вдруг порывистая, неровная, со странным блеском в глазах, как будто опьяненная. Как будто другими стали и придворные. Полоний - умный советник, которого, очевидно, ценил отец, пресмыкается перед дядей-королем. А король? За ласковыми словами отца государства так и чувствуется подобострастное стремление "подлизаться". Поведение человека, сознающего, по-видимому, что он не имеет никаких прав на это звание.

Как странно переменились люди! Что же такое человек?

Человек и человечность - это знамя эпохи Возрождения, ее гордость. Но теперь он увидел другого человека - и в тех же людях. В чем же правда о человеке? Что скрыто за тем, чем они хотят казаться?

Эта мысль держит в тисках скорбного Гамлете. Он должен проникнуть в глубину души этих людей, пронзить их своим словом, своим взглядом.

Раздраженный грубо бес tactными и неуместными в его состоянии вопросами короля и королевы, он быстро подхватывает реплику матери: "Так что ж столь необычным кажется тебе". В сущности, именно к ней обращено его credo. Она должна понять, что сжигает его сейчас. К ней - потому что сейчас настал момент, когда он, потерявший отца, может потерять и мать. В длинной тираде,

как бы невольно вырывающейся у него, уже выступает сильный ум, стремящийся все осмыслить и обобщить. Но не только качество интеллекта, но и направление его мысли уже намечено: это - исканье истины о человеке, которое потом перейдет в исканье истины о мире.

Уже с первых слов в этой большой реплике-монологе (в так называемой тронной сцене) Гамлет выступает как мыслитель. Он заявляет свои права мыслителя, снимающего покров с внешней видимости вещей и явлений и познающего их суть. Программно звучат его слова "Я не хочу того, что кажется". Ему необходимо знать то, что "есть".

И далее, когда актер будет взбегать по лестничке шекспировских перечислений примет скорби, не почувствуем ли мы, что слова о грустном виде, бурных вздохах и слезах, потоком текущих из глаз, можно отнести не к самому Гамлету, а к той, которая так недавно все это лицемерно демонстрировала, идя за гробом отца? И потому слова Гамлета звучат обличительным пафосом, перебивая своей эмоциональной насыщенностью спокойствие мыслителя.

Это даст возможность заострить поставленную дальше Гамлетом дилемму: противоречие между внешними знаками выражения человеческих чувств и их истинной сутью, между подлинно человечным и тем, что им хочет прикинуться. Здесь по конкретному поводу намечается большая философская проблема, волновавшая умы на протяжении столетий, проблема дуализма, принимавшая в разные эпохи различную форму.

Где же истина о человеке, которую провозгласила его эпоха, сделавшая имя "человек" мерилом всех ценностей? Когда он оказался лицемером, предателем, лгуном, ничтожеством?

Двойственность бытия - вот что опыт жизни дает Гамлету. Как это совместить с провозглашенным гуманистами лозунгом единства, гармонии. Ведь все религиозное средневековье, теперь побежденное, твердило о двух мирах. Если их взгляды все еще живучи, то здесь огромная опасность не только для его времени, но и для грядущих веков. История это доказала. И тем важнее и значительнее задача, вставшая перед Гамлетом.

И вот, если рассматривать первый большой монолог Гамлета после тронной сцены с точки зрения его принадлежности человеку-мыслителю, станет ясно, что каждое переживание свое служит ему поводом для определенного умозаключения, а оно, это умозаключение, логически развиваясь, в свою очередь, требует все новых и новых аргументов, дополнительных доказательств.

И тогда уже в этом монологе вместо сетований на свою судьбу и на жизнь, на мир выступает стройный логический ход мыслей, сопровождающих или перебивающих эмоции.

Живший в душе Гамлета идеал посрамлен и уничтожен. Это вызывает отчаяние. Жить не хочется. Легче умереть, чем жить с такими мыслями. Из глубины души вырывается, как стон, как мольба: О, если б этот плотный сгусток мяса Растворился, сгинул, изошел росой! И вот он уже холодно резюмирует: Каким докучным, тусклым и ненужным Мне кажется все, что ни есть на свете! О, мерзость! Это буйный сад, плодящий Одно лишь семя; дикое и злое В нем властвует.

(1, 2) {*}{*} Здесь и далее цитаты из "Гамлета" даны в переводе М. Лозинского.) И так страшно от этого холодного заключения - приговора, приговора своим идеалам, мечтам, надеждам и в то же время приговора той, которая родила его с этойаждой прекрасного, что он вскрикивает: "До этого дойти!". И сразу от этого отчаянного крика он приходит в себя. И уже трезвый ум мыслителя предъявляет свои права: "да, - говорит непокорный ум, - это надо еще доказать".

Гамлет и в минуты огромного эмоционального возбуждения не теряет способности мыслить трезво и логически. Он хочет выстроить свои за и против, pro и contra, оспорить или доказать правильность тех мрачных выводов, к которым он пришел. И дальше, один за другим, идут сначала все за. Подтверждение его начального вывода, доказательство э 1 в том, что так быстро забыт любимый человек: два месяца, как умер! Меньше даже.

Такой достойнейший король! Любопытно, как и здесь проявляется педантичность мыслящего ума - в уточнении: "Нет, даже и не два..." ("меньше даже").

Таково первое доказательство ужаса того, что совершила мать: она променяла великого человека на "сатира". Второе доказательство: глубина чувства отца, так пламенно, так беззаветно любившего ее, "что и ветрам неба не дал бы коснуться ее лица".

От этого стального прикосновения скальпеля рассудка к открытой ране все снова переворачивается в душе, и он гневно взывает: "О небо и земля! Мне ль вспоминать?".

Но нет, он не отдастся своему чувству, он будет искать еще и аргументы.

Теперь они мотивируются не высотой чувств отца, а ее отношением к королю. Ведь Гамлет и все окружающие ясно видели, как преданно она его любила, как в свое время была счастлива с ним и как это счастье с годами все росло. Но тут Гамлете приходится прервать себя: к чему вспоминать – ведь действительность все это перечеркнула. И уже не в силах дальше следовать за доводами разума, он прерывает себя мрачным "а через месяц!", чтобы затем уже, как бы лишенный сил от внутренней боли, отаться скорби: "Не думать бы об этом!".

Но внутренняя энергия мыслителя не позволяет остановиться на безвольной тоске. Он должен дать "название" тому, что произошло. А произошло то, что вся поэзия, связанная с женщиной – женой, матерью, возлюбленной, – исчезла. Осталось ничто: блестящие побрякушки, видимость, прикрывающая внутреннее убожество, бессердечие. . . Бренность ты

Зовешься: женщина! Теперь те же слова "через месяц!" звучат уже не болью. Они – трамплин для очень точного и весьма прозаичного образа. Интересно, что образ взят из материального мира, из обихода. "И башмаков не износила, в которых шла за гробом". Это после высоких мифологических сравнений. Но тем более сильно негодование, что приходится с неба спуститься на землю. Если все это так и есть, как теперь оказалось, то, значит, ничего человечного не остается в человеке. Этот царь природы ниже зверя. "Зверь, лишенный разуменья, скучал бы дольше". А он, Гамлет, хочет взывать к разуму. Он еще раз напоминает о ничтожестве того, ради которого забыт его отец: "на отца похож не более, чем я на Геркулеса". И грустная ирония этого сравнения снова заставляет доводы разума прервать на миг воплем: "через месяц!" чтобы потом снова называть обвинительные пункты: Еще и соль ее бесчестных слез

На покрасневших веках не исчезла,
Как вышла замуж. Какая гнусность! О чем тут еще говорить. Исчерпаны все за него обвинений, оказывается, что "против", contra, т. е. для защиты этого лживого мира, ему нечего противопоставить. И потому с неизбежностью остается только категорически, со всей резкостью констатировать: "Нет, и не может в этом быть добра". И это не случайно, что "тут нет добра". Важно, что вообще "быть его не может". Итог, который подводит сильный ум мыслителя и который заставляет съежиться душу человека, ощутившего себя таким одиноким во враждебном мире: "Но смолкли, сердце, скован мой язык!".

Так в быстрых переходах, взрывах эмоций и непрестанной работе интеллекта развивается первый монолог Гамлета, в котором уже выявлена потенция его духовной жизни.

Развиваются дальше внутренние мытарства Гамлета. Накапливаются беды. Сообщение о том, что стал появляться дух отца, подтверждает худшие подозрения Гамлета. Явление духа и рассказ о злодейском убийстве доводят его до высшей степени эмоционального возбуждения. В следующем монологе (I, 5) выплескивается вся страсть его натуры. Теперь он не может размышлять, рассуждать.

Нет нужды подробно останавливаться на анализе этого монолога. Весь этот монолог-клятва идет на пределе эмоционального напряжения. Вот где актер может дать свободу открытому темпераменту.

И все же ум мыслителя не спит. Он работает. Он формулирует. От общей констатации зла, царящего в мире, прозвучавшей в предыдущем монологе: "Нет и не может в этом быть добра", Гамлет приходит к конкретному его обозначению: оно таится в человеческой природе.

Рождается умозаключение. Его надо записать. Привычка, ставшая второй натурой: "Надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом; по крайней мере – в Дании".

И сразу слетает весь пыл. Холодный и трезвый ум вступает в свои права. Таков резкий сдвиг конца монолога. Теперь уже в душе Гамлета не отчаяние превалирует, которое звучало в первом монологе, а гнев и негодование. А эти чувства, даже на своем пределе, вызывают не пессимизм, а волю к борьбе, активность. Ему надо действовать, а для этого снова и снова анализировать, сопоставлять, узнавать. Только тогда "злодейство выступит на свет дневной".

Но, став явным после рассказа отца, оно вызывает целый ряд новых вопросов: как могло случиться, что оно произошло, где его корни? "Народа слух бесстыдно обманули"; "Не потерпи, коль есть в тебе природа: не дай постели датских королей стать ложем блуда и кровосмешенья", – сказал ему отец.

В этих словах старого Гамлета – мысль о народе, о государстве, о котором он не забывает, несмотря на тяжкие страдания. Не может быть, чтоб об этом не думал и Гамлет – сын, "цвет и надежда радостной державы" (слова Офелии). Но, думая об обманутом народе, о государстве, очутившемся в руках злодея,

он постепенно неизбежно приходит к тому, что теперь не время для решения личной задачи - мести за своего отца. Ее можно будет выполнить тогда, когда будут решены более общие вопросы. Когда будут найдены концы и начала века, расколотшегося на его глазах, причины той трещины, которая обезобразила лицо его времени. Так от личного Гамлет идет к решению общего. Вставшие в его сознании проблемы усложняются, принимают глобальные размеры.

Сознание себя государственным человеком, ответственность перед народом за судьбы государства не раз проскальзывают в речах Гамлета. И тогда, когда по поводу празднеств, устраиваемых Клавдием, он говорит, что существует такой обычай, но Обычай этот

Похвальнее нарушить, чем блюсти.

Тупой разгул на запад и восток

Позорит нас среди других народов. И тогда, когда он говорит о том, что если бы у актера, поразившего его страстью своей игры, было такое же положение, как у Гамлета, то он бы "страшными словами народный слух бы поразил". Он привел бы в смятение преступных, открыл глаза ничего не знающим, внушил ужас невинным. Вот задача! В сущности его, Гамлета, задача. Сделать свое мщение делом государственным, делом мировым.

Ведь произошел не обычный дворцовый переворот. Узурпирована не корона.

Узурпированы великие принципы добра, справедливости, человечности. Но не только перед ним, как перед государственным человеком, перед ним, как перед мыслителем, встают новые проблемы.

И Гамлет медлит, вызывая у многих грядущих поколений упреки в слабости, в том, что он запутался в противоречиях.

Противоречие, однако, не в сознании Гамлета, а в ситуации, в которую он попадает. Оно рождается из самой жизни, в которой не все так гармонично, как казалось. Жизнь полна противоречий. И одно из таких противоречий, расколотших его жизнь, заключается в разрыве между обязанностью мыслителя и долгом борца. Познание жизни не спешит за требованиями жизни. Его стремление - благородное и высокое - познать причины происходящих явлений, источники зла, для того чтобы потом начать борьбу уже не с частным преступлением, а с мировым злом, вступает в противоречие с клятвой, данной отцу, - забыть все, кроме дела мести, с необходимостью немедленно осуществить эту месть, которую он из-за отсутствия необходимых мыслителю выводов вынужден откладывать. Таким образом: не сильный интеллект и слабая воля - основы конфликта трагедии. Здесь сталкиваются сильный интеллект и не менее сильная воля. Это и создает противоречие, ведущее к столкновениям с жизнью, поистине трагическим.

В этом - второй план монолога Гамлета после сцены с актерами. В этом монологе перемежаются как по тональности, так и по смыслу два потока.

"Вот я один" - глубокий вздох облегчения вырывается у Гамлета после того, как он провел мучительную встречу с Розенкранцем и Гильденстерном, разговор с Полонием. Очистительная струя ворвалась с приходом актеров. Настоящее, чистое искусство противостоит грязным делам и помыслам этих людей.

И Гамлет прежде всего себе увидел упрек во вдохновенной игре актеров: "О, что за дрянь я, что за жалкий раб!". Отсюда множество бранных эпитетов: тупой и вялодушный дурень, ротозей, трус, подлец, осел, шлюха. Это нагромождение вновь выявляет бурный темперамент Гамлета.

Но восторг, который вызывает вдохновенная игра актеров, ведет к размышлению о силе искусства, делающего страдания далекого и чужого человека своими страданиями, искусства облагораживающего и возвышающего.

Глубоким раздумьем звучат его слова о Гекубе.

И снова подвиг актера напоминает о своем долге - преображать жизнь. И снова он взрывается, издевается над собой гневно, саркастически. Но ведь "трусость" - это только видимость его поведения. А за ней бесстрашная работа мысли. И актеры - это его союзники, они выполняют своими средствами то, что он должен сделать своими, т. е. силой разума, могуществом мысли, средствами познания, обнажающего суть вещей.

И уже с явным сознанием прав мысли на верховное решение этого противоречия Гамлет заключает: "К делу, мозг! Свой путь я знаю". И здесь же намечает план, как "заарканить" короля.

Да, оправданна, нужна, необходима человечеству работа его мысли. Его мысль - такое же оружие, как меч, который должен поразить Клавдия, а может быть, еще более сильное. Да, мысль может подвинуть человечество на еще более кровавые дела, чем рука. На такие дела, которые многое решают в жизни человечества.

В монологе о Гекубе актер выражает высокую правду - правду человека, у которого высокая мечта заставляет вымышленные страсти сделать своими переживаниями. А он, Гамлет, должен пока молчать. Он не может сказать слова "своей же правды". Кто поймет всю мучительность этого молчания?! Кто не бросит ему упрека, как он себе бросает, все более разгорячась и нагнетая

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
жестокие слова?! Да, надо идти в наступление! Пусть первым пойдет искусство. И обрушит всю свою силу. Расчистит дорогу. Даст "опору". Тогда пойдет он. Но сейчас - как дальше жить? А это значит - как реагировать на поведение матери. Какие установить отношения с Офелией, как вести себя с королем. Как выполнить клятву, данную отцу. Вопросов много и сомнений много.

Только позже приходит открытие: чтобы узнать, как жить, надо понять, зачем жить? Понять, в чем смысл бытия. И что таится во мраке небытия. И тогда звучат слова знаменитого философского монолога.

Но, переходя к нему, нельзя не поговорить о специфике монолога вообще, о тех требованиях, которые он предъявляет актеру.

Известно, какие трудности представляют для современного актера монологи в пьесах драматургов прошлых веков. Не стоит перечислять причины, породившие эти трудности. Важно подумать о том, как их преодолеть. Ибо без них нет Шекспира и Шиллера, Грибоедова и Островского.

Если актер сможет дать почувствовать, как велика у его героя потребность высказаться в монологе, тогда возникнет чувство необходимости монолога. И тогда он не просто произносится. Он рождается. Это трудные роды, но только тогда у зрителя создастся ощущение необходимости герою уединиться в монологе. Только тогда он выльется из души. Только тогда, в короткое время монолога, зритель сможет увидеть лицо человека, когда он остается наедине, сам с собой. А оно ведь всегда больше говорит о его подлинной сущности, чем когда он на людях. Только тогда актер избегнет опасности ложного пафоса или вымученной риторики.

Когда, при каких обстоятельствах может родиться монолог? Обычно тогда, когда у героя, которого воплощает актер, есть потребность поразмышлять о себе или об окружающих, о жизни, когда ему надо обобщить свои впечатления или проанализировать какую-то жизненную ситуацию. Или высказать те чувства, которые она вызывает. Во всех этих случаях монолог будет тесно связан со всей предшествующей жизнью героя, ею пропитан, из ее ситуаций и конфликтов логично следовать. В противном случае монолог сводится к простому сообщению. И тогда уже безразлично, выйдет ли актер на сцену, чтобы доложить "кушать подано", или произнесет "быть или не быть". В том и в другом случае это только дежурное блюдо, правда, в последнем случае оно подается вместо подноса, на хорошо поставленном актерском голосе.

В монологах Гамлета первенствующую роль играет мысль. Она сверлит мозг еще задолго до того, как формируется в монологе. Она кристаллизуется постепенно в своем определенном ритме, в неуклонном развертывании и движении. И зритель должен видеть размышающего Гамлета, прежде чем услышать слова философского монолога.

Вот он выходит на сцену с книгой в руках (по ремарке) и начинает монолог. Один актер подходит для этого к рампе. Другой останавливается посреди сцены. Третий произносит его сидя. Однажды пришлось видеть, как актер читал его, стоя в проеме двери, как другой делал то же, бессильно опервшись на косяк двери. Один выходит медленной походкой, другой более поспешно. Но в том или другом случае мизансцены часто не мотивированы, не оправданы сущностью следующего за ним монолога. Создавалось впечатление, что актер специально вышел для того, чтобы, проговорив монолог, сообщить его содержание публике. А назначение монолога - разговор с самим собой. Ведь именно это сообщает монологу его основные качества: предельную душевную открытость, какое-то физическое раскрепощение, разрядку, полное освобождение от всякой напряженности и в то же время освобождение от самоконтроля, всегда присущего человеку при общении с другими людьми. Здесь исключается и свойственное человеку стремление воздействовать на собеседника - внушить ему свои взгляды, возбудить интерес к чему-либо, наконец, простое желание нравиться или показаться значительным, авторитетным и т. п.

для того чтобы монолог звучал как монолог, чтобы он не произносился "на публику", необходимо, чтобы создалось впечатление, что человек остался наедине с самим собой. Публичное одиночество - первое условие.

Как же будет вести себя наедине с самим собой человек, который, подобно Гамлету, обуреваем стремлением разрешить большие и сложные жизненные и философские проблемы? Конечно, он погружен в свои мысли, конечно, он ничего не замечает вокруг себя. Он думает. Молчит. Обдумывает, осмысливает, прежде чем прийти к окончательным выводам, формулировать их, закрепить в слове. Он ходит и думает. О чем? Ведь перед ним стало столько вопросов. О тайнах человеческой души и о сущности своей эпохи. О том, как стало возможно, чтобы в его век гуманизма совершились такие преступления против человечности.

К этим вопросам о жизни, о людях прибавился еще более страшный. А что же такое он сам? Он, который дал клятву отцу, нарушает ее, ничего не делая,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
чтобы осуществить его завет. Он только что так упрекал себя за это (монолог с актерами). Но почему? Это, может быть, неясно ему самому?
Вопросы накапляются. Жизнь ставит их все больше и больше. Каждый из них требует своего решения. Но решения нет. Наоборот, чем больше накапляется вопросов, тем больше возникает противоречий.
Обо всем этом мучительно, страстно думает Гамлет, выходя на сцену с книгой в руках, в которой он, может быть, надеялся найти какой-то ответ.
Показать, как думает Гамлет, - вот огромная задача для актера. Ее он должен выполнить именно в связи с философским монологом Гамлета. Но как ее выполнить? Какие приспособления могут помочь в этой трудной задаче?
Можно представить себе, что актер просто сидит неподвижно, так неподвижно, что ни один мускул не дрогнет. И взгляд его упорно устремлен в одну точку. Он мучительно размышляет. Но выдержать такую насыщенную огромным содержанием длинную паузу чрезвычайно трудно и дано немногим.
Возможно, что процесс мысли может облегчить, вернее, компенсировать движение. Ведь в жизни часто взволнованный, что-то решающий или о чем-то задумавшийся человек без конца меряет взгляд и вперед пространство своей комнаты. То же может делать Гамлет. Во время ходьбы как-то легче думается. Думается в такт ходьбе. Шаги, ритм движений соответствуют ходу мыслей.
Можно представить себе эту - мимическую сцену так: сначала мысль Гамлета развертывается медленно, как тугая пружина. Медленно подбираются доказательства. И так же замедлены шаги. Потом, когда доводов набирается достаточно, мысль течет более плавно, так же легки и стремительны становятся движения актера. Но вот что-то "заело", и то, что казалось уже ясным и несомненным, вновь вызывает внутренние возражения. И Гамлет внезапно останавливается. Чтобы вновь, преодолев препятствия, быстро ринуться вперед и... наткнуться на стену - и физически, и душевно. И, прия в себя от этого толчка, он начинает уже словесно оформлять свои мысли, чтобы истина выступила воочию.
Мимическую сцену подобного рода легко себе представить. Она возможна и желательна. Она предваряет монолог, в котором уже даны большие обобщения. Возможна и другого рода подготовка к монологу. Скажем, игра с книгой в руках у Гамлета. Естественно, здесь надо решить для себя прежде всего, какая это будет книга. От этого зависит реакция Гамлета на нее. Допустим, что это произведение одного из философов его времени - ведь больше всего принципа датского интересуют философские проблемы. Причем сам Гамлет уже во многом смотрит дальше, чем люди его эпохи. Он многое предвидит и предчувствует; восприняв идеи гуманистов, он уже во многом сомневается. И вот, читая книгу, он то радостно улыбается, находя соответствие и подтверждение своим мыслям, то, подняв глаза от книги, задумывается: так ли это? То мрачно отбросит ее, чтобы, начав монолог, высказать свое новое понимание мира и людей. Здесь можно найти бесконечное количество вариантов всяких приспособлений; от фантазии режиссера и актера зависит найти те или другие приспособления, подготавливающие к монологу. Но, на мой взгляд, мимическая сцена, создающая атмосферу ожидания, интригующая, может быть,зывающая у зрителя различные догадки, необходима для того, чтобы знаменитый монолог прозвучал как результат больших раздумий.
Наконец, звучат эти знаменательные слова: "быть или не быть". После долгих и мучительных размышлений он пришел к мысли-открытию: решить все вставшие перед ним вопросы можно будет, если все свести к одному главному. И он наконец находит этот главный вопрос. Трудно он пришел к своему открытию. Но вот оно: Быть или не быть - таков вопрос. Вот он - основной вопрос. Он нашел его. Эврика! "вот в чем вопрос". И это решительное, энергичное "таков" или указательное "вот" звучат сильно, полнокровно, почти торжествующе.
С этим решением начала монолога связана и интонация слов "быть или не быть". Они большей частью звучали скорбно или мрачно, с грустью или с отчаянием. Здесь видели настроение человека, решающего вопрос об уходе из жизни. Между тем здесь - открытие, находка мыслителя, и потому эмоциональная их окраска - мудрое спокойствие и даже удовлетворение первооткрывателя.
Но именно потому неприемлема вопросительная интонация, с которой обычно произносятся эти слова, столько раз уже звучавшие с театральных подиумов всего мира, так же как она бессмысльна на конце строки, где слово "вопрос" употреблено как синоним понятия "проблема".
Еще хуже, когда этот "вопрос" задается так, что в нем уже содержится готовый ответ. К такому упрощению прибегали иногда актеры, акцентируя в поставленной дилемме "быть" и снижая голос на "не быть".
Итак, проблема поставлена и требует своего решения. Все дальнейшее развертывание мысли - поиски доказательств для ее верного решения. Но это не отвлеченное умствование, не умозрительный вопрос. Философия Возрождения

тесно связана с жизнью. Она действенная, близкая к действительности, она занимается судьбой человека в противоположность средневековой схоластической философии.

И потому Гамлет, поставив такую большую проблему, прежде всего спрашивает себя, как в связи с ней ему действовать. Следующие строчки: Что благородней духом - покоряться

Пращам и стрелам яростной судьбы

Иль, ополчясь на море смут, сразить их

Противоборством? изобилуют глаголами и требуют акцента на них, чтобы выразить действенный характер мысли Гамлета. Если же, как это часто бывает, акцентировать "пращи и стрелы яростной судьбы" и "море смут", то это уведет к "мировой скорби", в которой в прежние времена видели сущность Гамлета, к отрицанию действенного волевого начала в его натуре.

А мысль его развивается дальше в настойчивых поисках ответа на вопрос о ценности жизни, о смысле всех человеческих усилий. И весь этот монолог в противоположность предшествующим, с их каждый раз более или менее бурной эмоциональной реакцией, проходит в необыкновенно спокойных и тихих тонах. Он весь построен на движении мысли. Последовательно, со строгой логикой сильного ума развивается мысль.

Достойно ли человека жить в мире, где царствуют бесправие, притеснения, где игнорируются все моральные законы? Но какой выбор у человека? Уйти из жизни? Это проще всего. Один удар кинжалом.

Но что там, по ту сторону жизни? "Какие сны приснятся в смертном сне, когда мы сбросим этот бренный шум", - вопрошают Гамлет. Ведь рай, который обещает религия, построен по тем же принципам, что и земная жизнь. Земной, "эвклидов" ум не знает иных. Но тогда, значит, потустороннее равно земному. "Все, что есть у вас, есть и у нас", - сформулирует черт Ивана Карамазова, этого русского Гамлета. А если между ними нет разницы, то все едино. Но при этом единстве по существу перечеркивается надежда на потустороннее с его особым миропорядком, отличным от земного. Напрасно все религии мира твердят о потустороннем блаженстве. У человека есть одна возможность: "терпеть невзгоды наши" и достойно жить в этом недостойном мире. И несмотря на то, что Гамлет говорит: "Трусами нас делает раздумье", далее мы видим, что теперь он уже знает, как ему действовать: надо убедить мать, надо спасти Офелию, надо найти способ покарать злодейство. После атеистических, по существу, мыслей Гамлета, высказанных в этом монологе, неожиданным является как будто следующий монолог, когда он застает короля на молитве (III, 3).

Он облечен в форму ортодоксально-религиозной фразеологии. Но несомненно, что это уже только шелуха старых, отживших понятий. Ведь через очень короткое время Гамлет скажет, что человек отправляется после смерти на ужин к червям. Сейчас эта фразеология наиболее приемлема для Гамлета, может быть, потому, что она наиболее понятна и доходима была бы для всех окружающих. По существу же здесь основное - неравнозначность, несоизмеримость убийства отца Гамлета и предстоящего убийства - казнь Клавдия. Убийство короля Гамлета - проявление того зла, которое распространялось в мире; оно живет не только в Клавдии, им уже заражена Офелия, оно буйно расцвело в душе матери, им обернулось прежнее товарищеское благожелательство Розенкрэнца и Гильденстerna. Преступление Клавдия говорит о том, что нарушены все этические нормы, что свобода личности - величайшее благо, подаренное человечеству эпохой Ренессанса, превратилось в произвол личности, готовой все подчинить своим эгоистическим стремлениям.

Но если убийство Гамлета-отца - проявление вездесущего зла, то убийство Клавдия должно быть добром. Однако как ничтожно мало это добро по сравнению с силой зла! Что изменится от того, что не станет Клавдия! Эта мысль должна жить в душе Гамлета. Она придает всему монологу неторопливый характер размышления, столь не свойственный как будто страстности его содержания и самой ситуации этого момента. Донести здесь мысль Гамлета, конечно, сложно, но необходимо, потому что только такой характер прочтения монолога даст возможность вскрыть его подтекст.

Утверждая право разума наискание истины, Гамлет убежден в том, что эта истина должна вести к действию. Иначе она бесплодна и даже больше - работа мысли тогда вредна, ибо она рождает нравственный нигилизм, нарушает законы этики, приводит к тому, что на "долю мудрости всегда три доли трусости". Пафос монолога после встречи с Фортинбрасом (IV, 3) в том, чтобы не нарушать провозглашенное прежде Гамлетом "к делу, мозг".

Поэтому после страстного вскрика, которым начинается этот монолог ("Как все кругом меня изобличает и вялую мою торопит месть"), идет рассуждение о том, что такое человек, если он не действует, а "занят только сном и едой", и для чего ему дан "богоподобный разум", способный глядеть и "вперед и вспять", - разве для того, "чтобы праздно плесневел он". Разум не может

быть праздным, он должен быть всегда в действии, побуждать к действию. И, установив это, Гамлет естественно приходит к вопросу: что же заставляет бездействовать его разум, почему не ведет его к действиям? И снова он отдается во власть эмоциональной стихии. Гамлет сетует на себя, ставя себе в пример Фортинбраса, который готов бороться даже с былинкой зла, он обличает себя горько, страстно, возбужденно, он нагнетает обвинения-доказательства своей вины.

И тут снова вступает в действие мыслитель. Он делает вывод: подлинный долг человека бороться даже против былинки, а не ждать возможности сокрушения всеобщего зла. И когда мыслитель находит в этом выход из своих сомнений и колебаний, оказывается, что в этих сомнениях Гамлет полнее всего находил самого себя.

Право на сомнение – в этом была свобода, данная веком возрождения человечности, высочайшее счастье человека. Она привела Гамлета к клятве, которую человек дает уже самому себе: "О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль прах тебе цена". И, может быть, после вздыбленных чувств, звучащих в прежних монологах, здесь впервые слышатся ноты умиротворения. И Гамлет не уступит никому это счастье – даже если оно куплено ценой видимой (но не действительной) измены завету отца.

да, в его сомнениях, в его медлительности были поиски правды, которые все же приведут его к осуществлению своей миссии. И, поняв это, Гамлет заканчивает последний свой монолог с верой в то, что мысль его выполнит свой долг.

Так в борениях страсти и самоотверженной работе мысли проходит жизненный путь Гамлета.

Проследив их чередование в монологах, мы уясняем сквозное действие трагедии.

Через монологи ведет нас скорбный путь Гамлета к познанию человеческих глубин, к нелегкому раскрытию душевного мира. Нелегкому и потому, что на первый взгляд герои Шекспира как будто ничего не скрывают от нас. Они делятся с нами щедро, порой расточительно, своими чувствами и мыслями. Бурно изливаются потоки страсти. У них открытая душа и ясный взгляд. Они, герои Шекспира, даже обманывают нас, давая повод думать, что ими сказано все, что ничего не надо искать за их словами, что в словах исчерпано все богатство их души и глубина их мысли. Другими словами, что ничего не остается для подтекста.

На этих страницах сделана попытка раскрыть этот обман. ГАМЛЕТ С ТАГАНСКОЙ ПЛОЩАДИ С. Юткевич Мне повезло: на своем веку я видел в роли Гамлета Михаила Чехова и Сандро Моисеи, Павла Гайдебурова и Жана Луи Барро, Бориса Смирнова и Пола Скофилда, Иннокентия Смоктуновского и Адама Ханушкевича, и каждая встреча с новым принцем датским становилась событием, потому что: "у Шекспира, конечно, нет роли, более насыщенной мыслями, чем "Гамлет"... Не один Шекспир, а по крайнему счету четыре Шекспира вложили в эту роль самые заветные сбережения: философ – сомнения, остатки веры, поэт – мечту, драматург – интересные сцепления ситуаций и, наконец, актер индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни, которые смягчают суровую действительность слишком глубокого замысла". Так справедливо писал русский поэт Иннокентий Анненский в статье "Проблема Гамлета" из своей "Второй книги отражений" {Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 164.}.

И настолько тяжела ответственность, которая ложится на плечи художников, дерзающих взяться за воплощение знаменитой пьесы, что даже у таких гениев советской сцены, как Мейерхольд и Вахтангов, их замыслы остались, увы, только в мечтах. Поэтому понятно волнение, с которым шел я в Театр на Таганке, где предстояло мне увидеть, достиг ли коллектив, руководимый Любимовым, той степени творческой зрелости, без которой бесплодны подступы к трагедии.

Не скрою, сомнения мои были велики, для этого были веские причины: и непривычный выбор актера на главную роль, и отсутствие у труппы навыков работы над классикой (за исключением Мольера), и еще недостаточная культура слова, столь обязательная для Шекспира.

Но, с другой стороны, порукой удачи служила репутация режиссера, обладающего неистощимой театральной выдумкой, и опыт работы коллектива над произведениями Брехта и Маяковского – ведь именно их поэтика может сегодня помочь найти подлинно новаторский ключ к театру великого елизаветинца.

Недаром Бертольт Брехт в своей "Покупке меди" отметил, что в творениях Шекспира "ясно заметны бесценные следы столкновения того, что для его времени было новым, со стариной. Мы, отцы новых времен, но вместе с тем дети времен былых и способны понять многое, далеко отстоящее от нас в прошлом" {Брехт Бертольт. Театр. М., 1965, т. 5, ч. 2, с. 360.}.

Как же поняли это столкновение старого с новым молодые художники Театра на

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Таганке? Трудно, бесконечно трудно ставить "Гамлета", но нелегко и тем, кто берется описывать спектакль: не случайно гению Белинского понадобились десятки страниц для того, чтобы донести до нас во всей полноте игру Мочалова. Ни в коей степени не рискуя состязаться с великими тенями прошлого, я позволю себе отметить лишь то основное, что, по моему мнению, делает этот спектакль заметным явлением в жизни советского театра.

Не вызывает сомнений, что нельзя приступать к реализации трагедии как без оригинального режиссерского замысла, так и без актера, способного не только воплотить видение постановщика, но и привнести в роль нечто свое, индивидуальное, и в то же время общее, способное взволновать сегодняшнего зрителя. Как режиссеру Юрию Любимову вообще присуще острое пластическое решение образа спектакля в целом, поэтому и на сей раз он в содружестве с художником Д. Боровским определил прежде всего зрительную доминанту спектакля. Но сегодня это не маятник из "часа пик", ни амфитеатр университетской аудитории из "Что делать?", ни кубики из "Послушайте!", а стена, разделяющая все и всех в датском королевстве.

Но оказывается, что эта стена к тому же коварна, это стена-оборотень, она все время в движении и способна обернуться то гигантской паутиной, то обволакивающей завесой, то продырявленной сетью, но при всем том остается прежде всего стеной - именно ею отгородился король от своих подданных, и она же отделяет Гамлета от обитателей замка. Это про нее недаром говорится в народе "бьется головой об стенку" или разумные слова отскакивают, "как горох от стенки". Про такую стенку говорят, что у нее "есть уши" и около нее можно и покончить счеты с жизнью, если тебя "поставят к стенке". Мы констатируем, что между людьми возникает "стена непонимания", а в аду, который изображал в своей пьесе Жан-Поль Сартр, есть только стены, но нет ни дверей, ни окон, да и один из своих рассказов он назвал не случайно "Стена".

Но посмотрим, на чьи же плечи возложил театр задачу разрушить, разломать эту стену? Спектакль еще не начался, вы только входите в зал и, усаживаясь на свое место, замечаете, что в глубине пустой сцены сидит молодой человек, ничем не отличающийся от вас по своему внешнему облику и, казалось, просто забредший сюда прямо с Таганской площади. Он задумчиво перебирает гитарные струны и похож на тех, кого вы можете встретить каждый день на улице, в Парке культуры, студенческом общежитии или на молодежной вечеринке.

Приглядевшись, вы узнаете в нем знакомого актера Владимира Высоцкого. И вот еще не затих шум в зрительном зале, а он уже подходит к краю сценической площадки, где на сей раз вместо плахи с топором, которую мы запомнили в есенинском "Пугачеве", чернеет квадрат, заполненный землей, и запевает как песенный эпиграф стихотворные строки Пастернака о Гамлете. По ходу спектакля вы понимаете, что Высоцкий - Гамлет сознательно не включен режиссером в число актеров, появляющихся из-за кулис, он остается так же, как и возник, вместе с нами, со зрителями, и его глазами, глазами нашего современника, увидим мы все трагические и печальные перипетии королевства, в котором "распалась связь времен".

Впрочем, я не уверен в правильности выбора текста для этого своеобразного пролога. Ведь всего два четверостишия, первое и заключительное, выбраны из стихотворения, которое нескладно ложится на гитарный аккомпанемент. Если уж и нужен был поэтический запев, то, может быть, скорее его надо было взять у другого поэта. Вспомните, как начинается трагедия "Владимир Маяковский":

Вам ли понять,

почему я,

спокойный,

насмешек грозою

душу на блюде несу

к обеду идущих лет. Вы скажете: это несовместимо - Маяковский и гитара. А разве пристала гитара Пастернаку? Или Шекспиру? Но, по счастью, тут же расстается актер с инструментом, который уже больше не появится в течение спектакля. В этом почувствовал я знак возмужания, расставания с привычным и в то же время понял, почему нужен был театру именно такой знак: он полемически снимал, разрушал ту другую, невидимую стену, которая все же возникает каждый раз между современным зрителем и шекспировской трагедией, отгороженной от нас веками и часто уже выцветшими театральными традициями. Мне кажется важным в спектакле Театра на Таганке, что режиссер и актер не соблазнились легковесным осовремениванием и справедливо прошли как мимо гамлетов во фраках, так и бородачей в полинявших джинсах - а ведь подобные принципы пробовал демонстрировать нам зарубежный театр, претендующий на приближение трагедии Шекспира к нашим дням. Гамлет Высоцкого не безвольный мечтатель, раздвоенный между велениями совести и долга, и не авантюрист, стремящийся к овладению короной, не экзальтированный мистик и не интеллектуал, запутавшийся в лабиринтах фрейдистских "комплексов", а

человек нашей эпохи и, я не побоюсь сказать точнее, нашего, советского времени, юноша, сознающий свой исторический долг борьбы за основные ценности человеческого существования и поэтому открыто вступающий в бой за гуманистические идеалы, попираемые не только феодальным укладом, но и современной капиталистической цивилизацией.

Но я не случайно упомянул имя Маяковского: при всей внешней несхожести с его пьесой спектакль на Таганке сохраняет бунтарский дух великого советского поэта и его герой несет в себе черты не только трагизма, но и мужественного его преодоления и ту же хрупкую ранимость души, скрытой за внешне чуть грубоватой оболочкой.

Этому принцу не нужен традиционный черный плащ, как, впрочем, и желтая кофта, в которую "душа от осмотров укутана", однако если он и лишен атрибутов внешней романтичности, то это не значит, что потерял он присущую шекспировскому персонажу поэтичность. Гамлет Высоцкого самый демократичный из всех, кого я видел, и это тоже знамение века, ведь голубая кровь давно уже не служит гарантом изящества и благородства и героя сегодня можно легко себе представить не только со шпагой, но и с хоккейной клюшкой или ломиком скалолаза.

Владимир Высоцкий движется быстро, пружинисто и складно, как хорошо тренированный спортсмен, и это не снимает ощущения тренированности ума, о чем свидетельствует прочтение им роли с предельной ясностью, которая отнюдь не помешала сохранению всей сложной неоднозначности шекспировского текста. Гамлет Высоцкого и Любимова не ужасается от появления Призрака, он лишь реальное воплощение его мысли – поэтому так убедительна мизансцена, когда, сидя на полу, обняв коленки, примостился сын между отцом и, казалось неожиданно, введенной сюда матерью, – ведь в его представлении именно они вдвоем, родители, давшие ему жизнь, и были достойны звания человека. Отсюда и та горечь, которую испытывает сын, потому что слишком разителен контраст между его воспоминанием о королеве счастливых дней его юности и жестокой реальностью сегодня.

Он не ведет следствия о преступлениях короля, они ясны ему с самого начала. Долг повелевает ему не просто изобличить одного убийцу, но раскрыть до конца весь механизм этой власти, царящей в замке, где преступления совершаются безнаказанно и где даже самое любимое и близкое ему существование оказывается способной на измену.

Волшебная и подвластная только театру "машина времени" перенесла юношу, нашего современника, с нашим складом ума и чистотой помыслов в измышленное Шекспиром королевство, живущее по волчьим законам соперничества, властолюбия, бесчеловечности и очуждения, и тогда его совесть не позволяет ему уклониться от борьбы, хотя бы и грозила она ему гибелью. Может быть поэтому и не становится в спектакле кульминацией знаменитая "мышеловка": ведь Гамлет с Таганской площади уже раньше не только узнал о преступлении короля, но и понял, что стало оно возможным и неизбежным в той атмосфере лжи и лести, где как рыба в воде чувствуют себя такие персонажи, как Полоний, Розенкрэнц и Гильденстэрн.

А настоящая вершина драмы заключена в сцене ночного объяснения Гамлета с королевой, которая в превосходном исполнении А. Демидовой раскрывается как вторая полноправная героиня трагедии.

Я бы сказал, что мы присутствуем при рождении большой трагической актрисы. Не так давно она сыграла в фильме "Чайка" по пьесе Чехова роль Аркадиной, также переживающей мучительный разлад с по-своему любимым сыном, и удивительное дело, именно в сцене, когда королева Гертруда, как актриса после утомительного спектакля, снимает вазелином грим с лица, еще раз почувствовал я справедливость мысли советского театропеда Н. Волкова о внутренней близости шекспировского творения с пьесой Чехова.

Да, именно не так, как другая, столь же знаменитая, но все же далекая мать – фру Альвинг из "Привидений" Ибсена – переживает разлад со своим сыном Освальдом, а столь близкая нам своей щемящей тоской, раздвоенная между любовью материнской и плотской, страдает эта женщина, изнемогающая от справедливых упреков сына и собственной совести. И такой искренней человеческой болью и любовью исполнено здесь поведение Гертруды и Гамлета, что еще раз благодарны мы театру за то, что не соблазнился он ни близлежащими эффектами мелодрамы, ни модным истолкованием поступков принца, вызванных якобы велениями "комплекса Эдипа".

Скажу больше: такой Гамлет, как в этой сцене, так и на протяжении всего спектакля, в своих поисках правды и гуманистических основ жизни иногда сближался в моем сознании и с героями Чехова, и с тем другим "безумцем" из грибоедовской комедии, которого, как известно, тоже постигло горе от ума. Конечно, Полоний, главный королевский советник, ничем не похож на Фамусова, но в исполнении актера Л. Штейнрайха он показался мне необычайно знакомым, и я мучительно вспоминал, где же я все-таки видел такого человека.

Ба, да ведь это тоже, с позволения сказать, наш современник: вот именно в таких роговых очках, моложавый и благообразный, действует и сегодня зарубежный хлопотун, политический интриган и сводник, порхающий между столицами и тайно устраивающий свидания президентов и диктаторов. Такая трактовка этого образа, остававшегося часто в границах роли суеверного и вздорного старика, напоминающего Панталоне – персонажа из "комедии масок", показалась мне на сей раз обоснованной в своей сатирической перекличке с современностью. И если здесь налицо удача, даже при рискованности таких ассоциаций, то, к сожалению, роль Клавдия – главного антагониста Гамлета театру решительно не удалась.

Король в спектакле с самого начала рокировался и застыл недвижно, в то время как у Шекспира это фигура действенная, а режиссер нагрузил ее к тому же и частицей философских размышлений Гамлета о ценности бытия. Но ни актер В. Смехов, ни постановщик не нашупали то самое сквозное действие роли, на котором всегда так настаивал Станиславский.

Короля, конечно, беспокоит поведение пасынка, но объяснения Полония кажутся ему разумными. И только после "мышеловки" возникает растерянность и страх: он понимает, что выдал себя и что в лице Гамлета наступает возмездие, но он все же не идет на открытый конфликт с принцем и отсылает его в Англию, желая казнить чужими руками. Однако, когда Гамлет возвращается, король становится уже не просто интриганом, а отчаявшимся и беспощадным врагом, который не остановится ни перед чем. Вот этой эволюции образа нет в спектакле, и внешний темперамент актера, доходящего даже до крика в знаменитой сцене молитвы, не придает убедительности и силы королю Клавдию. И вторая неудача, на мой взгляд, постигла театр в трактовке образа Офелии. Вернее, именно не в трактовке, а, я бы сказал, в отсутствии таковой. Роль эта, как известно, необычайно трудна, Шекспир уделил чрезвычайно мало места ее экспозиции, и поэтому убедительно сыграть резкий и внезапный переход от лирического и даже бездумного существования в первой половине пьесы к трагическому поведению после смерти отца оказалось не под силу даже для такой одаренной актрисы, как Н. Сайко.

На помощь должна была прийти режиссура – так, например, и случилось в фильме "Гамлет", где Григорий Козинцев вывел дочь Полония как хрупкую и безвольную марионетку, закованную в железный корсет дворцового этикета. Когда погибает отец, державший в руках все нити ее поведения, они обрываются, и механизм куклы перестает действовать. Здесь же попытка психологического насыщения образа не удалась и заменилась чисто внешним приемом режиссера, заставляющего актрису декоративно драпироваться вязкой тканью занавесы – мизансцена остается слишком заметной и тем самым несколько назойливой.

Ведь самый смелый прием становится оправданным, когда применен он с тактом. Например, могильщики, как известно возникающие у Шекспира лишь в последнем акте, становятся с самого начала спектакля как бы "слугами сцены", и, мне кажется, это не противоречит Шекспиру. Трагикомическое лежит в основе его поэтики, но не будем забывать, что для драматурга они были прежде всего элементом шутовским. Вот этого-то мне и не хватало в могильщиках спектакля на Таганке: они просто-напросто должны были быть гораздо более смешными. Ведь это не натуралистические персонажи, а эксцентрические – это острословы, шуты, клоуны. В спектакле же, как мне кажется, они забыты и иногда по-резонерски скучноваты, что уже никак не вяжется с заветами Шекспира.

Зато вдруг неожиданно в клоунов превратились бродячие актеры – те, кто должны стать союзниками Гамлета в разоблачении короля. Непривычен и даже как-то по-диккенсовски трогательен Первый актер в исполнении Б. Хмельницкого – в своем долгополом сюртуке и помятом цилиндре он действительно напоминает персонажа из английского мюзик-холла – вспомните, как смешно и суеверно он оглядывается все время на могилу; однако все это не облегчает, а затрудняет его главную функцию. В таком облике прочесть монолог о Гекубе так, чтобы он захватил и убедил зрителей, просто невозможно. Поэтому режиссер вынужден прибегнуть к своеобразному "очуждению": последние строки монолога актер читает по-английски. Однако в результате весь последующий знаменитый монолог Гамлета о Гекубе повисает в пустоте.

Впрочем, тут мы дошли до самого уязвимого места спектакля. Театру совершенно не удалось "мышеловка". Даже странно, что такой чуткий режиссер, как Любимов, позволил себе ввести в ткань спектакля совершенно чужеродный элемент. Эта манерная и стилизованная во вкусе многочисленных подражаний Марселя Марса пантомима не только не выполняет свою драматургическую функцию, но эстетически нарушает весь строй спектакля.

Я не являюсь сторонником какого-то условно придуманного "единого стиля" режиссуры в применении к Шекспиру и вполне согласен с мнением английского режиссера Питера Брука, который по этому поводу заметил: "Здесь вновь легко

потерять из виду основную шекспировскую добродетель: отсутствие стиля, бесконечное изменение различных тональностей". Современный театр не только в трактовке Шекспира, но и вообще широко пользуется контрастным столкновением различных фактур. Например, москвичи хорошо помнят, как в отличном польском спектакле "Преступление и наказание" режиссер и исполнитель роли Раскольникова Адам Ханушкевич решил центральную сцену пьесы - убийство старухи-ростовщицы. Раскольников находится на одном конце сцены, очень далеко от своей жертвы. Там он только взмахивает топором. Она, выхваченная лучом прожектора, падает на другом конце подмостков. Свет гаснет, но когда он вновь зажигается в следующем эпизоде, Раскольников-Ханушкевич моет этот же топор натуральной водой в настоящем ведре. Так подчеркнуто реалистическая деталь соседствует с условным театральным приемом.

Подобная контрастность отличает стилистику многих современных спектаклей и фильмов, поэтому убедительно в спектакле на Таганке смелое решение финального поединка. Лаэрт и Гамлет ни разу не приближаются друг к другу и не пытаются имитировать бой на шпагах, который на сцене всегда выглядит, как бы он хорошо не был поставлен, несколько фальшиво и неловко. Эта условность отлично уживается с живым петухом, отсчитывающим время, и, значит, не стилистическая разнородность "мышеловки" меня смущает, а само качество и неточность ее решения.

Так случилось, что сидевший рядом со мной зритель был настроен весьма скептически. И если в конце концов спектакль захватил его несомненной талантливостью целого, то ворчал он лишь по поводу земли на авансцене. Ему показалось, что придает она спектаклю какой-то излишне пессимистический, могильный привкус. Однако мне удалось разразить этому зрителю, что земля не только место погребения, не только прах, но и животворящая сила. Из земли растет многое природное, плодоносящее. А то, что этот театр любит вообще знаки атмосферы, окружающие зрителя не только во время его пребывания в зале, - вспомните атмосферу октябрьских дней в спектакле по Джону Риду или светильники в память воинской славы на ступенях темной лестницы в фойе в спектакле "А зори здесь тихие" - свидетельствует о желании, да и об умении сделать своего зрителя соучастником происходящего на сцене.

Всеволод Мейерхольд сравнивал театр с кораблем, находящимся в плавании. Так и спектакль шекспировской трагедии на Таганке, как корабль в шторм, преодолевая волну, поскрипывая снастями, иногда накренившись с борта на борт, плывет навстречу зрителям, и в парусах его - ветер искусства. Пересечение экватора творческой зрелости молодая команда отметила постановкой трагедии Шекспира, сыграв ее так, как завещал их первый лоцман Бертольт Брехт: Мы от вас, актеров

Нашей эпохи, эпохи великого перелома,
Власти людей над миром и над людской природой,
Требуем: играйте иначе и покажите

Нам мир человека таким, каков он на самом деле:

Созданный нами, людьми,

И подверженный изменению {*}. {*} Брехт Бертольт. Указ, соч., с. 446.} из СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ШЕКСПИРОВСКОЙ "БУРИ" И. Рацкий Для театра "Буря" - одно из коварнейших произведений. Ее необычность и сложность очень часто ставила в тупик театральных деятелей. Поэтичность и глубокий смысл, фантастические персонажи и реальные люди, элементы символики, чистой условности и крупный психологический план, сказочность обстановки и реальность чувств и конфликтов - как совместить это в театральной постановке, как добиться цельности и слитности, не пролив ни капли шекспировской поэзии и обнаружив скрытый драматизм этого произведения?

Раздавались даже голоса, что "Буря" - это драматическая поэма, красоту и мудрость которой можно оценить лишь при чтении. Однако сценическая история "Бури" опровергает этот глубоко укоренившийся взгляд. Правда, история "Бури" на театре не знает таких взлетов и высот, какими отмечены пути великих трагедий Шекспира и многих его комедий. Здесь немалую роль играет отсутствие прочных театральных традиций. Сложность "Бури" отпугивает, театры охотнее брались и берутся, скажем, за "Зимнюю сказку": она проще, обычнее, понятнее. Поэтому "Буря" не частый гость на сцене, а полный успех спектакля бывает еще реже.

И все же сценическая история "Бури" поучительна - как для лучшего понимания самой пьесы, так и в качестве доказательства той, в общем виде никем не оспариваемой, истины, что Шекспир и в этом произведении проявил себя великим мастером театра, автором, писавшим для сцены и великолепно умевшим это делать.

Обращение театра к "Буре" всегда определялось общими тенденциями театрального развития, уровнем театрального искусства в целом, творческой индивидуальностью деятелей театра - т. е. всем тем, что вообще объясняет ту

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org или иную трактовку любой пьесы, усиливающийся или ослабевающий интерес театра к одному или другому произведению. Большое значение имеют национальные традиции театра. 1 Наиболее прочную и давнюю историю "Буря" имеет, естественно, в английском театре. Здесь "Буря" - спутник всей истории английского театра начиная со времен Реставрации. Но до 1838 г. и английские зрители почти не имели возможности познакомиться с подлинным шекспировским текстом "Бури", как, впрочем, и большинства произведений Шекспира. Однако восстановление подлинного шекспировского текста других великих произведений в английском театре началось уже в XVIII в. "Буря" же шла почти исключительно в переделке давенанта - драйдена до 1838 г. Переделка эта характерна для первых стадий сценического освоения "Бури". Репутация волшебной развлекательной сказки, где чудеса и фантастика дают выигрышный материал для постановки феерии, позволяла, очевидно, снисходительно относиться к этой переделке, где сюжетной стороне была придана еще большая острота - и с точки зрения господствовавших в XVII-XVIII вв. вкусов - законченность: у Миранды здесь была еще сестра Доринда, у Фердинанда - брат Ипполито, который так же никогда не видел женщин, как Миранда - мужчин; Сикоракса была сестрой Калибана, а не матерью, Ариэлю авторы также придали пару - женский дух по имени Мильча. Калибан здесь не устраивал бунта против Проспера, но участвовал в борьбе за господство между Тринкуло и Стефано и его новыми сподвижниками, Вентузо и Мустаччо. (Эта переделка, очевидно, как историческая реликвия была поставлена в 1959 г. театром "Олд Вик".) В таком виде "Буря" жила на сценах Англии почти два века и пользовалась большой популярностью: в XVIII в. по степени популярности (т. е. по количеству постановок и представлений) "Буря" занимает десятое место из всех шекспировских пьес, уступая первенство великим трагедиям "Ромео и Джульетта", "Ричард III", "Генрих IV" (1-я ч.), а из комедий только "Укрощению строптивой" и "Венецианскому купцу". Правда, некоторый процент этих постановок составляла оригинальная версия.

И только в 1838 г. постановка Макреди вернула на сцену подлинный шекспировский текст.

Но, как пишет английский критик, "хотя наступило время, когда произносились только шекспировские слова", постановщики "Бури" по-прежнему не могли "устоять перед соблазном свести поэзию к зрелищу" {Sprague A. C. Shakespeare and Actors. Cambridge, 1944. p. 40-44.}.

Акцент на Просперо-волшебника и его магию чувствовался и у Макреди, где можно было видеть трюки вроде тех, к которым режиссер прибегал в сцене Проспера и Фердинанда: когда Просперо объявлял Фердинанда пленником, тот, пытаясь сопротивляться, выхватывал меч, но мановение палочки Проспера - и меч Фердинанда повисал над его головой в воздухе, а Фердинанд стоял, недоуменно уставившись на пустую руку {Ibid., p. 43.}. Режиссер постоянно подчеркивал волшебную силу палочки Проспера: она, например, останавливалась и Калибана, который при первом своем появлении пытался напасть на Проспера. В некоторых других постановках XIX в. волшебная сила Проспера демонстрировалась по любому случаю к месту и не к месту - в основном, очевидно, из соображений эффекта. Так, Просперо в бостонской постановке 1856 г. "мановением своего зкезла заставлял падать ствол огромного дерева, создавая таким образом нечто вроде кресла для себя и Миранды, а Просперо в постановке Дели 1897 г. тем же способом из дерева, которое внезапно вырастало по взмаху его палочки, устраивал себе вешалку для одежды" {Ibid., p. 40-41.}.

Естественно, что подобные фокусы снижали образ Проспера до уровня обычновенного иллюзиониста, хотя выглядели очень эффектно.

Стремления постановщиков выжать максимум зрелищности из фантастичности сюжета сказывались и в других деталях, связанных с другими действующими лицами. В той же постановке Дели Фердинанд появлялся на сцене вслед за парящим в воздухе в окружении нимф и духов Ариэлем, а у Бенсона в 1891 г. Фердинанда ведут на серебряных нитях два купидона. В последней режиссерской детали, впрочем, наметились и тенденции использовать волшебный трюк для раскрытия аллегории (Фердинанда приводят к Миранде любовь).

Не менее выигрышным в смысле зрелищности был и образ Калибана. Калибан Джорджа Беннета в постановке Макреди очень живописно, по словам критика-очевидца, выползал на четвереньках из своей грязной норы, а когда Просперо своей палочкой пресекал его намерения напасть, Калибан выражал свою бессильную ярость в танце. Бенсон в роли Калибана всегда появлялся с настоящей рыбкой во рту и доставлял в ряде мест наслаждение зрителям обезьяньей акробатикой: карабкался на деревья и висел там вниз головой {Ibid., p. 42.}.

Конечно, о какой-то серьезной трактовке образов Калибана и Проспера

говорить не приходилось: трюкачество и балаган были на первом месте, хотя шекспировский текст временами и прорывался сквозь этот каскад фокусов, акробатики и экзотики. Однако в конце века возникает стремление донести поэзию "Бури" очищенной от постановочных трюков. Попытку такого рода предпринимает Поэл, который, как известно, стремился ставить пьесы Шекспира так, как они выглядели на сцене при его жизни, и в числе прочих шекспировских спектаклей поставил и "Бурю". Эта постановка 1897 г. впервые заставила почувствовать в этой пьесе изобразительную мощь шекспировского стиха – именно при произнесении, а не в чтении. "диалог между Гонзalo и этим крикливым богохульником, этой злобной собакой боцманом и палату лордов превратил бы в корабль", – писал Б. Шоу, в целом положительно оценивший эту постановку {шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с. 420.}.

Попытки довериться стилю Шекспира в XX в. встречаются все чаще и чаще: в 1916 г. в Америке в Сенчури-театре "Буря" была поставлена тоже почти без декораций (только два деревца и коробка в качестве пещеры Просперо были на пустой сцене) и лишь с двумя купюрами – как у Елизаветинского общества {Eaton W. Plays and players. Cincinnati, 1916, p. 241-245.}.

Попытку совместить поэзию с фантастикой и вместе с тем придать какую-то индивидуальность действующим лицам, даже фантастическим, сделал Бирбом Три, постановка которого в 1904 г., в сущности, открывает историю "Бури" на сцене XX в. и вместе с тем историю постановок, претендующих на какую-то концептуальную целостность.

Правда, и Бирбом Три не пренебрегает трюковой стороной – есть и у него и нимфы, выглядывающие со всех сторон вокруг скалы, и Ариэль, порхающий, как мотылек, через заводи {Trewin J. C. Shakespeare and the English Stage. London, 1964, p. 29.}. Но у этого режиссера живописность и волшебство овеяны определенным настроением и не существуют сами по себе.

Примечательно следующее описание в режиссерских указаниях Бирбома Три: "Когда трое пьяниц крадутся к пещере Просперо, их окружают фантастические тени духов, пьяницы в испуге шарахаются, пытаются убежать, но новые чудовища обступают их и мучают; новая попытка к бегству, но воздух заполнен чудовищами, тени хохочут леденящим душу смехом..." {Knight G. W. Shakespeare production. London, 1964, p. 211.}. Судя по всему, эта сцена должна была производить сильное и даже жуткое впечатление, но она вполне сообразуется с общей направленностью постановки Бирбома Три – стремлением вызвать жалость и даже симпатию к Калибану.

И именно Калибан, роль которого Бирбом Три не случайно выбрал для себя, оказался в этой постановке наиболее интересным. Судя по отзывам критики, это фактически первый на английской сцене (да и вообще в мире) спектакль, где Калибан стал первом постановки. Правда, в Калибане Бирбома Три еще много от смеси дикаря-туземца с полуживотным. Как и Калибан Бенсона, он выползает с настоящей рыбой во рту, в одежде из меха и морских водорослей, вокруг шеи его – ожерелье из ракушек и жемчужин, янтаря, кораллов и других драгоценных даров моря {Ibid., p. 212.}. Однако это был первый очеловеченный Калибан, очеловеченный даже в своих отвратительных сторонах, в своем подчеркнутом Бирбомом Три коварстве: в одной из мизансцен, пишет критик того времени, он преображается, "маскируясь в раболепствующую грубость" {Trewin J. C. Op. cit., p. 29.}. Бирбом Три заставил Калибана по-своему ревновать Фердинанда: когда Фердинанд шел за Мирандой, идущей вместе с Просперо, появлялся Калибан с дровами: "С ненавистью на лице поднимает он полено, чтобы ударить Фердинанда, но, зачарованный Просперо, крадется в свое логовище в скале" {Sprague A. C. Op. cit., p. 43.}. Это человеческое, рвущееся наружу, особенно подчеркивалось в тот момент, когда Калибан слушал музыку Ариэля: "...он преображается и двигается в танце, издавая невнятные звуки, как будто пытаясь петь" {Knight G. W. Op. cit., p. 212.}.

Но особенно показателен финал постановки. Описание его в режиссерских указаниях Б. Три – совершенно неопровергимое доказательство того значения, которое Б. Три придавал образу Калибана, и того, что он вовсе не собирался рисовать трагедию Калибана, делать его главным положительным героем (это будет в некоторых позднейших постановках) и противопоставлять его Просперо и другим людям. "...Мы видим корабль, отплывающий от острова, уносящий Просперо, влюбленных и всех их спутников. Калибан выползает из своей пещеры и смотрит на уходящий корабль, уносящий частицу человеческого мира, людей, которые так долго радовали и печалили его родной остров и учили его поискам красоты. Последний раз появляется поющий Ариэль. – Голос его возносится все выше и выше... Калибан слушает некоторое время звенящий воздух, потом печально поворачивается к уходящему кораблю. Пьеса кончается. Когда занавес поднят опять, корабль уже у горизонта. Калибан протягивает свои руки к кораблю в немом отчаянии. Наступает ночь. И Калибан остается один на скале. Он снова король" {Ibid.}.

Бирбом Три заставил, таким образом, Калибана в финале оценить благодеяния Просперо и проявить чувствительность, которая свидетельствовала о том, что усилия Просперо не пропали даром и напрасно он у Шекспира сокрушался, что Калибану ни ласка, ни учение впрок не идут.

В последующие три десятилетия XX в. "Буря" оказалась в целом чуждой тем веяниям, которые господствовали в английском театре, поэтому режиссеры обращались к "Буре" редко и без особого успеха.

Опять оживают тенденции чисто развлекательного волшебного зрелища. Они особенно чувствовались в постановке Роберта Аткинса 1936 г. в Риджент-парке, под открытым небом, среди пальмовых деревьев, скалистых пиков и экзотических цветов. Рецензент "Таймс" с восторгом писал об этой постановке: "Представление о зачарованном острове создается пространством волшебного света, который выхватывает из тьмы отдельные деревья, - и мы как будто в другом мире. Фантастические, неведомые дневному свету растения почти сливаются с задним планом, который обнимает чернотой волшебной ночи тайны острова..." {Trewin J. C. Op. cit, p. 146.}.

С другой стороны, Тайрон Гатри в 1934 г. следует отчасти скорее принципам Елизаветинского общества: "все декорации его постановки состояли из нескольких колод, трех ширм и прядей морских водорослей" {Ibid., p. 159, см. также: Agate J. Brief chronicles a survey of the plays of Shakespeare. London, 1943, p. 18-19.}.

Тем не менее и в этот период сценическая интерпретация "Бури" претерпевает некоторые изменения. В первую очередь эти изменения коснулись центральных образов произведения.

Со времен Б. Три симпатии актеров к Калибану все возрастили, и Калибан Три уже казался клыкастой когтистой обезьяной в сравнении со сверхчеловеченным Калибаном Луиса Калверта в постановке 1921 г. {Trewin J. C. Op. cit, p. 93.}, и даже возвращение Р. Аткинса к образу полуобезьяны полу первобытного человека не устранило сочувствия к Калибану: "было что-то необычное, вызывающее грусть, в этих биениях первобытного мозга о заключающий его в тюрьму череп" {Agate J. The amazing theatre. London, 1939, p. 141.}. Впрочем, трагический оттенок образа Калибана большей частью ускользал от исполнителей, и даже такой, по характеристике критики, самый тонкий актер в труппе Гатри, как Роджер Ливсей, "видел в Калибане дружелюбного медвежонка" {Trewin J. C. Op. cit, p. 159.}.

Более поучительны и, как мне кажется, в какой-то степени плодотворны поиски создателей образа Просперо. Они пытаются ввести нечто новое в традиционный образ, лишив его бесстрастности и непоколебимого спокойствия, сделав более земным и близким современному зрителю. Однако попытки эти не связаны с постижением внутреннего драматизма Просперо и у Эйнли (постановка 1921 г.) сказываются в усилении бытовизма, что дает основание критике упрекать его в недостатке величественности (впрочем, как можно судить именно по этим упрекам, как раз монументальности Просперо стремился избежать Эйнли) и сравнивать его Просперо с "чудаковатым старишкой-тостмейстером, только что отпраздновавшим свою золотую свадьбу, хотя и похожим внешне на традиционного Шекспира" {Agate J. Brief chronicles a survey of the plays of Shakespeare, 1943, p. 17; см. также: Trewin J.C. Op. cit, p. 93.}.

В другом направлении шел поиск Чарльза Лоутона в постановке Гатри. Лоутон один из первых почувствовал драматизм в характере и облике Просперо, но, очевидно, недостаточно убедительно сумел донести его и тоже "не встретил сочувствия у критиков (впрочем, возможно его толкование было слишком непривычным и именно поэтому не нашло понимания). Лоутон создал, очевидно, образ Просперо опечаленного и обеспокоенного, далекого от душевной гармонии, мучимого прошлым, что дало повод критикам обвинять его в "бранчивости высшего класса" {Agate J. Op. cit, p. 20.} и сравнивать с захиревшим дедом-морозом, "у которого такое темное прошлое, что изгнание его из Милана явно было актом доброты", упрекать в том, что лишь один-два монолога передавали музыку речей Просперо {Trevin I. C. Op. cit., p. 159.}.

Первым спектаклем, который после постановки Б. Три вызвал Почти единодушное одобрение английской критики и историков театра, была "Буря" 1940 г. режиссеров Мариуса Горинга и Джорджа Девина с оформлением Оливера Мессела. Судя по всему, характер этой постановки в некоторой степени объяснялся реакцией на современность - так сказать, реакцией от противного: трагические события начала второй мировой войны породили у режиссеров и актеров желание обрести в поэзии Шекспира то равновесие, которое утратила жизнь. (""Волшебный остров" кажется мне иногда более реальным, чем весь мир", писал один из актеров английскому критику Одри Уильямсон {Williamson A. Old vie drama. London, 1953, v. I, p. 138.}). Как писала Уильямсон, это желание нашло отклик и у зрителей - "Бурю" усиленно посещали. Стремление отвлечься от реальности определило общий замысел режиссуры,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
воплощенный и художником, и актерами, и воплощенный, по всей видимости, с удивительной целостностью и последовательностью. Зрители оказывались в "мире скал и песка, как бы перенесенном с полотен Эль Греко. Этот мир окутан дрожащей дымкой... и сияющая прозрачная мантия Просперо как будто делает его невидимым, уводит нас в мир фантазии", в мир призрачный, неземной {Ibid., р. 140-141.}.

В эту таинственную, почти ирреальную обстановку пустынного острова прекрасно вписывался образ Просперо, созданный замечательным английским актером Джоном Гилгудом - образ кроткого и ласкового пророка, уносящегося мыслью к заоблачным высотам, отрешенного от жестокой реальности. ("В течение всего спектакля он ни разу не посмотрел на Ариэля, видя его лишь в своем воображении", - пишет английский критик Трюин {Trewin J. C. Op. cit., р. 186.}).

Впрочем, и в Просперо Гилгуда 1940 г. заметны были следы жизненных потрясений и испытаний - они прорывались в нотках горечи и разочарования, которые, как отмечает критика, особенно чувствовались в мягкой иронии его ответа на восторженное восхищение Миранды: "И как хорош тот новый мир, где есть такие люди" - "Тебе все это ново". Но горький опыт привел Просперо Гилгуда к убеждению, что "жизнь нереальна, что она лишь мираж", - и к концу спектакля Просперо становился каким-то неземным, мистическим существом, воплощающим в себе аллегорию страдающего Христа {Williamson A. Op. cit. London, 1957, v. II, р. 158.}.

Английскую критику восторгала музыкальность речи Гилгуда, которая полностью гармонировала с общим обликом Просперо и передавала скорее музыку небесную, чем земную ("шелковистость голоса убаюкивает, как чары волшебника", "на словах "и сном окружена вся наша маленькая жизнь" голос его таял, как звук удаляющейся скрипки") {Ibid., v. I, р. 142.}.

И уж, конечно, мистическое начало спектакля нашло благодатную почву в образе Ариэля. ("Во всех его контактах с людьми ощущалось бесчувственное любопытство духа, не жестокое, но холодное и отрешенное, как будто мир людей так же странен ему, как его мир смертным" {Ibid.}).

"Буря" 1940 г., таким образом, выгодно отличалась от предшествующих постановок художественным единством и мастерством воплощения замысла, который в 1940 г., очевидно, отвечал настроениям определенной части английской публики и театральных деятелей. Но в трактовке именно шекспировской "Бури", ее подлинного смысла, как и самого Просперо, эта постановка, безусловно, представляла шаг назад - даже в сравнении с неудачами Эйнли и Лоутона.

Характерно, что и в Калибане джека Хокингса было гораздо меньше человеческого, чем у его предшественников ("более обезьяна, чем человек", пишет Уильямсон {Ibid.}). Это и понятно: его земная дикость и животность, в которой лишь местами сверкали искры человеческого пафоса, призвана была оттенять неземную суть Просперо.

После окончания второй мировой войны начинается новая страница театральной истории "Бури", и, пожалуй, страница самая интересная.

Теперь "Буря" гораздо более частый гость на английской сцене, чем в предшествующее десятилетие XX в., особенно начиная с 50-х годов. В 1951 г. "Бурю" ставят в своем Мермейд-театре Бернард Майльс и сам исполняет роль Просперо. Критика с одобрением отзываетя о простоте спектакля ("Несколько качающихся тросов и хватающиеся за них матросы создали точное и убедительное представление о кораблекрушении {Ibid., v. II, р. 159.}"), отмечает несколько неожиданный, зловещий аспект образа Просперо, упрямого и коварного {Plays and Players, 1962, July, р. 5.}. В том же 1951 г. в Стратфорде "Бурю" ставит Майкл Бенталл - традиционная постановка со склонностью режиссера к живописности и балету и с традиционным Просперо Майкла Редгрейва величавым, человечным, аристократическим мудрецом с поющим голосом. ("Его Просперо был скрипкой, Страдивариусом среди скрипок" {Brahms C. The rest of the Evening my own. London, 1964, р. 92; Trewin J. C. Op. cit., р. 233.}).

В следующем году Ральф Ричардсон вновь попытался вернуть Просперо внутреннее беспокойство и душевые терзания {Ibid.}, но в этой постановке его оттеснил на задний план Майкл Хордерн в роли Калибана ("бедный Просперо практически пасовал перед гипнотическим взглядом горящих глаз Калибана" {Williamson A. Op. cit., v. II, р. 161.}), который, по мнению "Дейли уоркер", стал гвоздем всего спектакля. Удача Хордерна в этом спектакле во многом, очевидно, объяснялась тем, что его актерской индивидуальности близки роли, где характерность (английская критика считает его характерным актером) совмещается с трагическим аспектом (недаром в числе лучших его работ, по общему признанию, чеховский Иванов и меланхолик Жак из "Как вам это понравится").

Именно это качество Хордерна-актера помогло ему добиться большого успеха в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
другой роли шекспировской "Бури" - Просперо в постановке 1954 г. (режиссер - Р. Хеллмен). Правда, та часть английской критики, которая, очевидно, находится под влиянием исследователей "Бури", считающих поэзию ее и реальность переживаний героев вещами несоставимыми, и поэтому всегда, чуть только актеры попытаются свести Просперо с небес, на землю, начинает сокрушаться об утрате шекспировской поэзии (этих упреков не миновал даже Гилгуд в 1957 г.), - эта часть была недовольна и Просперо Хордерна, находя его прозаичным. Но мы имеем больше оснований верить тем критикам, которые считали Хордерна "самым замечательным Просперо" {Shakespeare Survey, 1955, N 8, p. 133.} ибо, судя по описаниям его игры, это был первый истинно драматический Просперо, более, чем кто-либо из его предшественников, почувствовавший и сумевший передать скрытый трагизм этого образа. Не случайно, может быть, впервые в связи с исполнением Хордерна английская критика заговорила о "внутреннем конфликте" Просперо, который очень тонко выявил актер. "Просперо Майкла Хордерна было нелегко побороть в себе чувство горечи, - писала "Таймс". - На своем жизненном пути он встретился с самым худшим, что есть в человеке, и поэтому должен был затратить немалые усилия, чтобы в конце прийти к прощению" {Williamson A. Op. cit, v. II, p. 161.}.

Драматизм переживаний Просперо нарастает по мере развития действия и в полной мере сказывается к началу пятого акта, в сцене с Ариэлем, важнейшей с моей точки зрения.

В исполнении Хордерна и Роберта Харди (Ариэль) эта сцена являлась, по свидетельству критики, кульминацией всей пьесы. Хордерн великолепно передал мучительную душевную борьбу своего героя. Когда Ариэль говорит, что если бы Просперо видел, как мучаются его пленники от чар, то "сам пожалел их", "Просперо кричит: "Ты полагаешь?" - и в этом крике - жгучее воспоминание о перенесенных обидах. "Будь я человеком, мне было бы их жаль", - отвечает Ариэль своим напряженным, высоким, ровным голосом... и его голова падает в удивленной покорности на грудь. Просперо круто отворачивается, молча и медленно идет в глубь сцены. Вновь пауза, и он поворачивается обратно к Ариэлю: "И мне их жалко", - говорит он очень тихо, с медленным выдохом облегчения. В словах "хотя обижен ими я жестоко" еще чувствуются следы огня, но остальная речь, в которой обиженный человек отказывается от мести, произносилась им спокойно..." {Shakespeare Survey, 1955, N 8, p. 133.}. Трагические интонации слышались и в его монологе - прощании с Магией, следующем сразу за этой сценой: он начинал его нежно, с заботливой любовью к крошкам-эльфам, потом, когда речь шла о покорном ему "мятежном ветре" и расщепленном дубе, голос его становился сильным и звучным, а со слов "но ныне собираюсь я отречься от этой разрушительной науки" звучал глубокой грустью {Ibid.}.

В остальном постановка Р. Хеллмена не внесла ничего принципиально нового. Калибан Р. Бертона "был дружелюбным чудовищем с месмерическими глазами на черном лице - но чудовищем без какого-либо намека на человечность и потому не возбуждающим жалости" {Williamson A. Op. cit., v. II, p. 160.}. Впрочем, он принадлежит скорее к миру комическому, чем к волшебному {Wood R., Clarke M. Shakespeare at the Old Vic. London, 1954, p. 76.}.

Ариэль Роберта Харди был "созданием странного зеленовато-желтого цвета, и движения его были так же искусственны и точны, как пять позиций классического балета" {Ibid., p. 75.}. "В этом образе чувствовались подчас и поэзия, и страстные порывы к свободе, но все это достигалось не часто и с явными усилиями" {Современный английский театр. М., 1963, с. 163.}. Оформление и режиссерское решение спектакля тоже были традиционными: роскошная растительность и волшебный мир, похожий на подводный, и все магические эффекты театра, особенно умело использованные в "маске" и, конечно, в сцене бури. "Единственный луч света выхватывал матросов, которых швырял на палубе шторм; когда корабль "тонул", люди исчезали в темноте и луч прожектора освещал один врачающийся без управления штурвал" {Wood R., Clarke M. Op. cit., p. 74; Shakespeare Survey, 1955. N 8, p. 133.}. Р. Хеллмен не удержался, таким образом, от обычных соблазнов, и здесь можно поверить критикам, которые считали, что "за волшебством механики не замечаешь волшебства пьесы" {Wood R., Clarke M. Op. cit., p. 74.}.

Заметным событием в театральной жизни Англии и важным этапом сценической истории пьесы явилась постановка 1957 г. Петера Брука (режиссер, художник и композитор спектакля) с Джоном Гилгудом в роли Просперо. Именно исполнение Гилгуда в первую очередь определило ценность и высокое художественное достоинство этого спектакля. Его трактовка роли Просперо своего рода итог той актерской линии в истолковании этого образа, которая была связана с попытками показать Просперо земным человеком с земными страстями, нащупать внутренний драматизм этой роли и потому вызывала иронию и негодование ревнителей чистой поэзии "Бури" и "заоблачного" Просперо.

И вместе с тем это - итог поисков самого Гилгуда, ибо в 1957 г. он в пятый раз встретился с "Бурей" и в четвертый раз с Просперо (впервые он выступил в "Буре" в роли Фердинанда в 1926 г., а в 1930, в 1940 и в утреннике в дюрии Лейн 1948 г. играл Просперо). Поразительна способность этого актера вновь возвращаться к уже сыгранным ролям и, вбирая иногда лучшие элементы из предшествующих своих работ, давать совершенно иную, как правило, более зрелую интерпретацию образу одного и того же героя. По свидетельству критики, уже в 1948 г. в дюрилейновском Просперо Гилгуда угадывались намеки на то толкование роли, которое нашло самое полное и законченное воплощение в постановке 1957 г. {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 25.}

Уже во внешнем виде Просперо Гилгуда ничего не было от всемогущего чародея. Даже Хордерн, в известной степени предшественник Гилгуда по "опрощению" Просперо, появлялся "в великолепном плаще густого, темно-малинового цвета, с золотой отделкой, распоряжался золотым разукрашенным жезлом..." {Royal Shakespeare theatre company, 1960-1963. London, 1964, p. 73.}.

А здесь зрители видели обыкновенного человека, в простом темном хитоне, сандалиях на босу ногу, в поношенном плаще, с простой палкой-посохом в руках. "...умный, все понимающий, несколько грустный взгляд, ясная, неторопливая речь..." {Шекспировский сборник. 1958. М., [1959], с. 560.}

"Это был не снисходительный бородатый святой, строгий и отрешенный, со страстью в прошлом, а, наоборот, человек в расцвете сил, чисто выбритый, с густыми, коротко стриженными седеющими волосами, зоркими голубыми глазами и крепкими зубами, белизна которых оттенялась огрубелой кожей", - пишет английский критик {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 25.}.

В этом Просперо отсутствовало что-либо потустороннее или отрешенное. Да, он мудр, задумчив, но это не мудрость отшельника и аскета ("его Просперо вовсе не косматый отшельник" {The Illustrated London News, 1957, Dec., N 6185, p. 1096.}), его мысли обращены к людям из жизни. Даже критики, отдающие предпочтение Просперо 1940 г., как, например, Сирил Брамс, явно тоскующий по внеземному Гилгуду военного времени ("его голос, долетая в этот расколотый мир, казалось, был голосом цивилизации и охранял нас от тьмы и хаоса" {Plays and Players, 1957, N 9, p. 9.}), с плохо скрытым неодобрением отмечали "посюсторонность" нового Просперо; тот же Брамс писал, что Просперо, "долго размышляя над несправедливостями, ощущал внезапно приступ ярости и мужества такой силы, которая держит его в постоянном напряжении", и самая ирония Брамса (сравнение Просперо с раздраженным или сердитым дядюшкой) - свидетельство реальности забот Просперо-Гилгуда {The Illustrated London News, 1957, Dec., N 6185, p. 1096.}.

Его Просперо много перестрадал и много испытал; "это человек, которому в тяжелой борьбе достались его познания", но груз испытаний он не оставил в прошлом, а принес в настоящее. Это чувствовалось уже в первом большом монологе, обращенном к Миранде, в котором, как пишет английский критик, Гилгуд был "единственным Просперо из виденных мной, действительно заставившим нас почувствовать горечь и ярость, которые он испытал за 12 лет до этого... Этот монолог неоднократно называли самым скучным. На этот раз никто не скучает. Мы не в состоянии отвести глаз от Просперо, одна сильная эмоция сменяет другую..." {Ibid.}. По словам того же критика, Гилгуд с удивительным искусством умеет соединить прошлое своего героя с настоящим, "собрать воедино все смутно рисовавшиеся детали знакомой нам истории и акцентировать их эмоцией" {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 25.} - и черное предательство брата, и познание звериного начала в природе человека (Калибан), и его изначальную невинность (Миранда), и необходимость защищать себя и своего ребенка, а для этого умение властвовать над природой и стихиями.

Бремя пережитого сообщает образу Просперо-Гилгуда меланхолический оттенок. Грусть и сомнения "выражены Гилгудом в подтексте всей роли - и особенно в его беседе с Фердинандом о том, что жизнь - это сновидение, - и в том же заключительном монологе", - пишет Ф. Бондаренко {Шекспировский сборник, с. 561.}. Но эти чувства не лишают его натуру активности. Об активном, действенном начале образа Просперо пишут почти все критики. "Настроение напряженной решимости владело Просперо с самого начала и сохранялось на протяжении всего спектакля. Он играл человека волевого и активного..." {Theatre World, 1957, N 10, p. 14.}. "Свое знание он должен был претворить во власть, активно вмешивающуюся в жизнь" {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 27.}. Бондаренко считает, что яснее всего Гилгуд показал "силу и темперамент борца, восстанавливющего справедливость" в тот момент, когда Просперо вспоминает о заговоре Калибана и его сообщников: "он резко встает, величественным жестом приказывает духам удалиться и, сверкая глазами, с гневом произносит: "Я и забыл о заговоре гнусном злодея Калибана и его сообщников; а час почти настал..." {Шекспировский сборник, с. 560.}. Трюин

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
же пишет, что "прощание Просперо с искусством магии - это прощание человека, который бросил вызов и победил" {The Illustrated London News, 1957, Dec., N 6185, p. 1096.}.
Ярче всего победа активного начала Просперо-Гилгуда проявилась в finale пьесы. Большинство актеров передают здесь решение Просперо отойти от жизни, играют его так, как будто, выдав дочку замуж, он собирается уйти в монастырь; опираются здесь, в частности, на фразу "Каждая моя третья мысль будет могилой" {Русские переводчики эту фразу, о значении которой спорят сами англичане, передают так: "Где буду только думать о могиле" (Н. Сатин), "И там я буду думать о близости могилы" (Т. Щепкина-Куперник), "чтоб на досуге размышлять о смерти" (М. Донской).}. Просперо Гилгуда полон решимости вернуться в мир, чтобы жить. Об этом пишет очень убедительно английский критик: "Сэр Джон Гилгуд не оставляет у нас никаких сомнений относительно намерений Просперо. Он берет герцогскую Мантию и атрибуты власти и, принимая рапиру, держит ее так, как будто это меч справедливости... Трудно сказать, почему быстрый, формальный, почти жреческий жест производит такое трогательное и выразительное впечатление. В равной степени был великолепен последний момент, хотя единственное, что здесь делал актер, это шел по сцене, один, между молчаливыми фигурами людей, к которым он вернулся... Каким искусством может человек - гордой ли посадкой головы или почти неуловимой особенностью осанки - внезапно заставить нас почувствовать, какой груз берет он себе на плечи: груз мантии правителя, справедливости, прощения?" {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 27-28.}.

Победа Просперо - это победа человечности и гуманности, и советский критик Ф. Бондаренко обращает внимание главным образом на эту сторону трактовки Гилгуда, подчеркивая, что в первой сцене с Ариэлем Просперо "настойчиво взвывает к его естественному чувству благодарности", в сцене с Калибаном "главная его задача - пробиться сквозь звериное в Калибане, к его человеческой субстанции, к его потенциальной совести", а в диалоге с Ариэлем о страдающих пленниках Гилгуд выделяет фразу "Великодушие - подвиг выше мести" {Шекспировский сборник, с. 560.}.

Однако победа эта не дала Просперо-Гилгуду без борьбы, не только внешней, но и внутренней. Сознание пережитых несчастий и мирского зла, постоянная память о них, вызванные этим грусть и сомнение в сочетании с напряженной решимостью человека-борца и гуманиста - все это, очевидно, придавало Просперо Гилгуда необычный для воплощения этого образа на английской сцене драматизм. "Драма сопутствовала ему всегда - а сделать из Просперо драматическую фигуру - это почти триумф" {Theatre World, 1957, N 10, p. 13.}. Просперо в пьесе держится так, "как будто он вступил в последнюю стадию длительного внутреннего конфликта", пишет другой английский критик {Theatre Notebook, 1957, Autumn, XII, p. 25.}.

Просперо Гилгуда был, конечно, главным достижением постановки 1957 г. Но не единственным. По мнению большинства критиков, спектакль отличался удивительной целостностью, которой добился Питер Брук, "един в трех лицах" режиссер, композитор и художник. Это признают даже те, кто недоброжелательно относился к спектаклю, называя это единство единством пародии, подобно тому как "Мою прекрасную леди" они считали пародией на "Пигмалион".

Ф. Бондаренко видит эту целостность в общей гуманистической концепции, сказавшейся и на трактовке других действующих лиц: в простоте и человечности Фердинанда, в чистоте и наивности Миранды, в отказе от подчеркивания животного начала в Калибане.

Оформление и режиссерское решение спектакля также соответствовали общему духу, воплотившемуся в первую очередь в трактовке Гилгуда, и были на высоком профессиональном уровне. Сильное впечатление производила уже первая сцена. "Сильный, порывистый, воющий ветер треплет и раскачивает свисающие с колосников сцены корабельные снасти, канаты, концы веревок. Одна из мачт, укрепленная в центре оркестровой ямы, впереди портала, раскачивается из стороны в сторону, прорезывая горящим фонарем головокружительные полукруги - огненные арки. Вторая мачта с фонарем в глубине сцены, укрепленная на планшете, описывает малые полукруги в обратном направлении, контрастируя с первой мачтой. Бегающие в панике люди, освещенные вспыхивающими и быстро скользящими лучами прожекторов, дополняют картину этой реальной и жуткой, без фантастики и мистики бури..." - так описывает сцену бури Бондаренко {Шекспировский сборник, с. 558.}. Выразительность этой сцены, часто выполняемой неумело или безвкусно, отмечает и английская критика, с удовлетворением (и может быть, с удивлением) признавая, что "в этой суматохе не было потеряно ни одного шекспировского стиха" {Theatre World, 1957, N 10, p. 12.}.

Зловещая тишина следующей сцены по контрасту с первой была не менее

драматичной. Просперо вел свой рассказ перед темной и мрачной пещерой, которая позднее искусно преображалась в грот или в пустынный берег моря, заросший лианами; общий колорит спектакля, таким образом, был суров и прост.

Питер Брук со вниманием отнесся и к звуковой стороне: "с помощью своей,зывающей много толков, аппаратуры позаботился о том, чтобы весь остров звенел странными голосами" {Trewin J. C. Op. cit., p. 41.}.

Не нужно думать, однако, что весь спектакль шел на драматически напряженных интонациях. Правда, Питеру Бруку, по признанию английской критики, мало удались идиллические сцены Фердинанда и Миранды, равно как Алонзо и его спутники, но он прекрасно почувствовал, что Шекспир немыслим без сочетаний трагического с комическим, и поэтому комедийные сцены Стефано, Тринкуло и Калибана были поставлены с особым блеском, так что часть английской критики, отрицательно принявшая спектакль, иронизировала, что это пьеса о двух шутах.

Постановка 1957 г. оказалась самым ярким сценическим воплощением "Бури" на английской сцене, пожалуй, с самого начала века (за исключением постановки Бирбома Три).

Последующие режиссеры и актеры, обращавшиеся к "Буре", не смогли дотянуться до уровня Дж. Гилгуда и П. Брука, и их работы были встречены прохладно и, как можно судить по отзывам печати, не внесли почти ничего нового.

Спектакль 1960 г. в Риджент-парке, на открытом воздухе, очевидно, повторял постановку 1936 г. - как и тогда, его ставил Роб. Аткинс, он же играл Калибана {Plays and Players, 1960, July, p. 15.}.

В том же, 1960 г. "Буря" была поставлена в Бристоле (режиссер Дж. Хейл), и этот спектакль отличался разве что несколько неожиданным египетским колоритом ("декорации представляли древний Египет, даже занавес расписан был в духе египетской живописи" {Plays and Players, 1960, Nov., p. 32.}), что, впрочем, не помешало ему быть очень невыразительным, а Просперо Дж. Вестбрука очень бледным.

Невысоко оценила критика и работу Дж. Харрисона в 1962 г., в которой отсутствие поэзии ("постановка Дж. Харрисона была самой прозаической, какую я только помню", - пишет критик) никак не возмещалось игрой актеров ("Просперо Ральфа Носека намного суше тех палок, которые носит ему Калибан" 68).

Более интересным представляется спектакль того же года в "Олд Вик", поставленный Оливером Невиллом, - правда, интересным скорее по тенденциям, чем по выполнению. В роли Просперо выступил Алестер Сим, известный актер, главным образом игравший комические роли современной драматургии - и это, возможно, наложило отпечаток на его исполнение. "Он был спокойным эксцентричным заведующим школьным пансионом, который правил островом, как мягкосердечный, добрый, но вспыльчивый педагог управляет своим пансионом... добрый Сим, спорный Шекспир" {Plays and Players, 1962, Apr., p. 27.}.

"Обертоны фиглярского юмора придают Просперо Сима необычный поворот", пишет другой английский критик {Trewin J. C. Op. cit., p. 249.}. "У него было нечто от кормилицы в "Ромео и Джульетте" {Theatre World, 1962, July, p. 5.}, - иронизирует третий, озаглавивший свою рецензию "Дядюшка Просперо" {Plays and Players, 1962, July, p. 5.}. Если отбросить в сторону иронические эскапады пишущих, очень популярные в английской театральной критике, очевидно, еще со времен Б. Шоу, то можно заключить, что Алестер Сим тоже по-своему пытался сделать Просперо земным и простым - желание, конечно, похвальное, - но привнес для этой цели в образ Просперо черты бытовизма путь, конечно, мало плодотворный. В остальном постановка О. Невилла ничем не выделялась, хотя волшебная часть ее была на должном уровне.

Еще одно сценическое воплощение "Бури" в Англии опять связано с именем П. Брука, который вместе с Кл. Уильямсом и художником Абделькадером Фаррахом поставил "Бурю" в 1963 г.

Как и в постановке 1957 г., здесь было проявлено немало изобретательности. Декорации объединялись в полукруглой стене, верхняя часть которой представляла экран для кино, куда четыре проектора посыпали изображения. Остров Просперо, по мнению критики, в этом спектакле был расположен недалеко от Северного полюса, и костюм самого Просперо это подтверждал. Новым в этой постановке был гораздо более резкий конфликт Просперо и Ариэля и полное отсутствие чего-либо человеческого в Калибане, исполнитель роли которого Рой Дотрис создал "воплощение ужаса и злобы, обнаженный, коричневый, корчащийся, гримасничающий призрак, сбежавший из шоколадного бедлама" {Brahms C. Op. cit., p. 93.}.

Кл. Уильямс писал в театральной программе к спектаклю, что режиссеры сопротивлялись искушению подчеркнуть иронический подтекст пьесы, дать пьесе ироническое решение, но по отзывам на постановку нельзя судить, насколько

этот соблазн был ими преодолен, а насколько они ему поддались. Во всяком случае, в целом спектакль был дален от удачи 1957 г., и это во многом, конечно, было связано с образом Просперо. Том Флеминг не мог соперничать с Гилгудом и глубину и внутренний драматизм последнего подменял внешней гневливостью, а значимость монологам Просперо пытался придать резкой замедленной манерой речи и мрачными интонациями, так что казалось, "будто он высекал слова на надгробном памятнике" {Trewin J. C. Op. cit, p. 250.}. Сравнение постановок 1957 и 1963 гг. лишний раз подтверждает, что успех современной "Бури" немыслим без глубокого проникновения в образ Просперо и самая хитроумная и блестящая режиссерская изобретательность совершенно напрасна, если Просперо-актер недостоин Просперо шекспировского.

Этот вывод подтверждает и вся история "Бури" на английской сцене. Если в начале века в центре спектакля оказывался зачастую Калибан, то поздние постановки все большее внимание уделяют Просперо. Причем здесь актерские поиски, с одной стороны, идут по пути создания реального и земного, живущего мирскими интересами Просперо, с другой - связаны со стремлением показать внутренний конфликт Просперо, драматизировать его фигуру. На этом пути больше неудач, но только на этом пути - действительные успехи. А когда актеру удается создать яркий образ Просперо, обретает значимость и глубину и весь спектакль, как это было с постановками 1954 и 1957 гг. В послевоенные годы "Буря" гораздо чаще появляется не только на английской сцене.

Однако в большинстве случаев европейских режиссеров почти всегда увлекает возможность создать яркое волшебное зрелище, и только зрелище. И тут уже используются все достижения техники и режиссерско-оформительского искусства последних лет. "Буря" представляется зачастую архисовременным спектаклем, хотя по духу эти постановки напоминают английские спектакли XIX в. или далеко не лучшие образцы английской "Бури" XX столетия.

Изобразительно-декоративная сторона спектакля всегда очень выигрывает от использования и умелого обыгрывания красот природы, и поэтому "Бурю" в Европе особенно часто ставят под открытым небом.

Рецензент "Леттр франсез", который видит в "Буре" прежде всего феерию, с восторгом пишет о постановке ее на летнем фестивале в Каркассоне в 1958 г. (режиссер Жан Дешан): "Эти грандиозные декорации, заваленные гигантскими камнями, окружены прожекторами; сочетание и перемещение ярких планов с зонами темноты - сочетания резкие, но и с тонкими нюансами - создают иллюзию движения, почти как в кино... Скелетообразные мачты кораблей, потерпевших кораблекрушения, с самого начала пьесы выходили из оркестра, и казалось, что это не оркестр, а морская бездна Бермудского моря. Угол одной из башен (представление шло в замке. - И. Р.) очень удачно изображал грот Просперо; голый камень превращался то в нишу, то в пещеру Калибана, а высокие круговые дороги - в зубчатые воздушные пути для Ариэля и нимф" {Les Lettre francaises, 1958, N 731, p. 7.}.

Еще более эффектно выглядела "Буря" на подобном же фестивале в Югославии, в Дубровнике. Сцена здесь располагалась прямо в море, на рифе, который был преобразован в остров Просперо. Зрители сидели на смонтированных из железных труб трибунах {Theater Heute, Berlin, 1962, N 1, S. 46.}.

В подобном стиле, очевидно, ставили "Бурю" под открытым небом и в 1955 г. во Франции, в замке XVII в. около Сант-Эльена, и в 1959 г. в Бельгии в саду, и в 1959 г. в Голландии.

Декоративностью и чисто внешней изобретательностью отличались, по всей видимости, и две итальянские постановки: в Вероне в 1957 г. (режиссер фр. Энрикес) и в Турине в 1960 г. (режиссер Колли) (последний спектакль - тоже под открытым небом). В первой постановке преобладал оперно-буффонный элемент: музыка XVII в., танцовщики и балерины из "Ла Скала", Режиссер, как пишет рецензент, "увлекся банальными приемами, фривольностями.

Кораблекрушение было поставлено как карнавал, вплоть до навязчивого подчеркивания комических эффектов, безвкусицы в духе буффонады" {Il Dramma, 1960, N 256, p. 56-58. 7' II Dramma, 1960, N 287/288, p. 86.}.

В Турине буффонада и трюки тоже были на первом плане ("Бурю" в этой постановке поглотила commedia del'arte), но трюки - с архисовременным уклоном: стереофонический звук, магнитофоны (часть рассказа Просперо Миранде была передана магнитофону {Ibid.}). Третья, а по времени первая постановка в Италии ставила совсем другие цели: Джорджио Стреллер в 1948 г. во Флоренции пренебрег чудесами "Бури" и поставил ее как пьесу-декламацию. Осовременить "Бурю" пытаются не только использованием магнитофона. В 1956 г. "Буря" была поставлена в ФРГ, во Франкфурте, в оперном варианте (музыка фр. Мартина), и рецензент пишет, что художник Хекрот "отказывается от обычных романтических аксессуаров волшебности и, стремясь передать волшебство, использует формы, соответствующие современному атомному веку". Это соответствие выражалось в том, что действие развертывалось в витках

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
огромной спирали, над которой провисал гиперболический покров, только он и менялся с изменением места действия {Bühnentechnische Rundschau, 1957, Febr., S. 21.}.

Однако постановки "Бури" на немецкой сцене отмечены не только формальными исканиями.

В 1964 г. "Буря" почти одновременно была поставлена в Мангейме (ФРГ) и в городе Галле (ГДР). Из рецензий, появившихся в театральном журнале ГДР (Мангеймский театр показал "Бурю" на гастролях в ГДР), явствует, что и в той и в другой постановках было заметно стремление провести какую-то концепцию.

Трактовка западногерманского режиссера Эрнста Дитца подчеркивает пессимизм пьесы. На это указывает перенос монолога Просперо "жизнь - сон" из четвертого акта в финал. Критик считает, что ясности концепции у режиссера нет. Отсюда, во-первых, "страдает" образ Просперо (Раймонд Бушер), отношения которого с Ариэлем и Калибаном непонятны и который "прощает как лицемерно благожелательный человек"; во-вторых, серьезные намерения режиссера тонут "в обычном оперном волшебстве", к которому театр толкает и перевод Ганса Ротче {Theater der Zeit, 1964, N 11, S. 30-31.}.

Не удовлетворяет рецензента и спектакль, поставленный в городе Галле Э. Шаубом: режиссер "очищает горький сон Шекспира общественной гармонией, создает картину абсолютно идеальную, изгоняя из пьесы отраженные в ней исторические противоречия". Постановке, по словам критика, свойствен натурализм {Theater der Zeit, 1964, N 19, S. 30.}.

Американский театр к "Буре" обращался не часто. В 1960 г. "Бурю" поставил В. Болл, на шекспировском фестивале в американском Стратфорде. Английский журнал "Тиэтэр уорлд" положительно оценивает спектакль, но, как можно судить по рецензии, опять-таки главным образом за развлекательность и экзотичность, за волшебные декорации и истинную веселость комических сцен {Theatre World, 1960, Aug., p. 24-25.}.

Гораздо серьезнее была работа 1945 г. Маргарет Уэбстер. М. Уэбстер, видный американский режиссер и актриса (в последнее время жила и работала в Англии), много сделала для пропаганды творчества Шекспира в США. К Шекспиру она обратилась в конце 30-х годов и поставила с успехом "Гамлета", "Отелло", "Макбета", "Укрощение строптивой", "Юлия Цезаря". Многолетние размышления над Шекспиром побудили ее поделиться своими соображениями с читателями - в 1942 г. вышла ее книга "Шекспир без слез" (в 1957 г. переиздана под названием "Шекспир сегодня").

Свои взгляды на "Бурю" Уэбстер изложила в проспекте к ее постановке, потом почти дословно повторила в книге "Шекспир сегодня". Уэбстер с огромным энтузиазмом говорит о достоинствах "Бури", которую, по ее словам, она "любила с детства и мечтала, став режиссером, поставить, как только будет такая возможность", М. Уэбстер, отдавая должное поэтичности произведения и признавая символику отдельных образов (она сравнивает их с помощниками и слугами строителя Сольнеса), обращает основное внимание "на могучий внутренний конфликт в человеческих душах", вокруг которого "Шекспир строит свою драму". М. Уэбстер считает, что "пьеса затрагивает ряд тем, которые имели, имеют и будут иметь значение для всех нас: злоупотребление властью одна из них; поиски свободы - другая". "Свободу" Уэбстер толкует достаточно расплывчато, обыгрывая многозначность этого слова, например: "Просперо, свободный от груза мести, может сбросить с плеч нестерпимое бремя власти" {Webster M. Shakespeare today. London, 1957.}.

Эти принципы М. Уэбстер постаралась воплотить в своей постановке. Они оказались и на центральных героях: Арнольд Мосс играл Просперо человеком полным сил и страстей, с темпераментом людей Возрождения; негритянский актер Канада Ли в роли Калибана также подчеркивал плотское, но человеческое начало. В трактовке образа Ариэля Уэбстер не смогла, очевидно, порвать с традицией, идущей еще из прошлых веков, и пригласила на эту роль норвежскую балерину Веру Зорину.

Счастливо избежав бессодержательной сказочности, Уэбстер не пренебрегла осмысленной живописностью и зрелищностью ("Шекспир был слишком хорошим балаганщиком, чтобы загонять нам проповедь в глотку", - писала она в программе к спектаклю). На сцене - врачающаяся "громада скал, ступеней, арок и углов. Иногда все это медленно поворачивается на фоне непрерывно меняющегося цвета моря и неба и предстает в новом виде после внезапного затемнения сцены. Очертания острова суровы, костюмы населяющих его существ духов, видений и простых смертных - великолепны" - так рассказывали американские рецензенты о постановке Уэбстер {Научно-творческая работа ВТО. М., 1946, янв., с. 8-9.}.

Обзор европейских (континентальных) и американских постановок "Бури" легко наталкивает на вывод, что среди них в период до середины 60-х годов не оказалось спектаклей, хоть сколько-нибудь равных по значению лучшим

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
английским (может быть, за исключением постановки М. Уэбстер).
И только одна сцена, по моему мнению, может соперничать в этом отношении с английской. Эта сцена - польская. З Сценическое воплощение "Бури" в польском театре имеет давнюю традицию, конечно не столь давнюю, как в Англии, но, пожалуй, более четкую и определенную.
Польские театральные деятели, обращаясь к "Буре", стремились, нисколько не поступаясь философичностью и поэзией произведения, подчеркнуть в нем то, что может волновать их современников. Поэтому в польских постановках почти всегда ощущалось два плана: один - связанный с проблематикой шекспировского времени, другой - порождающий современные аллюзии. И, как ни странно, они не мешали друг другу, а вторжение современности и социальный оттенок постановок не приводили к вульгаризации пьесы.
Акцент на проблемно-социальную интерпретацию в первую очередь привел к решительному переосмыслинию образа Калибана, гораздо более решительному, чем в Англии или в других странах.
Уже в постановке крупного польского режиссера Фриша в 1913 г. Калибан в исполнении замечательного актера Стефана Ярача полностью оттеснил остальных действующих лиц. Рецензент того времени пишет: "Его Калибан предстал на фоне великолепных пейзажей как живая сила природы, сливаясь с природой, был ее слепой дикой силой, ее фавном, полным могущества и символической смеющейся грозы" {Straus St. Stefan Jaracz. Warszawa, 1956, s. 32.}. Современный автор считает, что, играя Калибана, Ярач вспоминал свое детство в галицийской деревне, думал о Калибане, "выхлестанном батогами, о тех, кто в былье времена поднимал голову... Низкий, суровый, иногда хриплый и жесткий голос Ярача в этом памятном стихийном окрике (речь идет о крике Калибана "свобода" в конце II акта. - И. Р.) должен был звенеть как эхо, как отзовок революции, недавно прокатившейся по царской империи" {Ibid., s. 33.}. Однако в полной мере своеобразие польского сценического прочтения "Бури" связано с именем замечательного польского режиссера Леона Шиллера.
Л. Шиллер дважды ставит "Бурю" - в 1938 и в 1947 гг. Но мысли о ней сопутствуют ему на протяжении всего его творческого пути. Как и многие передовые западные режиссеры 20-30-х годов, Шиллер стремился создать театр для масс, для народа, как он его называл, воспользовавшись определением Мицкевича, театр "огромный". Поиски такого театра он считал магистральной дорогой общеевропейской сцены и своей главной задачей. И чрезвычайно существен для понимания шиллеровского отношения к "Буре" тот факт, что, когда в статье 1930 г. он размышляет о судьбах европейского театра и говорит о своей позиции в искусстве, он обращается к фигурам Просперо и Калибана, пользуясь их сценической историей для того, чтобы образно рассказать о пути, который прошел театр за первые три десятилетия XX в., - от эстетства и снобизма к революционной народности и массовости.
Просперо для Шиллера здесь символ театра для узкого круга, театра, который в конце концов признал свое бессилие, "и тогда на сцену ворвался без позволения Калибан... неотесанный "урод", который сидел до этого в основном под сценой, где ему поручалась самая черная работа..." . Калибан - это новая демократическая публика, она забита, во многом невежественна, но почувствовала свою силу и жадно тянется к красоте. И именно этой публике должен служить театр. "А какой же ваш удел? (спрашивает собеседник у Шиллера - статья написана в виде диалога. - И. Р.) - Я долго был в учениках у Просперо, сопутствовал ему во всех путешествиях по странам наничистейшей фантазии, возносился, и падал вместе с ним... - И наконец? - Калибан меня убедил. Я пристал к его судьбе навсегда. О Калибане я хочу вот что сказать: Все, что о нем известно от Ариэля и Просперо, - явная ложь. Калибан не урод и никогда им не был. Он не жаждет убийства и гвалта. Это самый здоровый человек под солнцем, даже атлет. Только еще в неволе. Ждет момента, чтобы сорвать позорные цепи. Готовится к этому..." {Schiller L. Teatr ogromny. Warszawa, 1961, s. 48.}.

Конечно, в этом отрывке, как и во всей статье, речь идет не о шекспировских Просперо и Калибане. И все-таки восприятие "Бури" как произведения, которое дает возможность откликнуться на самые жгучие проблемы современности, угадывается и здесь. Оно чувствуется и в презрении, с которым Шиллер говорит о некоторых традиционных толкованиях пьесы "дистиллированная символика, из которой выпарена всякая жизненная сущность" {Ibid., s. 49. "Mbid., s. 48."}, - но главным образом в том, что Шиллер ощущает в Калибане стихийную мощь задавленных, но пробуждающихся масс.

Это восприятие определило во многом характер постановки 1947 г. Современность точки зрения Шиллера, по словам критики, и здесь в первую очередь сказалась в позиции Калибана. "Шиллер попробовал придать бунту Калибана социальный смысл" {Pamiętnik teatralny, Warszawa, 1955, N 3/4, s. 281.}, но он был слишком тонким художником, чтобы крайности, уместные в публицистическом использовании образов, перенести в спектакль.

Бунт Калибана у него не нарушает исторического колорита - он связан с проблемами колонизации шекспировского времени. И об этом времени, "о далеких и бурных годах, когда мир словно захлебнулся в открытиях ошеломляющей природы и невиданных людей", напоминало и оформление спектакля, которое, по словам польского критика, вызывало в памяти "наивность старых географических карт, классических образцов рисунка, в котором наука смешана с фантазией и далекие неведомые страны обозначаются надписью: "С этого места львы", - а иногда и их изображением" {Ibid., s. 280.}.

Мотивы социального бунта, пронизывавшие образ Калибана в постановке Шиллера, своеобразно преломились и в интерпретации Ариэля. Его роли Шиллер придал "тон не стихийного сопротивления, а мягкой печали, тоски по свободе" {Ibid., s. 281.}.

Однако, если бы Шиллер ограничился подчеркиванием только этих аспектов произведения, его постановка вряд ли по глубине поднималась бы над обычной модернизацией и вульгаризацией Шекспира. Как же примирил Шиллер угнетение и протест Калибана и Ариэля с благородством и гуманностью шекспировского Просперо? Главным образом тем, что заставлял забыть, кто угнетает Калибана и Ариэля, когда внимание сосредоточивалось на Просперо, ибо с его образом в постановке Шиллера соединялось представление о господстве человека над силами природы, о силе человеческого разума, о разумной и неразумной власти.

Такая двойственность концепции ("спектакль производил такое впечатление, как будто постановщик не мог отказаться ни от одной интерпретации") сказалась и на двойственности восприятия центральных образов:

Калибан-бунтовщик, увиденный через Проспера, становился более традиционным "символом первобытных сил, кипящих в человеке" {Ibid., s. 282.}. И критика упрекала спектакль в том, что в нем нет монолитности.

Таким образом, как можно заметить, Шиллера интересовала проблемная, а не волшебная сторона "Бури". И это сказалось на общем режиссерском и художественном решении спектакля (художник Дащевский; "Буря" - третья совместная постановка его с Шиллером): полное отсутствие каких-либо феерических приемов, сценическая площадка поделена на два этажа - на верхнем разыгрывается фантастическая часть пьесы, на нижнем - реальная {Научно-творческая работа ВТО. М., 1948, вып. 1, с. 41.}. Сочетание наивности, эскизности и условности в оформлении с некоторыми элементами символики, которые "расширяли этот мирок до размеров космоса" {Pamiętnik teatralny, s. 285.}, - все это как нельзя более соответствовало суровому стилю средневекового моралите, интеллектуального моралите, который, по словам польской критики, отличал эту постановку. "Сказка была здесь сказкой лишь настолько, чтобы донести до зрителя основные мысли" {Ibid., s. 284.}. Принципы сценического воплощения "Бури", утвержденные Л. Шиллером в 1947 г., в известной степени повлияли и на последующие польские постановки, хотя эти постановки в достаточной степени самобытны. В 1959 г. "Бурю" сыграли сразу два театра - в городе Зелена-Гура в театре Любусской земли (режиссер Зегальский, художник Косинский) и в Новой Гуте театр Людовы (режиссер К. Скушанки).

Влияние Шиллера сказалось здесь в проблемности спектакля, в "отказе от разливного романтизма" (отзыв о постановке Зегальского) {Teatr, 1959, N 6, s. 6.}. Но Зегальский, в отличие от Шиллера, придал этой проблемности более обобщенный и отвлеченный от шекспировского времени характер, на первый план вывел философскую суть произведения. "Нет торжественных тирад, приглушенный тон - интерпретация мимолетного видения с философским значением" {Ibid., s. 12.}. Этой отвлеченности соответствовало, очевидно, и сюрреалистическое, по словам критика, оформление. Но, поскольку режиссер одновременно старался "сделать реальной воплощенную в персонажах биологическую историю человечества", в декорациях рецензент польского журнала "Театр" ощущал и "связь с погибшими мирами фауны и флоры". Проспера тот же критик воспринял здесь как воплощение общественной гармонии, а его отношения с Ариэлем и Калибаном понял достаточно традиционно - как умение держать на привязи две свои натуры, "освобождая которые, он освобождает себя" {Ibid.}.

Большая связь с постановкой Л. Шиллера чувствовалась, очевидно, в некоторых элементах работы К. Скушанки. Во всяком случае, немецкий критик, видевший этот спектакль, считает, что его "концепция основана на конфликте между Просперо и Калибаном, на противопоставлении довольно сомнительной гармонии и дисгармонии", а в Калибане "человекоподобность была настолько подчеркнута, что в этом образе можно было видеть всех угнетенных, которые из-за угнетения приобретали определенный отпечаток" {Theater der Zeit, 1959, N 7, S. 12.}. Вместе с тем постановщик, очевидно, стремилась донести и философский смысл произведения, сблизив его с современным ощущением и подчеркивая поэтому относительность добра и зла, - к такому выводу приходит

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

польский критик, обращая особое внимание на деталь, в которой, как ему кажется, резче всего чувствуется такое стремление режиссера: "из трещины между двумя постаментами вылезает Калибан, но может появиться и Ариэль", "здесь нет деления на свет и тень, все перепутано, как в мире" {Teatr, 1959, N 10, s. 12.}. Условность оформления у К. Скушанки, как и у Зегальского, лишена конкретной историчности: "Над спелой – огромная абстрактная картина: не то первобытный парус, не то зеленый лес, не то туча; ее подсвечивают она меняет формы, подсказывая новое место действия" {Ibid., s. 13.}.

Немецкий критик считает, что режиссерская манера К. Скушанки в "Буре" содержит в себе много элементов экспрессионизма, сплавленных с чисто современными приемами, и приводит в качестве иллюстрации подробное и очень яркое описание сцены "Бури". Я позволю себе привести его полностью, так как, на мой взгляд, оно великолепно иллюстрирует разный подход польских и английских режиссеров не только к решению этой сцены, даже не только к воплощению волшебно-романтических элементов пьесы, но ко всей шекспировской пьесе. Особенно поучительно сопоставить сцену бури у Скушанки с этой же сценой у Брука. Даже у Брука буря – это волшебное, хотя и очень красочное, изобретательно поставленное зрелище. Об этом говорят и смутно виднеющиеся по бокам сцены фигуры Просперо и Миранды, и появляющийся Ариэль (для английских постановок вообще очень характерно подчеркивание того, что буря – дело рук Просперо, во многих спектаклях Просперо появляется до начала бури). У К. Скушанки буря, во-первых, это реальная стихия природы и при всей выразительности и красочности этой сцены в ней преобладает смысловой элемент, многие детали имеют символическое значение, связывая эту сцену с общей концепцией спектакля. Вот как описывает эту сцену немецкий критик. "нет корабля, на сцене полная темнота, на авансцене стоят миланцы, они освещены только до половины, чтобы подчеркнуть иллюзорность их общественного положения в момент шторма, их бросает бурей, то тут, то там мигает свет, миланцы всецело зависят от боцмана и матросов, боцман стоит на возвышении, штурвала у него нет; видны канаты, которые рвет ветер, видны одни руки, их движениями подчеркивается борьба; на заднике то появляется, то исчезает еле заметный разорванный ветром флаг в ритмическом движении, образ бури создается и музыкой..."

Все более дико ведут себя люди на палубе, мигают огни, полощется флаг, борется со штормом боцман. Сильный удар – на миг все освещается – дикие жесты отчаяния – абсолютная темнота. После ощущения абсолютной пустоты полный свет. На сцене – ощущение полной гармонии, простоты, перед нами Просперо и Миранда {Theater der Zeit, 1959, N 7, s. 13-15.}.

В 1963 г. в Лодзи, в Новом театре "Бурю" поставил режиссер Ежи Мерунович. Режиссер утверждал, что поставил ее "по-замыслу Л. Шиллера", и критика основную ценность этой постановки видит именно в том, что она очень верно передает внешний характер шиллеровского спектакля, но, как это часто бывает – с реставрациями и у нас ("Принцесса Турандот"), они во многом утрачивают дух подлинника. Критика выделяет крупного польского актера театра и кино (знаком и советскому зрителю – "Мать Иоанна от ангелов") Вечеслава Войта в роли Просперо: "благороден, относительно молод, и зрелость и мудрость его обозначаются жестом спокойным, сдержаным, пригашенным... полон благородства, которое свойственно людям с необычайно высокими духовными качествами и умом" {Teatr, 1963, N 3, s. 12-14.}.

Польский театр дает, таким образом, совершенно иное и во многом более глубокое и самобытное режиссерское решение "Бури", хотя нетрудно заметить, что в польских постановках нет таких больших актерских удач, которыми отмечены английские спектакли. 4 Какова судьба "Бури" на русской и советской сценах? К сожалению, не столь богата и разнообразна, как в Англии и в Польше. Если не считать поставленной в 1858 и 1872 гг. переделки Шаховского, в которой от Шекспира осталось не больше, чем в переделке давенанта – Драйдена, русский зритель познакомился с "Бурей" лишь в начале XX в. Но зато почти одновременно – в 1901 г. – в двух театрах: в Москве в театре Корша (февраль) и в Петербурге в Новом театре Яворской (сентябрь). Ни та ни другая постановки не стали событиями.

У Корша "Бурю" поставил известный русский режиссер Н. Синельников. Критика разошлась в оценке спектакля: "Новое время" считало его решительной неудачей {Новое время, 1901, 10 февр.}, того же мнения был рецензент "Русских ведомостей" {Русские ведомости, 1901, 8 февр.}, а "Московские ведомости" {Московские ведомости, 1901, 8 февр.} и "Театральные известия" {Театральные известия, 1901, 8 февр.} поместили одобриительные отзывы. Но характерно, что ни у одного из критиков не вызывало сомнения то, что "Буря" – "обстановочная", как тогда выражались, пьеса. И расхождения касались главным образом лишь того, удалась или не удалась режиссеру волшебная часть. "Ласкающая роскошь пышного южного сада сменялась серьеznой

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
строгостью леса и суровостью скалистого морского берега" – так описывает оформление спектакля критик "Московских ведомостей". "Г. Синельникова пленила в "Буре" декоративная и машинная части", это "волшебное представление с переодеваниями", характеризует "Бурю" в театре Корша критик "Театра и искусства" {Театр и искусство, 1901, э 10, с. 214.}. Он же считает Горева в роли Проспера балаганным волшебником, фокусником, который появляется всегда в одежде оперного мага. Установка на зрелищность всегда более всего сказывается на образе Ариэля. Так было и на этот раз. Ариэль в исполнении Щепкиной был "толстенькой девочкой" в незамысловатом балетном одеянии, и в отношении Ариэля к Просперо проскальзывал несколько неожиданный тон какой-то интимности.

"Буря" в Новом театре тоже "прошла очень красивой, хорошенькой феерией", как писал Влас Дорошевич в "России" {Россия, СПб., 1901, 17 сент.}. "Спектакль представлял собой ряд красивых, умело сгруппированных картин", – присоединяется к Дорошевичу и критик "Новостей и Биржевой газеты" {Новости и Биржевая газета, 1901, 17 сент.}. Это не вызывает у большинства рецензентов осуждения, ибо почти никто из них (за исключением В. Дорошевича) больше, чем феерию, в "Буре" не видит, а те, кто придают этой пьесе более глубокий смысл, считают, что "этот чудная поэма создана только для чтения". Уже один тот факт, что последнее утверждение повторяется почти во всех рецензиях на постановки у Корша и в Новом театре, свидетельствует о малом успехе этих спектаклей.

Правда, в Новом театре были попытки собственного прочтения некоторых образов, в первую очередь Калибана и Ариэля. Калибан в исполнении Ротова был более реален, чем все остальные, и "невольно привлекал симпатии публики" {Там же.}. Но особенно все рецензенты выделяют Ариэля, роль которого исполняла замечательная актриса Яворская. "Изыщество, грациозность, поэзия" {Биржевые ведомости, СПб., 1901, 16 сент.} сочетались в Ариэле – Яворской с искренней веселостью и жизнерадостностью, "веселый дух все время шутил, смеялся и смешил всех" {Новое время, 1901, 17 сент.}. "По толкованию г-жи Яворской Ариэль – это сорвиголова из светлых духов. И она играла это неземное создание с задорной улыбкой, прелестным ухарством, самым очаровательным мальчишеством" {Россия, СПб., 1901, 17 сент.}. Впрочем, такой Ариэль, несмотря на очевидную его привлекательность и даже своеобразие, нисколько не нарушал общего балетно-феерического духа спектакля.

С 1905 г. на сцене Малого театра "Бурю" поставил крупнейший русский режиссер А. П. Ленский. До этого Ленский неоднократно обращался к сказочно-фантастической драматургии, с успехом поставил "Сон в летнюю ночь" Шекспира, "Снегурочку" Островского и "Разрыв-траву" Е. Гославского, и опыт реально-лоэтического истолкования фантастики не мог не оказаться в "Буре". Поэтому рецензента журнала "Искусство", который видит в "Буре" произведение, "полное тончайшей символики и отрешенное, как немногие вещи Шекспира, от всего земного в грубом его значении", постановка Ленского не удовлетворяет, ибо он считает, что здесь "Буря" превратилась в обстановочную феерию, чуть ли не в оперетку {Искусство, 1905, э 8, с. 67.}.

"Буря" появилась на сцене Малого театра в грозное время революции 1905 г., и критика и публика не могли воспринимать ее в отрыве от развертывающихся революционных событий. Об этом говорит, в частности, реакция зала на некоторые реплики действующих лиц – о ней пишет исполнительница роли Ариэля в неопубликованном письме к Собинову: "Вчера, между прочим, когда в первом акте на вопрос Проспера: "Своенравный дух, что требовать еще ты затеваешь?" – я сказала: "Свободу", – в публике было легкое движение, какой-то отклик, чего ни разу еще не случалось..." {ЦГАЛИ, ф. Собинова, э 864, он. 1, ед. хр. 47, л. 201 об.}.

Однако этот отклик вряд ли был связан с замыслом режиссера. Уже самые хулы и хвали критиков в его адрес – упрек журнала "Театр и искусство" в несвоевременном выборе пьесы из области "чистого безмятежного искусства, совершенно не захваченного общественным содержанием" {Московский листок, 1905, 1 нояб.}; одобрение "Московского листка" за то, что он позволяет "оторваться от нашего времени разнузданых политических страстей и торжествующей пошлости" {Театр и искусство, 1905, э 45/46, с. 703.}; сожаление критика "Московских ведомостей", что режиссер не увидел в Калибане разнузданную чернь {Московские ведомости, 1905, 7 нояб.}, – все это свидетельствует о том, что Ленского в этом спектакле волновала прежде всего поэзия волшебства, а не поэзия мысли {Автор большой работы о Ленском, советский исследователь Н. Зограф пишет, что "в "Буре" Ленский выделил тему торжества Проспера, победы человека над природой, гуманистического начала над пороком, над животными инстинктами" (Зограф Н. Александр Павлович Ленский. М., 1955, с. 328), но, и сожалению, не обосновывает анализом

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
спектакля это утверждение.} (хотя купюра заключительной реплики Калибана "Теперь я буду умней" и т. д., которая, по мнению "Московских ведомостей", приводит к абсолютному благополучию и уничтожает антitezу благородства Просперо и низости Калибана, возможно, как раз к объяснялась нежеланием Ленского давать повод для сравнения бунта Калибана с революционным движением).

И поэтичность шекспировской пьесы получила в постановке Ленского гораздо более тонкое и выразительное воплощение, чем у Корша или в Новом театре. Этому в немалой степени содействовали прекрасные декорации Коровина и замечательная музыка Аренского. Ленский великолепно почувствовал музыкальность "Бури" и поэтому музыкальной части придавал особое значение. Вот как пишет сам режиссер о первых сценах спектакля.

После увертюры "сквозь тюль мало-помалу начинает вырисовываться силуэт корабля с порванными парусами и снастями и подкидываемого бешеными волнами океана. При блеске молний огромный силуэт корабля резко выделяется на мрачном грозовом фоне неба..." {Ленский А. П. Статьи, письма, записки. М.; Л., 1935, с. 219.}. Эта сцена производила очень сильное впечатление, и критики единодушно восторгались ее эмоциональной силой, живописной звуковой цельностью: "Дикие ревущие волны, среди тумана призрак громадного корабля, с которого несутся отчаянные крики..." {Московский листок, 1905, 1 нояб.}; "Отодвинутая в глубь полумрака, с едва выступающими очертаниями перспективы, картина навевала на зрителей именно то настроение, какое нужно: настроение далекой опасности, постигающей близких им людей" {Ежегодник имп. театров, 1905-1906, вып. XVI, с. 157.}.

Не менее выразителен был (хотя, впрочем, довольно обычен для постановок "Бури") контраст между 1-й и 2-й сценами: картина бури "сменяется очаровательной тропической природой острова - по небу еще несутся громады разорванных туч, слышны удаляющиеся раскаты грома, но море спокойно, на небо выходит луна, отражающая свой дрожащий блеск в спокойных волнах моря" {Московский листок, 1905, 1 нояб.}; "... среди полного мрака появляется царственная фигура Просперо, освещенная ярким странным светом..." {Ленский А. П. Указ, соч., с. 219.}.

Эти описания живо передают красочность спектакля и искусство режиссера, но, как всегда в такой трактовке, актер приобретает второстепенное значение, и не случайно "Московские ведомости" приходили к выводу, "что самый характер пьесы не требует участия крупных драматических талантов" {Московские ведомости, 1905, 1 нояб.}. Об актерах критика говорит очень мало и вскользь, отмечая холодность и рассудочность Айдарова в роли Просперо (самый костюм Просперо толкал исполнителя к образу "волшебника":

"магическая мантия, вышитая кабалистическими знаками, ниспадает до земли" {Новости дня, 1905, 1 нояб.} и выделяя лишь благородство и лиризм Остужева в роли Фердинанда {Театр и искусство, 1905, № 45/46, с. 703.}.

Таким образом, как можно убедиться, "Буря" на дореволюционной сцене в России получила в основном декоративное, зрелищное воплощение {О постановке "Бури" в Малом театре см. также статью А. Л. Штейна "Малый театр играет Шекспира" в настоящем сборнике. - Ред.}.

В советское время "Бурю" поставили в 1919 г. на сцене театра Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО) В. Бебутов и Ф. Комиссаржевский.

Ф. Комиссаржевский - сложная и противоречивая, но, несомненно, яркая фигура, поборник так называемого синтетического театра, защитник в дореволюционный период вместе с В. Г. Сахновским, как пишет советский историк театра Г. Хайченко, принципов "так называемого философского романтизма, призванного, по мнению его создателей, возбуждать в душе зрителей своего рода мистическое чувство, лишь посредством которого можно постигнуть философское содержание художественного произведения" {Хайченко Г. И. Ильинский. М., 1962, с. 15.}.

Неустанный экспериментатор, Ф. Комиссаржевский и в "Буре" увидел в первую очередь материал для эксперимента, и в частности для создания новой сценической площадки - вопрос, как известно, занимавший тогда и А. Таирова, и В. Мейерхольда, и других деятелей театра.

На сцене - нагромождение ступеней, выступов, углов, невысокие, меняющие окраску кубы. Изменение места и характера действия достигалось комбинациями световых пятен. Задником был черный бархатный занавес, создававший впечатление пустоты {Вестник театра, 1919, № 22, с. 6.}.

В. Мейерхольд, выступая на обсуждении спектакля, говорил: "Вы видели в постановке "Бури" попытку режиссера представить вам какую-то гармонию, долженствующую вместе с шекспировым текстом, вместе с его образами зазвучать в вашей душе...". Он считал, что такое решение дает возможность сосредоточить "внимание на действующем актере, на теле его, на мимике, на игре" {Там же, № 26, с. 4-5.}.

Однако, судя по рецензиям, как раз игра актеров не представляла особого интереса: "... ясен, четок, спокойно мудр Просперо в исполнении Эggerта, и беспокоен, темен, лжив и мрачен Калибан в исполнении Дебура" - такие банальные и мало о чем говорящие характеристики давались исполнителям главных ролей {Там же, э 42, с. 8.}.

Самой необычной была трактовка образа Ариэля. Режиссер разделил ее на две части: Ариэля-нимфу играла актриса, а Ариэля - духа воздуха - Игорь Ильинский. "Ариэль... был одет в бархатный черный костюм, обшитый золотой тесьмой, - пишет об Ильинском в роли Ариэля Г. Хайченко, - часть его лица закрашивалась черной краской. На темном фоне размеры тела артиста значительно уменьшались..." {Хайченко Г. Указ. соч., с. 15.}. "Получалась фантастическая фигурка не то обезьянки с крыльями, не то какой-то человекообразной большой бабочки... - вспоминает сам артист. - Я довольно искусно перепархивал с одной площадки на другую. Когда Просперо говорил: "Свободен будь и счастлив, Ариэль, и вновь к своим стихиям воротись", - я расправлял крылья и взмахивал ими несколько раз, как бы уже взлетая в воздух, и начинал свой торжествующий, радостный писк" {Ильинский И. Сам о себе. М., 1961, с. 80.}. Как пишет И. Ильинский, "по мысли Комиссаржевского... Ариэль - веселый, жизнерадостный дух, вроде Пэка в "Сне в летнюю ночь"" {Там же, с. 79.}.

Интересно отметить также, что постановка Бебутова и Комиссаржевского вызвала у видевших ее мысль о возможности перенести спектакль на открытый воздух: об этом говорил и В. Мейерхольд, и другие, выступавшие на его обсуждении.

Однако в целом постановка Бебутова и Комиссаржевского - скорее факт истории театра того времени, чем история шекспировской "Бури". Должно быть, прав был критик, который, восторгаясь постановкой, писал: главный герой - не Шекспир и не действующие лица, а "режиссеры, создавшие спектакль очень большой и при этом чисто театральной ценности" {Вестник театра, 1919, э 22, с. 6. (курсив мой. - И. Р.).}.

Мировой опыт сценического воплощения "Бури" при всех срывах и неудачах многих спектаклей убеждает, что это замечательное шекспировское произведение - произведение для сцены, что оно может веселить, трогать, волновать, заставляя думать, доставлять наслаждение красотой слова и мысли - словом, действовать на зрителя точно так же, как действуют и другие великие произведения Шекспира. МАЛЫЙ ТЕАТР ИГРАЕТ ШЕКСПИРА (статья вторая) {*} А. Штейн {*} Статья первая напечатана в сб.

"Шекспировские чтения. 1977". (М., 1980.)} ЛЕНСКИЙ - ПОСТАНОВЩИК ШЕКСПИРА на рубеже XIX-XX вв. Ленский, много игравший в пьесах Шекспира, продолжал работать над произведениями великого английского драматурга как режиссер-постановщик. На сцене Малого театра и Нового театра (своеобразный филиал, в котором играла молодежь) он ставил трагедии и комедии.

Деятельность Ленского-режиссера - явление небывалое в старом Малом театре. Перед нами режиссер в современном смысле этого слова. Ленский создавал единую концепцию спектакля и подчинял ей все его компоненты - от исполнителей до декораций.

В старом Малом театре режиссер был чем-то вроде разводящего. Он указывал актерам, где стоять и куда переходить на сцене, следил за точным соблюдением текста. Декорации редко делались к новому спектаклю. Даже костюмы не всегда готовились специально. Ермолова писала режиссеру Черневскому: "Будьте любезны подать заявление в контору. Мне нужно новый костюм для последнего акта "Зимней сказки". Белую кашемировую робу и белый плащ с золотом... Последний раз я играла в старом и грязном из "Побежденного Рима"" {Мария Николаевна Ермолова. М., 1955, с. 68.}

"Побежденный Рим" пьеса Пароди, в которой Ермолова играла роль весталки.}. Те шекспировские спектакли, которые шли в XIX в., ставили сами актеры. Они самостоятельно продумывали роли и устанавливали взаимоотношения на сцене. Некоторые функции режиссера брали на себя представители ученого мира, например профессора Московского университета. Они помогали артистам своими советами и указаниями.

Приведем один пример. До нас дошли материалы к постановке "Макбета", осуществленной в 1890 г. Они открываются характеристикой трагедии, написанной каким-то знатоком Шекспира и дающей опорные пункты для ее истолкования. Говоря об отличии "Макбета" от других трагедий Шекспира, неизвестный нам автор преамбулы видит своеобразие пьесы в том, что в ней реальное сливаются с фантастическим. Поэтому "Макбет" должен быть трактован как поэтическая легенда: "Соблюдая лишь в общих чертах шотландский средневековый быт, очень легко художнику именно в него вложить туманный грозный колорит" {Экземпляр трагедии в библиотеке Малого театра.}.

Интересно, что эта преамбула сохранилась и в экземпляре пьесы, которым пользовались при возобновлении спектакля в сезон 1913/14 г.

Ленский был не только первым русским режиссером в подлинном смысле этого слова, он был и родоначальником русской режиссуры {Обо всем этом впервые написал Н. Зограф в своих книгах "Малый театр второй половины XIX века" (М., 1960), "Малый театр в конце XIX - начале XX века" (М., 1966) и "Александр Павлович Ленский" (М., 1955).}.

Что же представляли собой его спектакли? Их характеристика и анализ опираются преимущественно на газетные и журнальные рецензии того времени. (для того чтобы не отвлекать внимание читателей многочисленными сносками, мы будем указывать в одной сноске основные рецензии на данный спектакль, послужившие источниками нашей характеристики.)

В 1900 г. Ленский осуществил постановку "Ромео и Джульетты" {Основные рецензии на спектакль были опубликованы в газетах: Курьер, 1900, № 291; Русские ведомости, 1900, 21 окт.; Новости дня, 1900, 25 окт.; Московские ведомости, 1900, 10 нояб.; Московские ведомости, 1900, 28 окт.}. В последний раз эта трагедия была поставлена на сцене Малого театра в 1881 г. с очень сильным составом исполнителей. Ромео играл сам Ленский, Джульетту Ермолова, Капулетти - Самарин, Кормилицу - Медведева, Тибальда - Лентовский, Париса - Рыбаков, даже маленькую роль слуги Капулетти Самсона играл Музиль. Современники вспоминали овеянную поэзией сцену на балконе и трагическую силу, которую Ермолова вкладывала в монолог Джульетты, проснувшейся в склепе среди мертвых.

Ленский ставил трагедию в весьма тяжелых и неблагоприятных условиях.

Произошел конфликт между ним и управляющим московскими театрами Теляковским, который забраковал предложенные Ленским декорации и навязывал декорации своей жены.

Тем не менее Ленский смог в основном осуществить свой замысел. Именно для этого спектакля он ввел врачающуюся сцену. Это нововведение было особенно важно для постановки пьес Шекспира, требующих непрерывного действия. По кругу было установлено от четырех до шести перемен. Декорации сменялись очень быстро. Сад, улица, келья монаха, зал в доме Капулетти - все это двигалось, как в панораме, одно за другим. Текст Шекспира был сохранен максимально, а спектакль шел не больше трех часов.

Типичен для режиссерского театра был и метод подбора исполнителей. Ленский долго искал исполнительницу роли Джульетты и, отвергнув многих актрис, остановился на театральной библиотекарше Юдиной, никогда ранее не выступавшей на сцене. Естественно, что продумывал и создавал за нее роль сам Ленский.

Внешне Юдина, выступавшая как Юдина 2-я, очень соответствовала образу. Высокая и стройная, с правильным овалом лица и прической, напоминающей женщин на портретах художников кватрочento, она держалась на сцене свободно и некоторые места роли вела с талантом и темпераментом. Лучшей сценой Юдиной один из рецензентов считает ту, когда она узнает об убийстве Тибальда и изгнании Ромео. Но из-за своей неопытности исполнительница, конечно, не смогла передать нарастающего драматизма положения Джульетты, к тому же неспособна была закрепить то, что вдохнул в нее Ленский. И уже со второго представления роль начала вянуть.

Молод и неопытен был и исполнитель роли Ромео. Ленский, сам игравший эту роль, говорил о ней: "Роль Ромео самая трудная и даже невыполнимая. Она требует двух непрерывных условий, исключающих одно другое, - сценической опытности и юношеского пыла, а первое появляется тогда, когда второе исчезает. Вот теперь, - добавлял он, - и я мог бы играть Ромео - опытность есть, но юность, увы, прошла" {Ежегодник имп. театров, сезон 1910, вып. 6, с. 91.}.

Остужев обладал исключительными данными для роли Ромео: "Изыящный юноша эпохи Возрождения и не потому только, что красива была его фигура, пластичен жест, благородны движения, в самой речи Ромео была необычайная красота звука" {Дурылин С. А. А. Остужев. - Ежегодник Малого театра, 1952-1953, с. 407.}. Рецензенты отмечают, что некоторые сцены Остужев играл прекрасно. Например, сцену, когда Ромео появляется впервые, и сцену, когда он узнает о том, что изгнан. Но, очевидно, цельного образа Остужев создать не мог. Учитывая опыт и возраст актеров, режиссер-педагог Ленский тщательно работал не только с исполнителями главных ролей, но и с теми, кто играл персонажей второго плана. Рецензенты хвалят С. Айдарова - Лоренцо, П. Садовского Меркуцио и особенно Кормилицу - Е. Шиловскую.

С иными исполнителями имел дело А. П. Ленский при постановке "Кориолана". Спектакль был осуществлен в бенефис Федотовой в 1902 г.

до этого "Кориолан" шел в Малом театре только в переделках - в бенефис Львовой-Синецкой в 1841 г. и в бенефис Полтавцева в 1855 г. Ленский поставил "Кориолана" в хорошем переводе А. Дружинина.

"Кориолан" был поставлен за год до постановки "Юлия Цезаря" в Художественном театре. О "Юлии Цезаре" написаны книги. О "Кориолане" есть

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
всего несколько рецензий {Русское слово, 1902, 29 янв.; Московские ведомости, 1902, 4 февр.; Театр и искусство, 1902, э 6; Русская мысль, 1902, кн. 2; Русские ведомости, 1902, 31 янв.; Русское слово, 1902, 30 янв.; Новости дня, 1902, э 1/14, 6696.}. А между тем Ленский создал один из самых выдающихся спектаклей русского театра. Он сумел избежать археологизма и превращения трагедии Шекспира в иллюстрацию к истории, чем грешил спектакль Художественного театра.

Появление "Кориолана" на сцене Малого театра именно в начале XX в. нельзя считать случайностью. Рецензенты, писавшие о "Кориолане", вспоминали мысли Ницше о "сверхчеловеке", ибсеновского "доктора Стокмана", философию Габриеля д'Аннуцио. Спектакль вмешивался в спор о герое и толпе, гордом индивидуалисте и безликой массе.

Рецензенты писали, что, поставив "Кориолана", Ленский создал спектакль, "прямо расходящийся с указаниями самого Шекспира". Итак, Ленский был первым, к кому были обращены упреки, которые и по сей день делаются новаторской режиссуре.

Посмотрим, насколько справедливы они по отношению к Ленскому.

Ленский вполне владел той высокой режиссерской культурой, которую обычно связывают с деятельностью Художественного театра. До нас дошел режиссерский план "Кориолана", по типу очень похожий на режиссерские планы Станиславского.

При помощи купюр и соединения нескольких сцен в одну Ленский сократил пьесу. Работая с большими мастерами, в частности с Федотовой, Ленский, постоянно советовался с ними. Сохранилось письмо Ленского к Федотовой, в котором он просит ее согласиться изъять одну сцену трагедии {Ленский А. П. Статьи, письма, записки. М.; Л., 1935, с. 485.}.

Но работа Ленского не приходила в конфликт со смыслом и стилем пьесы Шекспира. Он сохранил шекспировскую объективность в изображении борющихся сил. В спектакле было два главных действующих лица - Кориолан и народ.

Остальные персонажи тяготели одни к Кориолану, другие к народу.

Создавая новые эпизоды, внося свои оригинальные детали, Ленский действовал в том же духе, как тогда, когда ввел знаменитую паузу в свое исполнение Бенедикта (см. одноименную статью автора в сб. "Шекспировские чтения. 1977".) как отмечала Стрепетова, он придумывал новые нюансы там, где автор, освобождая текст от ремарок, давал актеру распоряжаться сценой по собственному произволу.

Ленский начинает спектакль с изображения мирной жизни Рима. "Покупатели у лавочки. Наливают из амфор вино, покупают сушеную рыбу. Несколько женщин у колодца черпают воду..." {ГЦТМ, ф. Ленского, э 142.}

И после этого сразу вводит столкновение борющихся сил.

Небо над Римом менялось по ходу спектакля. Глубокое и безмятежное вначале, оно постепенно затягивалось тяжелыми тучами и озарялось багровыми отблесками. В нем, как в зеркале, отражались события, происходившие среди людей.

Кориолана играл Южин. Роль эта вполне соответствовала данным артиста. Он чувствовал себя в этом образе легко и свободно. ("Я имею в нем хороший успех", - записывает Южин {Южин-Сумбатов А. И. Записки, статьи, письма. М., 1951, с 119.}). И постановщик, и исполнитель подошли к образу с шекспировской объективностью - они показывали высокие духовные качества Кориолана, его воинскую доблесть и силу и одновременно-трагическую неправоту и уязвимость его позиции.

Южин раскрывал характер Кориолана во всех его противоречиях. Мужественный человек и правдолюбец, этот Кориолан мог быть прямолинеен до грубости. И одновременно Кориолан - нежный отец и муж, покорный сын. Южин исходил из того, что Кориолан - блестящий оратор. Сам он мастерски читал монологи Кориолана. Образ был пластичен и внешне выразителен.. Истины ради надо отметить, что один из рецензентов упрекая Южина в том, что Кориолан его слишком уравновешен, что ему не хватает страсти и огня.

Начало спектакля - разговор Кориолана с Менением Агриппой и толпой. Южин проводил чрезвычайно сдержанно и спокойно. У Кориолана нет ненависти к плебеям. Чернь он презирает, но не больше.

Одной из лучших сцен спектакля была схватка римлян с вольсками у Кориолы. Она возвеличивала героя. Поединок Кориолана с Туллом Авфидием (его с благородной пластикой играл: И. А. Рыков) был поставлен так, что зритель все время чувствовал мощь и воинское превосходство Кориолана ("Копье, брошенное Авфидием, пролетает над головой нагнувшегося Марция.. Схватка на мечах. Меч Марция сломан... хватает Авфидия за правую руку с мечом. Происходит борьба, меч выпадает из руки Авфидия" {ГЦТМ, ф. Ленского, э 142.}).

Возвеличивала Кориолана и сцена возвращения героя в Рим. Вестник, оповещающий жителей Рима о победе, не сразу появляется на сцене.

Сышен его голос издалека и восторженный рев толпы, ему отвечающий. Вестник приближается, приближается и рев толпы. Голоса все яснее. Наконец вестник появляется, на сцене в окружении толпы.

Очень тщательно было разработано режиссером возвращение

Кориолана-победителя. Кориолан шел в центре, по бокам шли два других полководца, за ним сенаторы и патриции. По правую и левую руку Кориолана шли по четыре ликтора, четыре ликтора завершали кортеж.

Мотив развенчания Кориолана был связан в спектакле прежде всего с образом Волумния. В III акте Югин ярко передавал внутренние колебания и борьбу, вызванные словами матери. Гордость Кориолана сталкивается с любовью к ней. "Каким истинно демократическим и благородным пафосом дышала речь Гликерии Николаевны, обращенная к Кориолану, когда мать просила своего сына выйти к народу и принести повинную. Словно подлинная патрицианка во всем величии своего материнского благородства... стояла Федотова - Волумния перед Кориоланом, когда он, изгоняемый из отечества, прощааясь с матерью, пал перед ней на колени. А каким глубоким горем, не гневом, а негодящей тоской звучала и откликалась в сердцах зрителей фраза Волумнии, брошенная в лицо Кориолану: "Должно быть, ты родился от вольской матери, а не от римлянки!" " {цит. по кн.: Гоян Г. Гликерия Федотова. М.; Л., 1940, с. 181.}.

Из этого столкновения действующих лиц зрителю становилась окончательно ясна трагическая вина Кориолана, который пошел против своего отечества.

Все писавшие о спектакле отмечали искусство, с которым была изображена римская толпа. Она была не только характерна и живописна, но и полна движения и страсти, изменчива и противоречива.

Для понимания поведения толпы очень важны образы трибунов. Сициний в изображении Падарина был, может быть, недостаточно типичным римлянином. Но это был весьма выразительный образ тупого демагога, обладающего внутренней силой и напористостью. Брут - Федоров - сама изворотливость. Описывая поведение трибунов в сцене, когда Кориолан просит у народа избрать его консулом, Ленский замечает: "...во время этой сцены оба трибуна шныряют в толпе".

О том, как осуществлялось в спектакле взаимодействие героя и толпы и как изображалась толпа, можно судить по сцене на форуме, в которой Кориолана изгоняют из Рима. Она состоит из появления Кориолана, его столкновения с трибунами и речи Кориолана о том, что он покидает Рим.

Рецензент отмечает, что сцену эту Югин вел сильно и убедительно. В режиссерском плане Ленского есть три ремарки, рисующие образ толпы.

"Ни единого голоса не слышно. Только движение и дыхание толпы".

"народ ринулся по ступенькам".

"Кидают шапки. Кто поднимает чью-нибудь шапку, снова кидает ее вверх. Свист, мяуканье, хохот. Чем безумнее проявится радость при изгнании Кориолана, тем ярче будет уныние в последней сцене IV акта" {ГЦТМ, ф. Ленского, э 142.}.

Вся эволюция толпы от напряженного ожидания к гневу и возмущению и наконец к торжеству и радости передана режиссером через эти три ремарки.

В спектакле было раскрыто легковерие и беспомощность толпы, а также зависимость ее от беспринципных демагогов.

Рецензенты отмечали успех спектакля, называли премьеру знаменательным днем в истории русского театра, писали о новом; повороте симпатий к Малому театру.

Вскоре на роль Волумния была введена Ермолова. Она играла в рисунке Федотовой. Волумния Ермоловой - ожившая статуя античной матроны. Каждое ее движение было исполнено спокойного величия.

Особенно хороша была Ермолова в V акте. Одетая в траурные одежды, Ермолова - Волумния была внешне сдержанна, но зритель чувствовал, как трудно ей было подчинить разуму обуревающие ее чувства. Волумния ставит родину выше сына, но она горько скорбит о нем {См.: Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. М., 1953, с. 327-329. Все характеристики шекспировских ролей Ермоловой опираются на эту книгу.}.

В спектакле, поставленном Ленским, гармонически сочеталось мастерство больших артистов Малого театра с продуманной глубокой и проникновенной работой постановщика.

Особую линию работы Ленского составляют те спектакли с участием молодежи, которые он ставил на сцене Нового театра, этой второй сценической площадке Малого театра.

В 1899 г. он поставил там "Сон в летнюю ночь". Сам Ленский писал: "Над этой пьесой работать мне было особенно весело потому, что я давал настоящую пищу для молодежи. Ничего не пригодно так для развития молодых талантов, как комедии Шекспира, и молодежь - самый подходящий для них исполнитель: весь аромат этих комедий пропадает, если за них берутся актеры уже не первой молодости" {Ленский А. П. Указ. соч., с. 624.}.

Спектакль имел шумный успех и вызвал восторженные отклики в прессе {Русская мысль, 1899, кн. II; Русские ведомости, 1899, 6 окт.; Новости дня; 1899, 8 окт.; Русское слово, 1899, 6 окт.}.

"Сон в летнюю ночь" не нуждается в сильном актерском составе. Самое важное - уловить и передать поэтический стиль, то сочетание лирики и поэзии с шаловливым юмором, которое составляет суть этой очаровательной комедии.

Постановщику очень, помогла романтическая музыка Мендельсона.

Декорации по эскизам А. П. Ленского делал декоратор московских театров Ф. А. Лавдовский. В письме к Теляковскому Ленский писал: "Без короны тысячелетнего дуба и без сборки, изображающей дальний дремучий лес, моя декорация потеряет половину смысла" {}. Судя по макету, Ленский хотел сделать этот дуб объемным, чтобы, создать впечатляющую картину леса в лунную ночь. Сцена, созданная режиссером-художником, была полна поэтической прелести.

Ленский смог найти естественный переход от реального мира природы к поэтической фантастике.

Эльфов изображали маленькие воспитанники балетного училища. Одетые цветами, крохотные участники спектакля восхищали своей детски-неуклюжей и трогательной грацией. Создавая образы эльфов, Ленский, как это видно по его зарисовкам, широко использовал формы природы. Так, например, горчичное зернышко изображал ребенок в желтой шапочке с желтым брюшком и крыльями из листьев. В руках он держал веточку.

Под стать эльфам был забавный и веселый Пэк, который веселился сам и морочил влюбленных.

Вторую группу персонажей представляли ремесленники, показанные с легким оттенком гротеска. Существует зарисовка Ленского: Рыло-медник изображает стену, он в фартуке и сандалиях, на голове у него камни, сделанные из картона. На картинке, изображающей Бурава, Пигву, Флейту и Выдру, Бурав представлен в виде льва с гривой из сосновых стружек. В спектакле ремесленников сопровождает живая собака. Играли молодые артисты весело, задорно, с непринужденным юмором.

Наконец, третья группа персонажей - герцог и его приближенные, а также четверо молодых влюбленных.

Рецензенты хвалят Лизандера - Остужева, Деметрия - Худолеева и особенно Елену - Домашеву, создавшую образ кроткой, дышащей любовью девушки.

Спектакль прошел за три сезона 39 раз. По тем временам это свидетельствовало о большом успехе.

Последней шекспировской постановкой Ленского на сцене Малого театра была "Буря". Премьера состоялась 31 октября 1905 г. {Ленский А. П. Указ. соч., с. 434.} Пьеса шла в переводе Н. Сатина.

Постановка "Бури" - одна из тех работ Ленского, которыми он положил на драматической сцене начало форме музыкального, спектакля. В своей книге о Мейерхольде Н. Д. Волков отмечает, что Мейерхольд опирался на эти работы Ленского {См.: Русская мысль, 1905, кн. 12, с. 214-218; Театр и искусство, 1905, с. 45-46; Московские ведомости, 1905, 1 нояб.; Русские ведомости, 1905, 1 нояб.; Московский листок, 1905, 1 нояб. 19 Волков Н. Мейерхольд. М., 1929, т. II, с. 175.}.

Над спектаклем работали крупнейшие мастера русского искусства. Музыку писал композитор Аренский, декорации - художник К. Коровин.

Наблюдавший по просьбе заболевшего Аренского за музыкальной стороной спектакля, С. Танеев записывает в своем дневнике после премьеры: "Был в театре на "Буре". Прошло представление хорошо. Успех большой" {С. И. Танеев: Материалы и документы. М.; Л., 1957, т. 1, с. 195.}.

Смысл формы музыкального спектакля, которую разрабатывал Ленский, - в совпадении музыкального и зрительного образа. О том, что и режиссер, и композитор именно так понимали свою задачу, свидетельствуют два документа: "Заметки о "Буре"" Ленского и письмо Аренского Танееву.

Вот что пишет в своих "Заметках" Ленский: "Оркестр исполняет музыкальную картину "Буря". Сквозь тюль мало-помалу начинает вырисовываться силуэт корабля с порванными парусами и снастями и подкидываемого бешеными волнами океана. При блеске молний огромный силуэт корабля резко выделяется на мрачном грозовом фоне неба. Поэтому желательно слышать в оркестре сначала как бы отдаленные звуки бури, грохота волн и ударов грома. Звуки эти должны расти по мере того, как картина становится более и более определенной перед глазами зрителей" {Ленский А. П. Указ. соч., с. 487.}.

Из того же исходит и Аренский: "Совершенно согласен с тобой, что по окончании бури, при наступлении D'dur'a одновременно должна показаться фигура Просперо и Миранды. Исполнение этой музыки при спущенном занавесе не имеет никакого смысла" {С. И. Танеев. Указ. соч., с. 194.}.

Режиссер сделал в тексте Шекспира ряд купюр. В частности, в спектакле не было сцены, когда Ариэль прогоняет Калибана, Стефано и Тринкуло.

Таким образом, постановщик смягчил противопоставление Ариэля и Калибана, которое часто использовалось декадентской критикой для доказательства презрительного отношения Шекспира к низам, его аристократизма.

До нас дошли зарисовки грима некоторых действующих лиц, сделанные А. П. Ленским. Любопытен грим двух братьев Антонио и Просперо. В нем передано и сходство между братьями, и их отличие друг от друга. У Антонио - рыжая, раздваивающаяся борода, хитрые глазки. У Просперо - острая рыжая борода, доброе задумчивое лицо. Это чернокнижник и маг, но маг, стоящий на страже справедливости.

Роль Просперо играл С. Айдаров. Это был мудрый величественный Просперо. Однако ему не хватало страсти и человечности.

Рецензенты хвалят изящного Фердинанда - Остужева, вносящего в спектакль пламенную, лирическую стихию. Несколько более сдержанно говорят о Миранде-Косаревой.

Все писавшие о спектакле выделяют Калибана-Парамонова, называют его подлинно шекспировским образом. Один из рецензентов отмечает его полуживотные, получеловеческие движения и манеру говорить. Особенно удавалась артисту сцена опьянения, когда он выкрикивал слово "Свобода". Тринкуло играл Н. Яковлев, Стефано - дебютирующий в Малом театре артист театра Корша Н. Сашин. Критики писали, что он был мало похож на неаполитанца, но играл с хорошим юмором, избегая шаржа.

Спектакль прославлял силу волшебного жезла Просперо, восстанавливавшего на земле справедливость. Своей верой в конечное торжество человечности он был созвучен событиям времени.

Ленский утвердил на сцене Малого театра новый тип спектакля. После него нельзя уже было вернуться к старой системе Малого театра - ставить спектакли без художника и режиссера.

Ленский культивировал не только свое режиссерское искусство. В 1907 г. Н. Попов под его руководством поставил "Много шума из ничего" (сам Ленский играл в этом спектакле роль Леонато). Сцена изображала башню замка и лестницу, ведущую к нему. Спектакль разыгрывался в башне и перед ней, на площади и на лестнице, что позволяло сохранять колорит времени.

Пьесы Шекспира, шедшие раньше на сцене театра в обычных рутинных постановках, были теперь поставлены заново. Так, в сезон 1913/14 г. был заново поставлен "Макбет". В 1912 г. режиссер Е. Лепковский поставил комедию "Как вам это понравится". Пашенная в роли Розалицы прекрасно играла девушку, переодетую в мужской костюм. Ей верил и сам Орландо, и зритель. Овеян юмором и поэзией был ее дуэт с Орландо-Остужевым. Спектакль был положительно отнесен прессой. Был ли Южин АРТИСТОМ ТРАГЕДИИ мы уже писали в предыдущей статье о двух ранних шекспировских ролях Южина - Ричарда III и Макбета. Касались мы и исполнения им роли Кориолана.

Этим не ограничивается список его шекспировских ролей.

В 1908 г. Южин впервые сыграл на сцене Малого театра Отелло. До этого он много лет играл Отелло в гастрольных спектаклях, а на сцене Малого театра играл роль Яго. Он играл его во время гастролей Сальвини, играл его и с Отелло-Ленским.

Драматург и критик М. В. Карнеев отмечает характерную гримировку его Яго, спокойный и уверенный тон речи {"Отелло, Венецианский мавр". М., 1946, с. 143.}. Дерзкий, вкрадчивый и льстивый, этот Яго был полон практической житейской мудрости и производил на окружающих впечатление честного и прямого человека.

Над ролью Отелло Южин работал много лет. В письмах к жене из гастрольных поездок он писал о трудностях роли и большом успехе, который сопровождал его исполнение.

В 1893 г. Южин пишет: "Несмотря на несвободный голос, у меня роль шла ровно, сильно и нервно, вроде последнего раза в Нижнем. Но это такая дивная, такая полная роль, что ее можно сыграть хорошо только при условии самого свежего и сильного настроения, которого я теперь не чувствую" {Южин-Сумбатов А. И. Записки, статьи, письма, с. 90.}.

В другом письме сообщает: "Отелло у меня с каждым разом идет увереннее, интереснее и сильнее" {Там же, с. 92.}.

В письме 1897 г. читаем: "Третьего дня сыграл Отелло с небывалым у меня в этой роли успехом. И овладел я ролью больше, и в ударе был, и в голосе... И IV и V вел с чистым голосом и в V акте, изменив несколько mise en scene, играл сильнее и ярче, чем когда-либо" {Там же, с. 108-109.}.

Таким образом, со временем, когда Южин выступил в этой роли на сцене Малого театра, у него за спиной было много лет длительной и упорной работы над воссозданием характера Отелло.

Южин оттенял в Отелло благородство происхождения и высокое служебное положение. Это был выдающийся полководец, человек большого ума, величественный и импозантный.

Сохранилась пластинка с записью речи Отелло в сенате. Южин произносит ее с большим декламационным искусством, чрезвычайно отчетливо и выразительно. В этом монологе чувствуется жизненный опыт Отелло, его мудрость. В исполнении Южина любовь Отелло к Дездемоне была лишена порывов страсти. Отелло свойственно благородное доверие к людям. Ему трудно представить себе грязь и измену. Наветы Яго привели к тому, что он поверил в измену Дездемоны. И тогда его вера в человека пошатнулась.

В 1916 г. Южин сыграл Шейлока в "Венецианском купце". Мысль поставить эту пьесу принадлежала Правдину, наметившему план спектакля.

Ставил спектакль старый режиссер Малого театра И. С. Платон. Художник Браиловский сделал великолепные декорации. Особенно удались ему дворец Порции и зал совета дожа, в котором происходил суд.

В своих воспоминаниях режиссер Ф. Н. Каверин писал о двойственном впечатлении, которое производила постановка: "Сцена карнавала шла на фоне подлинной венецианской музыки - форланы" {Каверин Ф. Н. Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964, с. 129.}. Эта музыка соответствовала духу пьесы Шекспира и задавала нужный тон всей сцене. Но с ней соседствовала запетая aria из оперы Аренского "Рафаэль". И это противоречило стилю спектакля.

Рядом с людьми, одетыми в костюмы XVI в., в толпе почему-то появлялся Пьеро, явно пришедший из Франции XVIII в.

Однако, несмотря на все эти погрешности, спектакль производил большое впечатление. Тот же Каверин пишет: "В спектакле кипели страсти, между актерами шло настоящее творческое соревнование. Гневный протест Шейлока, страстные речи Басанию... форлана карнавала, лирика последней картины "Луна блестит. В такую ночь, как эта..." - все создавало приподнятое настроение" {Там же, с. 130.}.

Фигура Шейлока была выдвинута в спектакле на первый план, в центр его была поставлена связанные с Шейлоком коллизия.

Роль Антонио играл М. Ф. Ленин. Этот Антонио был величествен, горд и спокоен. Его ненависть к Шейлоку не выводила его из равновесия, она была его естественным жизненным принципом.

Превосходно играл Остужев темпераментного красавца, пылающего страстью Басанию. Порыв страсти и подлинное воодушевление помогали ему легко и свободно произносить длинные и красноречивые монологи героя. В сцене выбора шкатулки во дворце Порции он бросался к свинцовой шкатулке, целовал ее, прижал к сердцу и торжествующе воскликнул: "И потому я этот ящик выбираю".

Забавно, с юмором и изобретательностью играл Ланчелота Васенин. Пашенная в роли Порции умно и убедительно вела сцену суда.

Роль Шейлока в очередь играли Южин и Правдин. Кто из них был выше, кому отдать предпочтение? Приведем два противоположных отзыва.

Пашенная пишет:

"Особенно хорошо я помню Александра Ивановича в роли Шейлока в "Венецианском купце" Шекспира. Как живописен, умен и безукоризненно отточен был образ Шейлока: в каждом движении, в каждом монологе, в каждой фразе чувствовалось мастерство высокого класса. Играя Порцию, я испытывала большую радость, когда роль Шейлока в спектакле исполнял Южин, и, конечно, еще совершенно бессознательно, но училась у Александра Ивановича актерскому мастерству в большом смысле этого слова. Признаюсь, что другой крупный мастер и тонкий актер, игравший Шейлока в очередь с Александром Ивановичем Южним, - Осип Андреевич Правдин - всегда меня оставлял холодной. То ли весь ритм его творчества не отвечал моему сценическому темпераменту, то ли очень ограничены были голосовые данные Правдива, то ли, наконец, внешне Осип Андреевич не был так выразителен, как Александр Иванович, но, бесспорно, Шейлок Южина увлекал больше" {Пашенная В. Н. Искусство актрисы. М., 1954, с. 95.}.

Противоположный отзыв принадлежит режиссеру Каверину: "Мне лично Осип Андреевич казался более интересным и живым в роли Шейлока. У Южина в этой роли ощущалась некоторая напыщенность" {Каверин Ф. Н. Указ. соч., с. 128.}.

Уже в этих двух высказываниях намечен характер трактовки роли, избранный каждым из больших мастеров.

Судя по всему, для Правдива Шейлок не был трагическим героем. Он трактовал его чрезвычайно прозаически. Шейлок Правдива - человек с низменной душой. Он ненавидит Антонио потому, что тот мешает ему получать высокие проценты. потеря денег была для него страшнее потери дочери. В конце пьесы перед нами был жалкий старик, а не человек, ставший жертвой несправедливости и потерпевший крах в своей борьбе с жестоким противником. Добавим, что Правдин играл Шейлока с акцентом. Правдин передавал национальный колорит и характерность Шейлока, но такая трактовка приводила к измельчанию

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
конфликта, снимала общечеловеческую тему комедии.
Шейлок – последняя шекспировская роль Южина. В трактовке ее сказалось тяготение Южина к трагедии. Шейлок-Южин был статуарен и величествен. Он ненавидел своих врагов, но это была большая и непримиримая ненависть, а не временная и мелкая обида. У Шейлока была уверенность в своей правоте и своеобразное благородство {Характеристика принадлежит Е. Н. Гоголевой и содержалась в беседе с автором этих строк. Сама Гоголева прекрасно играла в спектакле Джессику.}.

"Этот Шейлок благороден, его месть – месть боли, месть страданий..." писал критик Э. Веский {Раннее утро, 1916, 12 окт.}.

Южин играл без акцента, но в его речи была восточная певучесть, которая усиливалась в моменты сильного волнения. Так произносил он замечательный монолог Шейлока об унижении его народа, так говорил он знаменитые слова о дочери, убежавшей из дома и унесшей его деньги: "Червонцы, дочь моя".

Во время сцены суда Шейлок-Южин высокомерно и настойчиво настаивал на своем праве вырезать фунт мяса.

Когда Порция спрашивала его, доволен ли он приговором суда, Южин произносил только одно слово: "доволен". И в этом слове была глубокая горечь и безнадежность. Уходя со сцены, Шейлок-Южин проходил мимо стражника с алебардой, вздрагивал и отшатывался, словно предвидя свою участь.

То, что Южин поднял Шейлока на трагическую высоту, то, что он изображал его в живописно-романтическом духе, приближало этот образ к шекспировскому в неизмеримо большей степени, нежели трактовка Правдива.

"Макбет" с участием Южина шел до 1914 г. "Венецианский купец" и "Отелло" перешагнули рубежи революции и были показаны советскому зрителю. В 1920 г. режиссер Санин заново поставил "Ричарда III".

Можно задать вопрос: как выглядит искусство Южина, если посмотреть на него глазами современных людей или, шире, взглянуть с позиций искусства XX в.? Выдержит ли это искусство критическую проверку?

На, трагическое искусство Южина было много нападок. Известно, например, что его не принимал Мейерхольд. С другой стороны, мы знаем и очень высокие его оценки.

"Южин mestами прямо недурной Макбет", – писала Ермолова в 1899 г. {Мария Николаевна Ермолова, с. 154.}

В 1913 г. в журнале "Маски" появилась статья некоего Ал. Н. Вознесенского, критически оценивающего постановку "Макбета". В духе модных в то время мнений о Шекспире Вознесенский утверждал, что его надо ставить в стиле средневековых мистерий. И тем не менее и Вознесенский должен был признать, что Южин играл, "поднимаясь на должную высоту в сцене убийства и встречи с ведьмами" {Маски, М., 1913-1914, э 4, с. 73.}. Рецензент пояснял, что захватывала та глубокая сосредоточенность, которая владела Макбетом в момент его колебаний перед убийством.

Это признание враждебно настроенного рецензента много стоило.

К этим двумя высказываниям надо прибавить третье, исходящее от режиссера Н. А. Попова, который был одно время соратником Ленского. Он сказал Г. Гояну: "Я видел несколько раз Федотову в "Макбете"... она была достойной партнершей Южина, но оба только "представляли", так как оба не были трагиками" {Гоян Г. Указ. соч., с. 178.}.

Южин не раскрывал глубины и сложности шекспировских характеров, он выдвигал одну главную черту, но доносил ее до зрителя ясно, чеканно, законченно.

Правда, в его исполнении была некоторая холодность. И тем не менее это было огромное искусство. Вот что писал о манере Южина тонкий ценитель, театрковед и режиссер В. Г. Сахновский: "Он показывал мастерство артиста – играть трагедийного героя одной лишь краской. Эта стилистическая определенность и чувство художественной меры при огромном техническом мастерстве давали возможность наслаждаться холодностью и манерностью его исполнения" {Театр и драматургия, 1936, э 3, с. 145.}.

От искусства Художественного театра это искусство отличалось именно своей холодностью и условностью. Но Южин нашел свой стиль для исполнения Шекспира, чего Художественный театр так и не сделал.

Искрывающую характеристику Южина в его отношении к Шекспиру дал другой наш современник, Павел Александрович Марков, писавший: "Трагедия ввлекла его неудержимо. Гюго, Шиллер и Шекспир – его любимые авторы. Он не знал драматургов выше их по идейной значительности и театральной увлекательности... Он понимал их, может быть, более чем какой-либо другой актер. Он готов был воспринять в себя и Кориолана, и Гамлета, и Макбета, и Отелло. И все-таки между Южином и этими людьми всегда оставалось нечто, что мешало зрителю поверить в окончательную подлинность появившегося перед нами Отелло и борющегося Макбета. Южин умно, тонко, во всеоружии сценической техники, с остротой, недоступной лучшим толкователям Шекспира, комментировал шекспировские образы, но только комментировал... И зритель

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
неизменно оставался благодарен Южину, который обращался к нему со словами Шекспира, а не Рышкова. Так он играл достойно и значительно трагедию, не став трагическим актером" {Марков П. Театральные портреты. М.; Л., 1930, с. 79.}. В СОВЕТСКИЕ ГОДЫ События великой революции не могли не оказать влияния на искусство Малого театра. Они оказались и на отношении к классическому наследию. Но проявилось это не сразу.

Как мы уже писали, в 1920 г. спектакль "Ричард III" возобновлял или, точнее, ставил заново выдающийся режиссер А. Санин. Сохранился экземпляр пьесы, по которому он работал {ГЦТМ, ф. А. Санина, э 2, 408.}. К сожалению, все пометки режиссера касаются не существа спектакля, а уточнения текста и выяснения исторических и географических подробностей (такой-то персонаж находится в родстве с таким-то, "монастырь в трех милях от Лондона"). Однако ценные сведения о спектакле можно найти в книге режиссера Ф. Н. Каверина {Каверин Ф.Н. Указ. соч., с. 166.}.

Санин был мастером массовых сцен. При помощи небольшого числа людей он создавал впечатление множества участников сражения. Режиссер поворачивал одних лицом, других спиной к зрителю, в разных сценах набрасывал на одних и тех же участников массовых сцен плащи разного цвета (на сторонников Ричарда зеленые, на сторонников Ричмонда - фиолетовые), и возникала иллюзия, что воинов очень много.

Каверин пишет, что Санину весьма удалась сцена явления Ричарду призраков убитых им людей. Режиссер хотел наглядно воплотить слова Ричарда: Сто языков у совести моей,

И каждый мне твердит по сотне сказок

И в каждой сказке извергом зовет. (Перевод А. Дружинина) На сцене стоял огромный многоярусный станок, разделенный на множество клеток. Каждая клетка освещалась отдельно, и в ней появлялась голова убитого, который произносил проклятие Ричарду. Таким образом, все они одновременно находились перед Ричардом, и каждый по очереди говорил о себе.

Мы уже писали о том, как играл Южин роль Ричарда. Ермолова играла в старой постановке "Ричарда III" леди Анну. От нее эта роль перешла к Яблочкиной. В спектакле 1920 г. ее играла Пашенная. Сама Ермолова сменила Федотову в роли королевы Маргариты. Характер этот Ермолова показывала в развитии, трактовала его многогранно, с шекспировской разносторонностью раскрывала в нем разные черты. Но самое любопытное - на ее исполнении своеобразно оказались приметы времени.

Ф. Н. Каверин оставил описание одной грани этого образа.

"Поле, усеянное убитыми. Маргарита ищет среди них своего сына.

Стремительно, словно охваченная неудержимым порывом, бежит

Маргарита-Ермолова по полю. Она видит шлем сына и кидается к нему. Сын недалеко. Перед нами не властная и честолюбивая женщина, перед нами солдатская мать. На ее изборожденном морщинами лице светится отчаяние.

Огромная внутренняя сила и вместе с тем безысходное горе и тоска чувствуются в ее тихом и слабом голосе: Нэд, милый Нэд! Скажи хоть слово, мальчик,

Не можешь ты? Изменники! Убийцы!

Безвременно какой вы цвет скосили!" {*} {* Каверин. Ф.Н. Указ. соч., с. 169.} А вот другая грань образа, связанная с теми переменами, которые произошли в трактовке Ермоловой уже в советские годы. Южин сказал о своей партнерше, что ее королева Маргарита - стоны погибающей силы, скованной судьбой по рукам и ногам. Он писал, что Ермолова дает "потрясающую трагедию падшей власти, полной неудержимого и неутомимого стремления к ее возврату, нескорушимого величия в своем падении. Вся она невольно напоминает мне коршуна, которого я как-то подстрелил на охоте: то же бессильное, но полное хищного величия стремление взлететь на подбитых крыльях, те же глаза, горящие непримиримой ненавистью" {Южин-Сумбатов А. И. Записки, статьи, письма, с. 519.}.

Нужна была гениальность Ермоловой, чтобы, играя пьесу Шекспира, дать такой яркий отклик на события современности.

Неизмеримо более традиционной была трактовка трагедии "Юлий Цезарь". Пьеса была поставлена в 1924 г., в юбилей режиссера И. С. Платона. Ее осуществил сам юбиляр в содружестве с Л. М. Прозоровским. Декорации писал художник Е. Лансере. Обращение к "Юлию Цезарю", трагедии, в которой Шекспир трактовал вопросы власти и борьбы за свободу, было попыткой театра откликнуться на современные запросы и в какой-то мере заменить отсутствующую еще в то время советскую драматургию. В режиссерской концепции не было определенной и ясной идеиной задачи.

Платон и Прозоровский подошли к "Юлию Цезарю" с традиционных позиций Малого театра. Классику брали как таковую, подчеркивая в ней мотивы защиты свободы и гуманности, красоту и благородство человеческих устремлений. Отсутствие глубокого и ясного понимания трагедии Шекспира, традиционный и абстрактный

подход к ней и породили недостатки этого спектакля.

Но он обладал большими и серьезными достоинствами и в некоторых отношениях даже превосходил знаменитый спектакль Художественного театра {При характеристике спектакля мы опирались не только на прессу того времени, но и на устные воспоминания Е. Велихова и Н. Анненкова, сообщенные ими автору этих строк.}.

Замечательны были декорации Е. Лансере. Сохранившиеся фотографии, в меру исторические и точные, свидетельствуют, что они были театральны и зрелищны и давали выигрышные площадки для игры актеров. Перед зрителем были просторные улицы и площиади Рима с величественными колоннадами и статуями на заднем плане.

Напомним, что оттесненный Художественным театром и его студиями, Малый театр обладал целым созвездием талантов. Это были актеры, воспитанные на старом героическом репертуаре, с развитой пластикой и голосом, умеющие читать стихи и передавать высокий поэтический полет трагедий Шекспира.

Роль Юлия Цезаря была одной из самых удачных ролей М. Ф. Ленина. У актера была благородная осанка и своеобразное величие. М. Ф. Ленин играл властителя, красивого, самоуверенного, обладающего возвышенными представлениями о жизни. С большим достоинством произносил он фразу: Тебя предупредить я должен, Цимбер,

что подлое твое низкопоклонство
и ползанье прийти по вкусу могут

обыкновенному лишь человеку.

(Перевод П. Вейнберга, А. Шишкова) И вместе с тем тот же М. Ф. Ленин писал о своем Цезаре: "В Юлии Цезаре, которого мне довелось играть, я старался дать вначале уже беспокойство, тревогу, предчувствие чего-то неизбежного и рокового. И Цезарь в домашней обстановке - это Цезарь не царственный, а какой-то незначительный, точно съежившийся" {Ленин М. Ф. Пятьдесят лет в театре. М., 1957, с. 100.}.

Сцена убийства Цезаря была, по отзывам всех видевших спектакль, самой яркой и выразительной. На сохранившейся фотографии запечатлен момент, когда Брут, стоящий лицом к лицу с Цезарем, направляет ему в грудь кинжал. За его спиной - другие заговорщики. Большое пространство сцены, эффектная декорация, скульптурные позы действующих лиц - все это даже на фотографии производит большое впечатление.

Весьма рельефны были и образы главных заговорщиков.

Роль Кассия играл К. Эггерт. Актер условной сценической школы, он выступил на сцене Малого театра только в одной роли. Его продолговатое лицо с крючковатым носом очень соответствовало римскому типу. Эггерт играл театрально, даже резко.

Но самым ярким исполнителем спектакля был П. Садовский, игравший Брута. Его беззаговорочно ставят на первое место и признают даже противники спектакля {критика, писавшая о спектакле, была в большинстве своем враждебно настроена к Малому театру. См.: Веснин Эм. "Юлий Цезарь" и Малый театр. Новый зритель, 1924, № 14; И. М. "Юлий Цезарь" в Малом театре. - Рабочий зритель, 1924, № 16/17; Гусман Борис. "Юлий Цезарь" в Малом театре. Правда, 1924, 12 окт.}.

Этот великолепный и незаслуженно забытый артист находился тогда в периоде своего высокого расцвета. В "Ричарде III" он превосходно играл "золотого рыцаря" Ричмонда.

Что касается Брута, то дело заключалось не только в том, что исполнение было технически безукоризненным. Артист был скульптурен в каждом повороте, мастерски читал стихи, легко и свободно носил тогу. Внешне сдержанное исполнение это было глубоко содержательным, Садовский обладал способностью пластиически выражать человека определенной эпохи. Его лицо с римской челкой было словно высеченной из камня античной скульптурой. Когда Садовский произносил речь Брута перед толпой, его слова дышали такой убежденностью в своей нравственной правоте, что зритель понимал: Брут решился на убийство во имя патриотизма и высокого долга.

Октавиана играл молодой В. Аксенов. Красивый, высокого роста, он выглядел изящным и утонченным римлянином.

Неудача спектакля заключалась в том, что роль Марка Антония была поручена Остужеву. Характерные черты этого артиста - темперамент, искренность, горячность. До нас дошла фотография, изображающая Антония в белой тоге, стоящего на возвышении и указывающего толпе рукой на Брута.

Этот Антоний был недостаточно коварен, он несомненно любил и искренне сочувствовал Цезарю. Когда он произносил речь во славу погибшего Цезаря, его убежденность и увлеченность, красота голоса и темперамент привлекали к нему не только сочувствие толпы, но и сочувствие зрителей.

Малый театр устами Остужева осуждал вероломство республиканцев и убийство Цезаря. Отвращение к убийству как таковому побудило театр осудить вызванное

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
политической необходимостью убийство узурпатора и тирана.

Порожденные спектаклем симпатии к Антонию противоречили пьесе Шекспира и создали непоследовательность и неясность идеи спектакля.

Постановка комедии "Сон в летнюю ночь", осуществленная в 1928 г. Н. Ф. Костромским, была как бы продолжением той работы над постановками комедий, которая издавна велась в Малом театре. В спектакле участвовали молодые силы театра: Гермию играла Фадеева, Елену - Обухова, Лизандера - Станюлис, Деметрия - Грызунов, Пэка - Полонская.

В постановочном отношении спектакль был очень незамысловат. Когда волшебный цветок оказывал свое магическое воздействие на Лизандера или Деметрия, на шлемах их зажигались огоньки. Все превращения и чудеса, которые совершают Пэк, были поставлены весьма элементарно.

Но молодежь играла увлеченно, весело и задорно. Режиссеру и исполнителям удалась бытовая, пародийная линия пьесы. Во время репетиции и спектакля, разыгранного ремесленниками, сквозь их внешнюю неуклюжесть, грубость и комизм пробивались обаяние и искренняя любовь к театральному искусству, к которому они случайно приобщились.

Четыре последние постановки по праву могут быть названы спектаклями современного Малого театра: "Отелло" (1935), "Двенадцатая ночь" (1945), "Макбет" (1955), "Король Лир" (1979).

Ставить "Отелло" был приглашен режиссер С. Э. Радлов, известный своими шекспировскими постановками в руководимом им театре в Ленинграде. Радлов ставил Шекспира в новых переводах Анны Радловой. Оба они выступали против старых русских переводов, которые, по их мнению, толковали Шекспира в идеалистическом духе, лишали великого английского драматурга его земного полнокровия и приближали его к Шиллеру. Но Анна Радлова часто впадала в другую крайность - она излишне приземляла Шекспира и даже перетолковывала его в духе вульгарной социологии. Однако в Малом театре эти недостатки, перевода Радловой были смягчены инейтрализованы большинством исполнителей, продолжавших и развивавших поэтически-приподнятую манеру старого Малого театра.

На роль Отелло были назначены сразу несколько исполнителей. Но после первой же пробы все другие артисты отпали и репетировать стал один Остужев, М. Ф. Ленин перешел на положение дублера. Глухой актер, много лет не имевший серьезной работы, Остужев прославил себя в этой роли. Его исполнение было признано не только выдающимся достижением Малого театра, но и одной из вершин советского искусства, эталоном для других исполнителей.

Огромное впечатление от этого исполнения связано с тем, что Остужев принес в современный спектакль высокую традиционную культуру Малого театра, несколько забытую и оттесненную другого типа театральной культурой культурой Художественного театра.

Для того чтобы сыграть эту роль, Остужев отказался от перевода П. Вейнберга, который знал раньше, и выучил новый перевод, который считал более конкретным, менее напыщенным.

Остужев сдвигает трагедию Шекспира под определенным углом зрения, он несколько упрощает ее, но приближает к современности. И эта современная точка зрения дает ему пружину для истолкования и нового прочтения роли Отелло.

Как справедливо сказал автору этих строк покойный Г. Н. Бояджиев, это был Отелло эпохи антифашистской борьбы, борьбы против расизма. Остужев знал, как трактовали Отелло великие старые трагики Росси и Сальвини, знал и множество русских исполнителей. Но их трактовка не удовлетворяла его.

Считая Отелло ролью, которая создана для него, он стремился освободиться от внешних эффектов - громогласности и пышных одежд - и обратиться к внутреннему миру своего героя. Сама напевная манера, присущая Остужеву, способствовала лирическому звучанию речи Отелло. Голос Остужева обладал почти вокальными данными. У артиста была и техника, близкая к вокальной.

Крометеноровых нот, в некоторые моменты появлялись ноты баритональные. Свежесть его голоса выражала свежесть души Отелло. Поразительный темперамент артиста давал ему необходимую основу для исполнения роли.

Опираясь на монолог Отелло в сенате, в котором он излагает историю своей жизни, Остужев так представлял себе своего героя: сын вождя племени, отстаивающего свою национальную независимость, Отелло после поражения попадает в рабство. Личные способности и несомненный военный талант делают полководца Отелло человеком, жизненно необходимым великой Венецианской республике.

Но его положение здесь двойственно. Представитель "низшей расы" и генерал республики, пария и почетное лицо в сенате - все эти противоречивые элементы определяют его отношения с окружающей средой {Остужев - Отелло. М.; Л., 1938, с. 25-26.}.

Остужев чрезвычайно ясно представил себе внутренний мир героя и основы его

"Основное в Отелло - это чистота и абсолютная доверчивость этого большого ребенка. Артист, который убедит в этом зрителя, даст настоящего Шекспира", - сказал как-то Немирович-Данченко в присутствии Остужева {Там же, с. 29.}. И артист положил в основу своего понимания роли эту характеристику.

Доверчивость Отелло связана с убежденностью во внутренней чистоте человека и его любовью к человеку. Но при этом не надо забывать и другого, о чем пишет сам Остужев: "Эта доверчивость не производит впечатления бессильного слабоволия, она проистекает из сознательной веры в людей и в себя, и в этом она звучит трагическим контрастом его тонкому уму" {Там же.}.

"...Вопрос о благородстве чудесного мавра настолько тесно сплетается с национально-расовой проблемой, что политическая его весомость не может быть не ощутима" {Там же.}.

Источником трагедии стал возвышенный идеализм Отелло. Убийство Дездемоны - для него тоже служение человечеству. Она была источником зла, и он убил ее, а потом, убедившись, что ошибся, убил себя.

К счастью, спектакль записан на пластинку. И современный зритель и слушатель могут познакомиться с огромным речевым искусством Остужева, с глубиной, содержательностью и красотой созданного им образа.

Своим исполнением Отелло Остужев затмил других исполнителей спектакля. Но и они были на достаточно высоком уровне.

В этом была заслуга не только Радлова, но и других мастеров Малого театра. Очень интересно играл Яго Мейер. Это был обаятельный и красивый Яго, Яго, одержимый страстью, человек, который завидовал. Но это был и умный Яго, который все время размышляет и строит планы, где и как нанести новый удар Отелло.

В. Н. Пашенная, со свойственной ей художественной проницательностью, угадала характер Эмилии. Ее Эмилия - простая, грубоватая, но прямая и честная женщина эпохи Возрождения. Это был в полном смысле слова народный характер.

В финале трагедии, когда Эмилия узнает, что Отелло убил Дездемону по навету Яго, она превращалась в мстительницу, становилась трагической Немезидой.

Пламя бури и возмущения прорывалось в ее речах, она поднималась до трагического величия, бросая слова обвинения предателю и убийце.

Спектакль "Отелло" - высокое достижение Малого театра. В нем старые традиционные принципы исполнения Шекспира, разработанные Малым театром, органически сочетались с современным подходом. Исполнение Остужевым роли Отелло составило целую эпоху в сценической интерпретации трагедии.

Неизмеримо менее значителен был спектакль "Двенадцатая ночь" (1945). Его ставил режиссер В. Дудин, декорации писал художник В. Рындин, музыку Ю. Шапорин. Неудача постановки была связана с тем, что в спектакле не были сохранены стилистические особенности комедии Шекспира.

"Двенадцатая ночь" была истолкована как романтическая сказка, причем реалистические, фламандски-сочные сцены комедии были раскрыты недостаточно рельефно.

Эту романтическую стихию создавали прежде всего декорации В. Рындина, изображающие идеальный, полуфантастический мир - сказочную Иллирию. Здесь были воздушные павильоны и мостики, причудливые сады, хрупкие лодочки, пристающие к берегу. Именно в такой Иллирии могли жить задумчивая и лишенная сильных страстей Оливия (Н. Ареди), меланхолический герцог Орсино (В. Аксенов) и чрезвычайно мрачный, траурный шут (И. Лепштейн).

Зато комические персонажи - сэр Тоби, Мария, Фабнан были сыграны без настоящего воодушевления, им не хватало веселости и задора.

Не вполне удалась выдающемуся мастеру комического И. Ильинскому и роль Мальволио. Конечно, его исполнение не было лишено достоинств. Роль Мальволио он играл без всякой патологии, как характеристическую. Его Мальволио был в плену себялюбия и тщеславия. И. Ильинский относился к своему герою безжалостно и сатирически. Но образ был отягощен множеством мелких и дробных деталей, а главное, в нем не было тех комически трактованных любовных порывов, которые составляют зерно образа Мальволио. Именно они захватывают его и заставляют совершать смешные пируэты.

Лучшей исполнительницей спектакля была Т. Еремеева, игравшая и Виолу, и Себастьяна. Виола Еремеевой - веселая, верящая в свое счастье, полная обаяния и внутреннего изящества молодая женщина. В роли Себастьяна артистка тонко передавала черты мужественного и темпераментного молодого человека, которому судьба внезапно даровала счастье.

Следующей шекспировской работой Малого театра была постановка "Макбета", осуществленная режиссерами К. А. Зубовым и Е. П. Велиховым в 1955 г.

"Макбет" был поставлен в переводе выдающегося поэта Б. Пастернака.

Особенность этих переводов в том, что Пастернак приближает речи персонажей Шекспира к живому разговорному языку, но, добиваясь выразительности, он

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
насыщает текст Шекспира просторечием и стремится к естественности интонации. Такой перевод в какой-то мере определяет сам стиль спектакля. В спектакле выдвинута тема, которую старые мастера оставляли в тени. Мы имеем в виду гражданскую патриотическую тему, которая выступает за изображением личной судьбы Макбета, тему справедливой войны против тирании, борьбы за освобождение родины. Стремление развить эту тему, противопоставить мрачной фигуре Макбета светлые образы носителей справедливости пролизывает весь спектакль. С этим связаны и его сильные, и его слабые стороны.

В трагедии Шекспира были сделаны купюры. Но порой эти купюры упрощали трагедию, снимали сложность ее концепции. В спектакле была снята, например, 1-я сцена трагедии. А она очень важна. В ней содержится как бы экспозиция пьесы и главная ее тема. Ведьмы предвидят свою встречу с Макбетом и говорят: зло есть добро, добро есть зло. Эта диалектика добра и зла и составляет содержание борьбы, которая происходит в душе Макбета. К тому же эта сцена сразу вводит в трагедию фантастический элемент, очень важный для ее стиля.

Художник спектакля Б. Волков взял за исходную точку XI в., когда, согласно хронике Холиншеда, жил и царствовал Макбет. Декорации с точки зрения живописи были великолепны, но историческая точность их в ряде случаев была неуместной. Ведь, в отличие от хроник, действие "Макбета" не локализовано в определенном отрезке времени. Это большой исторический период, седая старина, дышащая духом легенды. Поэтому во многих сценах спектакля бытовая достоверность приходила в явное противоречие с поэтическим стилем трагедии.

Другое наше возражение художнику и постановщикам спектакля заключается в том, что последние сцены трагедии шли в излишне мажорном и светлом оформлении. 4-я сцена V акта, показывающая воинов Малькольма в Бирнамском лесу, и блестяще сделанная в техническом отношении сцена, когда двинулся Бирнамский лес, даны были буквально в ликующих тонах.

Художник и постановщики хотели раскрыть здесь победу сил добра над темными силами. Однако оптимизм Шекспира они поняли несколько внешне и упрощенно. Да, войска Малькольма одерживают верх над тиранией, кара уже близка. Но ведь суть заключается не в том, чтобы тиран был физически уничтожен. Смысл шекспировской трагедии гораздо сложнее и глубже. Шекспир говорит о внутреннем мире человека и показывает, как в душе благородной и героической личности вспыхивает тираническое начало. Драматург не теряет веры в человека, но победа благородных начал представляется ему следствием трагической борьбы и внутренних катаклизмов.

Некоторую робость проявила режиссура в трактовке ведьм. Постановщики идут от поверьй старой Шотландии, от народных представлений о них. Перед нами дряхлые старухи, обросшие бородами и потерявшие женский облик. В рамках своего замысла театр добился успеха. Но такие ведьмы не выражают подлинной стихии шекспировской трагедии. В ведьмах Шекспира есть грандиозность и фантастическая мощь. Эти страшные существа обладают магической способностью пробуждать зло. Отсутствие этой фантастической, страшной и захватывающей атмосферы сильно мешало Макбету-Цареву в первой половине спектакля.

В сцене убийства в Макбете Царева не чувствовался феодал, воитель, полководец, человек большой воли и энергии. Здесь не было большого трагического звучания. Раскрытие нравственного краха Макбета Царев подменял изображением психологического состояния его в моменты, предшествующие убийству.

Зато чрезвычайно сильно играл Царев вторую половину спектакля. Поседевший, с мрачным лицом, отягощенный непрерывно грызущими его мыслями, Макбет становился безразличным ко всему, что не касалось власти. Мастерски раскрывал Царев глубокое внутреннее одиночество Макбета, связанное с его равнодушiem к окружающему миру, с его одержимостью мыслями о своей судьбе. "Одичание души" Макбета артист глубоко и сильно передавал в сцене смерти леди Макбет. Услышав о том, что королева умерла, Макбет на минуту замирает. Пауза. И затем почти с досадой он произносит страшные слова: "Не догадалась умереть попозже...". Дальше следуют размышления Макбета о судьбе человека" о печальной тщете жизни, которые артист передает с огромной убежденностью и какой-то особой вескостью. Следуя традиции, Гоголева играла леди Макбет прежде всего преданной женой, которая боготворит своего мужа, восхищена его подвигами, влюблена в него. Действия леди Макбет в исполнении Гоголевой обусловлены не демоническими силами, не мощью ее характера, а психологическими моментами, ее чувствами к Макбету. Такая трактовка не дает актрисе возможность показать масштаб личности леди Макбет, ее внутреннюю самостоятельность, необходимые для создания трагического образа.

Гражданская трактовка темы помогла интересно и верно воссоздать образы, которые обычно оставались в тени. В легендарном правителе старой Шотландии

Е. Матвеев показал доброго короля, каким рисовали его народные предания, его внутреннюю чистоту, доверчивость, открытость души. Превосходно играл Б. Телегин пылкого героя – патриота Малькольма, красиво и горячо читал стихи, изящно и пластично двигался.

Ю. Аверин сильно сыграл сцену, когда Макдуф узнает о гибели своей семьи. Макдуф окаменел, сжался весь, замер в тяжелой тоске.

Дать однозначную оценку этого шекспировского спектакля театра невозможно. Верные и сильные решения соседствуют в нем со слабостями и просчетами. В 1979 г. состоялась премьера "Короля Лира" в постановке Л. Хейфеца (декорации художника Д. Лидера). Пьеса поставлена в переводе Б. Пастернака, причем сокращения текста сделаны очень осторожно и основные сюжетные линии пьесы сохранены. Вот что говорил в беседе с автором этих строк о своем понимании пьесы и работе над ней исполнитель главной роли Михаил Иванович Царев. Мы приведем его высказывание целиком, оно представляет собой ценный документ для понимания спектакля.

"В неоконченной автобиографии замечательного артиста И. Н. Певцова высказана мысль о том, что лучшей своей ролью он считает ту, работа над которой доставила ему наибольшее удовлетворение. Исходя из этих слов Певцова, я могу считать своей лучшей ролью роль короля Лира. Эта работа доставила мне наибольшее удовлетворение. Интересно, что король Лир Певцова не стал его большим достижением и не остался в истории театра. "Король Лир" – самая трудная и сложная, наименее доходчивая до зрителя из всех трагедий Шекспира. Не случайно великие западные актеры-трагики Росси, Сальвини, Поссарг редко включали ее в свой гастрольный репертуар.

В чем сложность этой трагедии? В ней Шекспир касается не одной темы. В ней много разнообразных тем. И при этом многие мысли Шекспира и многие темы его трагедии имеют прямое отношение к современности. Там есть тема Глостера и его сыновей – тема законного и незаконного сына. Тема семьи, в которой нет матери, где дети воспитаны отцом, королем Лиром. О матери в трагедии упоминается один раз (мать перевернулась бы в гробу). Дочери – плоть от плоти отца. Они воспитывались глядя на него. Лир – человек, облеченный высшей властью. Высоко одаренный природой, он вполне естественно стал королем. Все перед, ним трепещут. Дожив до глубокой старости, разумно управляем своим королевством, он не встречал ничьих возражений, все почитали его, все перед ним трепетали. Своей личностью и своим образом правления он воспитывал дочерей в полном послушании.

Его личность сложна. В нем есть наивность, есть и деспотические черты. Его наивность – в его доверчивости, в том, что он не понимает своих дочерей. Деспотические черты развились в нем из-за того, что он не встречал сопротивления. Желание передать королевство дочерям, "доплестись до гроба налегке" – ложный шаг, ошибка. Теперь позволяют себе ему выражать, выражать с ним несогласие. Против него выступает подлинный патриот Кент. Но по своему самочувствию Лир остается королем. Поэтому он считает, что то, что посадили в колодки его посла, нарушило естественный распорядок природы. Очень важна в "Короле Лире" и тема младшей дочери. Корделия – еще молодое существо, молодая девушка, но она совершила необыкновенный поступок. Меньше других зная жизнь и горячо любя своего отца, она упрекает сестер в том, что они льстят, позволяет себе высказать несогласие с отцом, выражает против разделения государства.

Очень существенно, что Лир совместил два важных дела – отказ от власти и решение судьбы Корделии. Это перелом в его жизни. Корделии не предстоит выбора. Король сам выбирает ей жениха. И дальнее поведение ее героическое. Одна, без мужа, приехала она из Франции, чтобы спасти своего отца. Ее не успели выручить, и она погибла. Для Лира ее гибель – гибель всего светлого на земле.

Лир внутренне связан с Корделией. Но он связан и с шутом. Шут как бы вторая половинка Лира. Как и Корделия, шут понял ошибку Лира. После бури, после страшных коллизий, в которые он попал, в короле Лире просыпается человечность. Это выражено в таких словах Лира: "Мой бедный шут, средь собственного горя мне жаль тебя".

Когда-то Станиславский сказал: "Шекспира надо играть, как Чехова". Это не надо понимать в том смысле, что стиль Шекспира надо подменить стилем Чехова, играть полутона и паузы. У Шекспира свой стиль, и его надо выразить. Слова Станиславского надо понимать таким образом: в произведениях Шекспира тоже не надо представлять и декламировать. В них надо жить.

Конечно, "Король Лир" – вещь не бытовая и играть ее надо не в бытовом ключе. В знаменитой сцене в степи – три монолога. Их можно декламировать, произносить с романтической приподнятостью. Но делать этого, по-моему, не надо. Их надо произносить просто, доносить мысль. Главное в исполнении Шекспира – правда".

Постановщик спектакля стремится раскрыть трагедию Шекспира строгими и
Страница 73

сдержанными средствами, освободить ее от романтической приподнятости и высокой патетики. Этот замысел режиссера вполне отвечает устремлениям современного театра. Декорация спектакля - каменная стена, сложенная из массивных геометрических правильных плит. Иногда часть стены отодвигается, обнаруживая нишу (в такой нише находится, например, ложе спящего короля). Окружающий героев мир строг, холоден и неприветлив - таким изображает его Хейфец.

"Король Лир" - весьма сложная в постановочном отношении пьеса. Несколько сюжетных линий, обилие событий - все это требует от постановщика большого мастерства. И Хейфец это мастерство обнаруживает. В спектакле достигнута чрезвычайно важная для пьес Шекспира беспрерывность действия. С подлинным тактом поставлена труднейшая сцена ослепления Глостера. Великолепная находка постановщика - телега, которую вывозят на сцену и в которую кладут мертвых. Смерть уравнивает всех.

Театр смог выставить целую плеяду исполнителей, раскрывающих трагедию Шекспира и замысел постановщика.

Надо всеми доминирует король Лир в исполнении Царева. Лир Царева не дряхлый старик. Это могучий человек, крупная и цельная личность, порождение старой героической эпохи. Раздавая свои владения, Лир держится просто и уверенно, говорит спокойно и негромко. Он понимает значительность и весомость каждого своего слова и поступка. Рассерженный неповиновением Корделии, Лир безапелляционно дает волю своему гневу. Та же непоколебимая уверенность в своих правах проявляется в его ссорах с дочерьми и требовании освободить из колодок Кента.

Во второй половине спектакля Царев оттеняет одиночество Лира и то, что он обретает мудрость. Одетый в белые одежды, с венком на голове, Лир Царева печален. Он не бушует, не вступает в борьбу и как бы тихо уходит от мира, мира жестокого, в котором нет места добру и человечности. Одной из лучших сцен в исполнении артиста, в которых пропасть эта его обретенная мудрость и человечность, стала сцена разговора Лира с Глостером.

В исполнении Н. Анненкова Глостер также внутренне значителен и одновременно трогатель и человечен. Артист старой школы Малого театра, Анненков избегает романтической патетики, играет с подкупающей простотой. Даже гнев Глостера на Эдгара, которого он подозревает в посягательстве на свою жизнь, выражен Анненковым без всяких романтических преувеличений.

Из артистов молодого поколения надо назвать А. Голобородько, играющего Эдмунда. Эдмунд - рослый и красивый человек, буквально уязвленный своим униженным положением. Он словно извивается от зависти и ненависти, готов на любую жестокость и преступление, чтобы подняться наверх.

Сильное впечатление производит Кент в исполнении А. Кочеткова. В нем есть мужество, строгость, прямота. Актера можно упрекнуть лишь в том, что он сделал своего персонажа излишне рационалистичным.

Одетый в черное шут, В. Павлов, лишен той народной веселости, которая есть у шекспировского шута и которая контрастно противопоставляет его всей мрачной атмосфере трагедии. Этот шут желчен, ироничен, скептичен и даже зол. В его песенках - беспощадная жестокость и острота. Но в рамках избранного им рисunka Павлов играет блестяще. Столь же блестяще играет Г. Оболенский мелкого негодяя Освальда. На высоком художественном уровне исполнение роли Гонерилии М. Седовой, Эдгара - Я. Барышевым, Олбени - В. Борзовым, Корнуоя - В. Коняевым.

И все же спектакль не раскрывает многоного и очень существенного в великой трагедии Шекспира. Ее масштаб, ее героическое, общечеловеческое звучание в нем в ряде случаев утеряно. Недостаточно ярко прочерчена в трагедии линия Корделии (И. Печерникова), героической женщины, сказавшей правду в лицо деспоту-отцу и вставшей на его защиту. А ведь роль Корделии в трагедии - одна из самых важных и весомых. Не случайно в старом Малом театре ее играла Ермолова.

В своем стремлении снять с пьесы романтическую приподнятость, дать все в простых и обыденных тонах Хейфец перешел границы дозволенного. Сцена ссоры Реганы и Гонерилии с отцом так опрошена, что выглядит путь ли не бытовой квартирной ссорой. Постановщик лишил пьесу необходимой кульминации, ибо сцена бури пропала в спектакле, растворилась в ряде отдельных разрозненных эпизодов. А именно в сцене бури выражена вся концепция трагедии Шекспира. Великий катаклизм природы, бушевание стихий внутренне связаны с великими потрясениями, происходящими в обществе, с гибелю старого патриархального мира и нарождением нового, жестокого и бесчеловечного. С этой бурей связан и перелом в воззрениях Лира, и примирение Глостера с Эдгаром, и обострение вражды Реганы и Гонерилии. Приглушение этого мотива обединяет спектакль, лишает трагедию Шекспира полета и величия. НАПУТСТВИЕ ЕРМОЛОВОЙ в своей известной книге "Новейшие театральные течения" П. А. Марков писал, что Художественный театр не решил проблемы интерпретации Шекспира {Марков П.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Новейшие театральные течения. М., 1924, с. 19-20.}. Решение этой проблемы основатели Художественного театра завещали будущему.

При ее решении необходимо учесть достижения Малого театра, накопившего огромный опыт работы над произведениями великого драматурга.

Старые мастера Малого театра на разных исторических этапах его развития находили правильное соотношение правды и театральности, необходимое для раскрытия шекспировского стиля. Они выражали большую правду шекспировского творчества в условной форме, форме глубоко театральной.

Сейчас существует множество предубеждений против театральности, против приподнятого и поэтического стиля. Полагают, что после трагических переживаний войны, в век водородной бомбы люди не терпят никакой патетики и условности, их раздражает поэтический стиль. В известной мере жертвой этого предубеждения стал и Хейфец, постановщик последнего шекспировского спектакля Малого театра.

А между тем это не так. Патетическая, яркая, красочная речь существует в жизни (достаточно вспомнить революционных ораторов). Театр невозможен без условности. Конечно, сочетание правды и театральности, правды и условности будет иным, чем в XIX в.

Найти новые формы театральности, соответствующие нашему времени, так же как находили ее корифеи старого Малого театра для своего времени, - в этом наша задача.

Решить ее должны все советские театры, и одним из первых советский Малый театр.

Узнав, что И. С. Платон выбрал для своего юбилея трагедию Шекспира, Ермолова написала ему: "Благодарю за выбор "Юлия Цезаря". Это благородно! Это показывает, что жив дух Малого театра, и это все почувствуют и поймут, что этот дух даст силу и сыграть хорошо пьесу" {Мария Николаевна Ермолова, с. 259.}. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИДЕИ ГОРДОНА КРЭГА И "ГАМЛЕТ" Т. Бачелис 1 в 1907 г. Иннокентий Анненский писал: ""Гамлет" - ядовитейшая из поэтических проблем - пережил не один уже век разработки, побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гете.... Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя: обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца.

Как ни печальна была судьба первого шекспиролога, но пророчество никого не испугало, и Гамлет благополучно будет дурачить нас даже сегодня Желанье говорить о Гамлете... в наши дни, благодаря превосходным пособиям, легко исполнимо... Только как же, с другой стороны, и не говорить, если человек говорит, чтобы думать, а не думать о Гамлете, для меня по крайней мере, иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни" {Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 162-163.}.

Слова поэта, который сам подчеркнул, что для него не думать о Гамлете значило бы не мыслить об искусстве, т. е. вообще нежить, показывают, какое место занимал Гамлет в духовном мире русского интеллигента начала века. В этих словах сконденсированы характерные умонастроения той поры, когда в Московском Художественном театре замышлялся один из самых неожиданных и самых значительных спектаклей - "Гамлет" Крэга и Станиславского, поныне (случай, видимо, уникальный) вызывающий столкновения мнений, полемику историков и разноречия комментаторов.

Статья Анненского, написанная в 1907 г., была опубликована в 1909 г. Совместная работа Крэга со Станиславским над постановкой "Гамлета" уже началась. С одной только узкопрофессиональной, узкотеатральной точки зрения понять смысл встречи двух великих режиссеров нельзя. Ограничиться рассмотрением их разногласий в поисках новой актерской техники, новой концепции актерского образа значит сознательно или невольно закрывать глаза на цель этой работы, на ее содержание, на ту общую их идею, во имя которой оба режиссера-новатора так долго мучились, терзали и терпели друг друга. Такой сентиментальный способ научной уклончивости применялся к изучению данной коллизии часто и давно. В настоящее время он не выдерживает критики. И подчас в самом деле напоминает методу рассуждений Полония: "Допустим, он помешан. Надлежит найти причину эффекта или дефекта, ибо сам эффект благодаря причине дефективен" (II, 2; пер. Б. Пастернака).

Некоторые исследователи, в особенности же комментаторы Станиславского, пытались весь вопрос о сотрудничестве Крэга и Станиславского перевести в плоскость технологии актерского мастерства и, вззвалив все грехи спектакля "Гамлет" на англичанина-идеалиста, изобразить русского режиссера его смиренной и безропотной жертвой. Согласно иным комментариям, приглашение Крэга в Москву для работы над "Гамлетом" (а пригласил Крэга, как известно, лично Станиславский) "оказалось случайным эпизодом в истории МХТ", ибо Крэг-де хотел "превратить актера в безвольную сверхмарионетку", каковое

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
желание "в корне противоречило идейным установкам Художественного театра"
{См.: Станиславский К. Собр. соч. М., 1954, т. 1, с. 479.}, и т. д.

Комментаторы не смущались тем, что их пояснения Станиславскому противоречили, и Станиславского - автора "Моей жизни в искусстве" - по сути опровергали. Предполагалось, что, опровергая Станиславского, комментаторы его защищают и обеляют.

Любопытно, что таким странным способом нередко "защищают" Станиславского от Крэга и те историки театра, которые сами (только по другим поводам) вполне справедливо говорят об огромном темпераменте русского гения, о его неистощимой фантазии, о стойкости и определенности его убеждений.

Станиславский ни кротостью, ни податливостью, ни готовностью к компромиссам не отличался. Как минимум это означает, что он вошел в тесный, длительный и многосложный контакт с Крэгом не "случайно", не по капризу судьбы и не оплошно, а вполне сознательно, твердо зная, на что идет, зная, с кем идет и к какой именно цели стремится.

Предполагая, что Станиславский, как и Крэг, действовал в этом случае не наугад, а обдуманно, повинуясь глубоко волнующим его творческим импульсам, мы тем не менее вынуждены констатировать одно важнейшее обстоятельство. А именно: импульсы эти поныне не выяснены, не установлены, и вопрос о том, какая общая идея в определенный исторический момент соединила двух столь разных художников в попытке совместно решить "ядовитейшую из поэтических проблем", проблему Гамлета, сложнее, чем кажется.

Самая суть задач, равно волновавших Крэга и Станиславского, вообще, наверное, ускользнула бы от историков, если бы не усилия, которые предприняли в 50-60-е годы такие ученые, как Дени Бабле (чья монография о Крэге вышла в Париже в 1962 г.) и Н. Н. Чушкин (его многолетний труд "Гамлет - Качалов" увидел свет в Москве в 1966 г.). Выполненная Бабле и Чушкиным работа имела важнейшее значение. Они впервые извлекли из архивов множество ранее науке неведомых документов и материалов, а главное, вернули ощущение живого процесса создания легендарного спектакля. Вслед за книгами Бабле и Чушкина изучение театральных идей Крэга, и в частности его совместной, со Станиславским шекспировской постановки, стало вестись широким фронтом исследователей. Постепенно, шаг за шагом, устранились накопившиеся за прошедшие десятилетия фактические ошибки, которым многократное повторение придало вид неоспоримых истин. Преодолевались недомолвки, выглядевшие загадками, и гипотезы, притворявшиеся аксиомами.

Однако сила научной инерции велика, и до сих пор, уже в новейших сочинениях, она подчас дает себя знать. Само по себе совместное предприятие Крэга и Станиславского охотно называют "грандиозным", видимо, просто потому, что речь ведется о "Гамлете". Но упоминание о грандиозности замысла по-прежнему сопровождается упреками Крэгу: - он-де не любил работать с актерами и, главное, работал с ними не так, как надо бы, его-де не интересовало ни искусство переживания, ни истинное чувство. Все это было "болезненно" для Станиславского. Подобные рассуждения, проскальзываая рядом с истиной, но все же мимо нее, рисуют малодостоверную картину: репетиции "Гамлета" делятся год, другой, третий, но нерешительный руководитель МХТ все никак не может ни втолковать Крэгу свои намерения, ни понять намерения Крэга, ни, наконец, с Крэгом расстаться, если уж взаимопонимания достичь нельзя.

Конечно, новые публикации, сделанные М. Н. Строевой в ее серьезной и значительной книге "Режиссерские искания Станиславского 1898-1917" (1973) и во втором томе летописи И. Н. Виноградской "Жизнь и творчество К. С. Станиславского" (1971), существенны. Но чаще всего сведения даются все в том же аспекте разногласий по поводу методологии актерского творчества. Погружаясь в анализ разногласий и увлекаясь этим анализом, исследователи так и не успевают выяснить: что же было до разногласий!

В 1924 г. Станиславский вспоминал: "Познакомившись с Крэгом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора" {Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 334.}.

Эти "давнишние знакомые", оба, подобно Гамлету, с некоторых пор "утратили всю свою веселость". Над Европой сгущались тучи, обоих одолевали мрачные предчувствия, причем тревога Станиславского вполне явственно проступила в его искусстве - даже в его злобном, созданном в состоянии ярости "Ревизоре", а не только в размышлениях режиссера перед полотнами Врубеля и не только в работе над "Драмой жизни" и "Жизнью человека".

Как и после мрачно памятного 1825 г., так и после 1905 г., говоря словами Ю. Тынянова, "время вдруг переломилось: раздался хруст костей...". Стремительно уплывали в прошлое невозмутимо стабильные образы благополучной "бель эпок". Формально, внешне эта эпоха еще длилась, не кончилась, и блеск золота многим слепил глаза, но прозорливым художникам уже виден был

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
близящийся обвал Европы. Станиславский, который волей русской истории раньше Крэга очутился вблизи площадей, где лилась кровь и хрустели кости, сразу почувствовал в крэговском замысле "Гамлета" отголоски начинающейся исторической трагедии.

Оба воспринимали постановку "Гамлета" отнюдь не как решение репертуарного масштаба и не как затею, имеющую смысл с точки зрения эволюции их театральных взглядов и театральных исканий. "Гамлет" ставился не после Тургенева, Островского и Толстого (хотя в репертуаре МХТ он шел вслед за Тургеневым, Островским и Толстым).

"Гамлет" ставился после позора англо-бурской войны, пережитого Крэгом, и после позора Кровавого воскресенья, пережитого Станиславским. Обе империи, Россия и Великобритания, перенесли сильнейшие потрясения. Спектакль замышлялся не столько в театральном, сколько в трагедийно-историческом контексте, и вне исторического контекста его понять нельзя. Связь времен распадалась.

Само по себе восприятие текста "Гамлета" в такой исторический момент вызывало ощущение боли. Давным-давно знакомую пьесу больно было читать – до такой степени саднящими, режущими душу оказывались вдруг реплики, памятные с детства. Они внезапно обрели почти невыносимую актуальность, стали, как и заметил Анненский, "ядовитейшими". Тем более трудным представлялось создание такой режиссерской композиции, в которой вся эта клокочущая энергия слова и мысли могла бы завладеть сценой.

Произведение, над которым оба они мучились, возникало как бы на перекрестке идей, на юру, под ветром сменяющихся времен. Многое сталкивалось в работе этих двух режиссеров, в том числе сталкивались и две совершенно разные национальные сценические традиции. Обе эти традиции, русская и английская, вдруг пришли в необычайно близкое и острое соприкосновение по воле двух новаторов.

У Станиславского и Крэга в тот момент была "общая идея", которая их и объединяла и возвышала над всеми противоречиями, диктуемыми различием традиций и различием индивидуальностей. Они верили в идеалы гуманизма и справедливости. Приступая к "Гамлету", они считали, что решаются на весьма серьезный акт защиты этих идеалов, которые в существе своем остаются и вечно пребудут мощной фундаментальной силой жизни. Итак, общими у них были идеалы, различными – традиции.

Как известно, Крэг поначалу хотел, чтобы Гамлета сыграл сам Станиславский. Мысленно примеряя Станиславскому, по его мнению "самому интеллектуальному" актеру Европы, роль Гамлета, Крэг заранее создавал мощное трагедийное напряжение всей будущей композиции. Помещая в центре композиции эту крупную, физически сильную и духовно богатую фигуру, Крэг тотчас же с радостью убеждался, что композиция начинает шататься, ходить ходуном. Он этого и хотел. Мир, который колеблется от каждого шага и каждого слова принца датского, виделся ему отчетливо и ясно. Когда Крэг делал режиссерскую разметку на полях своего экземпляра трагедии, когда он вырезал из дерева плоскую фигурку, ныне выставленную в одной из витрин Музея МХАТ, то абрис Гамлета, контур Гамлета, который выводила его рука, сохранял соответствие пластике Станиславского.

Глядя на эту фигурку, видишь, что каждое ее движение – оживи она на сцене – должно было становиться значительным, каждый жест, поворот головы событием. Эта фигура потенциально – и мускульно и духовно – сильнее окружения, она "перевешивает" Эльсинор. В ее скрытых возможностях – грозное, взрывное, хотя и сдерживаемое до поры желание разрушить все королевство. Крэговский Гамлет мог бы это сделать: разом сломать всю постройку, повернуть на планшет все ширмы, вообще "все потопить". Вот эта его возможность, не осуществляемая, но ощущаемая, и создавала трагедийное напряжение замышляемой Крэгом формы.

Конечно, никакого намека на портретное сходство со Станиславским ни в рисунках, ни в гравюрах Крэга нет. Но пластический импульс, источаемый Станиславским, его человеческой сущностью, угадывается везде. Больше того. В некоторых гравюрах можно без труда узнать характерную позу Станиславского-Астрова. Он стоит независимо, твердо, голова поднята, руки засунуты в карманы. Крэг воспроизводит этот упрямый пластический контур. Контур Гамлета. Как и Гамлет, Астрор не действует, хотя и он обладает большой духовной силой. Это-то чисто гамлетовское сочетание внешнего бездействия и внутренней силы, простоты сценического поведения и затаенного величия духа уловил в игре Станиславского Крэг. Гамлет Крэга подхватывает и широту натуры Станиславского-Астрова, и его дерзость, и юмор, который таит в себе насмешку над высокопарной патетикой.

И все-таки главное не в этом. В актерской природе Станиславского Крэга увлекала возможность выразить идеальное и самый идеал. Крэг трактовал Гамлета как "лучшего из людей". По свидетельству

Станиславского (оно важно, ибо показывает, что Станиславский прекрасно понимал и полностью разделял намерения Крэга), "Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он - лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва... для близорукого взгляда маленьких людышек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество" {Станиславский К. Собр. соч., т. 1, с. 338-339 (курсив мой. - Г. Б.).}. "Лучшего из людей", знающего, что таится "по ту сторону этого мира", должен был сыграть артист, способный создать сценическое обобщение огромного масштаба. Для этого, по Крэгу, необходимо не только - и не всегда - слияние актера с образом Гамлета. Надо, чтобы актер смог иногда и растянуть дистанцию между собой как человеком и Гамлетом. ИграТЬ Гамлета, считал Крэг, значит иметь право в какие-то моменты сценического действия внутренне отойти от роли, чтобы тем самым обозначить ее величие, показать, как трудно дотянуться до нее, затем вновь вплотную к ней подойти, взглянуть на нее снизу, сбоку - со стороны.

Такого рода сложная и мобильная система взаимоотношений актера с образом, Крэгу необходимая, для Станиславского была и непостижима, и неприемлема. Тут, в этом пункте, и правда, обнаруживалась - уже на стадии замысла - одна из наиболее трудно преодолимых преград между соавторами будущего спектакля.

Важно, однако же, сразу напомнить конечную, итоговую оценку, которую дал всей этой коллизии сам Станиславский: "Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог" {Там же, с. 345.}.

Лучше не скажешь. "Не мог" не означает "не хотел". Станиславский добивался слияния человеческого "я" актера с ролью. Крэг, напротив, твердо настаивал на необходимости дистанции между исполнителем и персонажем, актером и ролью. Он очень хотел тех прекрасных мгновений, когда артист поднимается на высоту трагедийного образа. Крэгу нужны были те великие миги актерской игры, которые и вызывают на театре состояние катарсиса. Но Крэг не верил в возможность непрерывного слияния актера с ролью и, более того, не считал такое слияние нужным.

На этом убеждении и была основана знаменитая и неизменно превратно толкуемая крэговская теория "сверхмарионетки". Изложенная в статье 1907 г. (и впервые опубликованная в апрельском номере журнала "Маска" за 1908 г.), теория эта явилась возбуждающим стимулом для ряда театральных новаторов первых трех десятилетий XX в. Именно теория "сверхмарионетки" сперва была мобилизована и преобразована Мейерхольдом, затем послужила основой вахтанговской поэтики с ее принципом иронической игры "отношения к образу", стала точкой опоры всей таировской концепции театра, далее в сильно трансформированном виде обернулась идеей политического и "эпического" театра Брехта с его "остранением" и "отчуждением" и т. д.

Стремление воплотить идеальное средствами актерского искусства неоднократно побуждало режиссеров-новаторов возвращаться к идеи "сверхмарионетки" Крэга; чаще всего при этом старались не упоминать идею по имени. Имя, название было давно скомпрометировано, пользовалось дурной репутацией. Сама по себе идея сохраняла притягательную силу.

Следует, впрочем, отметить, что в отличие от концепций "иронического отношения" или "эпического отчуждения", неизменно ставивших актера выше роли, теория Крэга твердо ставила роль выше актера.

Ведь Крэг считал, что обновление сцены произойдет не с помощью современной бытовой или психологической драмы, а исключительно с помощью классики.

Новый язык театра, полагал Крэг, можно создать, лишь опираясь на такие произведения, образы которых всегда неизмеримо больше, крупнее, значительнее любой актерской индивидуальности.

Крэговская концепция, учитывая природный для сценического искусства момент "раздвоения личности" актера, ориентирована на идеальное. Соответственно, по Крэгу, конечная цель творчества актера - обобщающий, философски насыщенный образ. В крэговской теории актера - три неразрывно между собой связанных компонента: а) человеческая данность актера, б) образ, созданный фантазией драматурга и существующий в поэтической реальности текста, в) то новое, сверхреальное, поверх текста возникающее существо ("the being"), в котором слитно сконденсированы личность актера, мысль поэта и воля режиссера.

Термин "сверхмарионетка", вокруг которого столько перьев изломано и столько

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
клякс расплылось, в советской театроредческой литературе впервые реабилитирован А. Аникстом. Он справедливо писал: "Не унизить актера, а поднять его хочет Крэг. Обобщение, которого должен достичнуть актер символического театра, поднимает его над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу определенных сторон жизни и человека. Поэтому актер Крэга не просто марионетка, а сверхмарионетка" {Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке. - В кн.: Современное искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII - XVII вв. Очерки. М., 1977, с. 12.}.

Вопрос о связях концепции Крэга с теорией и практикой символизма особый, он требует специального рассмотрения. К словам Аникста сейчас добавим только вот что. Самое уподобление актера марионетке не означает ровно ничего, кроме включения в творческий процесс посредника между актером и автором - режиссера. Домыслы, будто Крэг хотел уподобить живого актера "мертвой", или "механической", кукле, исходят от людей, которые термин слышали, но с должным вниманием сложную, полемически заостренную статью Крэга не прочли. Приставка "сверх" знаменует собой дополнительные требования к актеру, режиссером управляемому. Он не должен быть только послушным исполнителем режиссерской воли. Подчиняясь замыслу режиссера, актер должен стать самостоятельным творцом, намеренным и способным постыдить Поэта. Значит, Крэг не актера возвышает, а его творение, т. е. тот образ, который должен возникнуть на сцене как результат соединенных усилий поэта, режиссера и актера.

В те времена, когда замышлялся "Гамлет", Станиславский думал иначе. "Я в предлагаемых обстоятельствах" - более поздняя формула. В ней, как в коконе, заключена идея, которую Крэг не отвергал. Он только считал ее недостаточной. Он не был против того, чтобы актер играл от своего имени, "от первого лица", но категорически восставал против "играния себя", только себя. Это ведь не одно и то же. Одно дело сказать: "Я - Гамлет! Холодаеет кровь...". Совсем другое дело заявить: "Гамлет - это я" - и ждать, что от этого похолодеет кровь у кого бы то ни было.

Свое понимание эволюции актерского искусства Крэг изложил так: "Теперь они олицетворяют и интерпретируют; завтра они должны представлять и интерпретировать; а послезавтра они должны будут сами творить. Таким путем может вернуться стиль". "Как видим, - замечает Аникст, - речь идет отнюдь не о том, чтобы придать этому творчеству иной характер, чем в реалистическом театре" {Там же.}. В широком и принципиальном смысле вывод, этот верен без всякого сомнения.

Но, быть может, основной причиной возникновения термина "сверхмарионетка" было желание Крэга подчеркнуть нечто совершенное по форме и идеальное по содержанию - т. е. некую великую, почти недосягаемую цель Артиста.

Дневник Крэга 1907 г. начался так: "Открытие: свобода и ее цена". В мемуарах 1957 г. эта запись кратко комментируется так: "Отныне и вплоть до середины 1913 года продолжался самый продуктивный период моей жизни. Многое пришло в 1907 году: Ширмы, Сцена, "Übermarionette", Черные фигуры, журнал "Маска"" {Craig Edward Gordon. Index to the Story of my Days (1872-1907). New York, 1957, p. 297. с Клейст Генрих фон. Избранное. М., 1977, с. 513-518.}.

Сам Крэг всегда и везде употреблял термин "сверхмарионетка" только по-немецки, и на это стоит обратить внимание. Вероятно, он опирался не только на пленившую его тогда "божественную", как он писал, эстетику ритуальных масок и танцев Востока (Японии и Индии), но также и на некоторые европейские источники. Среди них не в последнюю очередь на Клейста. Скорее всего, работая над статьей "Актер и сверхмарионетка", Крэг перечитал любопытнейшее эссе Клейста "О театре марионеток".

У Клейста речь шла о настоящих марионетках, о "танцующих куклах", грация которых объяснялась тем, что "у каждого движения... есть свой центр тяжести". Достаточно "управлять этим центром, находящимся внутри фигурки", чтобы фигурка танцевала. Но грация возникает лишь в том случае, если будут соблюдены важные условия: "соразмерность, подвижность, легкость", а главное, "естественное размещение центров тяжести". Ибо "душа" должна находиться "в центре тяжести движения", а не "в какой-либо иной точке".

Стоит только нарушить это требование, и вместо грации у марионетки обнаружится "жеманство". Но если этому правилу следовать строго, то человек не в силах будет сравняться с марионеткой в изяществе. Почему же? А потому, что грация - сфера бессознательного, или "бесконечного сознания", т. е. божественного. Грация "в наиболее чистом виде обнаруживается... в марионетке или в боже" {}.

Для Крэга в клейстовских парадоксах могла быть интересна мысль о том, что именно "послушание" марионетки, ее способность подчиняться управляющей руке может (в том случае, если это искусственная рука) поднять марионетку на уровень

божества.

Очень может быть, что самая идея кощунственно уподобить актера ("властителя дум"!) "механическому плясунчику" (выражение Клейста) потому и пришла Крэгу в голову, что он искал способ наиболее резко, наиболее внятно и с эпатирующей силой выразить мысль о том, что актерская свобода - в подчинении режиссеру и Поэту. Что актер станет подобен богу, когда осознает все преимущества, которые дает ему внешне невыгодное положение марионетки. И сможет стать не просто марионеткой, а даже сверхмарионеткой. Получая через режиссера импульсы, идущие от идеи целого, он, актер, поверх того, сверх того наполнит свое сценическое бытие (творчество, игру, образ) сверхсмыслом или, на сегодняшнем языке, обобщением, философской мыслью. Если у нас все же нет доказательств, что Крэг перечитывал Клейста, сидя у себя во Флоренции и работая над первыми номерами журнала "Маска", то Ницше он читал и перечитывал, без сомнения. На страницах "Маски" часто мелькают цитаты из Ницше насчет Шекспира, чаще всего по поводу Макбета. А ведь Ницше принадлежал к компании "хулигов Шекспира". Нигде Крэг прямо с Ницше спорит и, обильно цитируя Ницше именно в статьях 1907 г., ни разу не пользуется термином "сверхчеловек". Возможно, крэговский термин "сверхмарионетка" возник и по негативной параллели с этим термином Ницше, в полемике с ницшеанской трактовкой могущества человека "после смерти бога". Крэг был против ницшеанского беспредельного расширения полномочий человеческой личности. Он не противопоставлял человека богу, напротив, оборонял "божественное" в человеке. Иногда довольно неуклюже - как в слове "Ubermarionette". 2 Нередко бывает, что наиболее категорическое опровержение идеи вдруг позволяет с максимальной отчетливостью увидеть ее рациональное зерно. Рече всего противопоставлена театральной идеи Крэга театральная идея Брехта. И потому в отражающем зеркале Брехта особенно ясно различимы некоторые преимущества принципов Крэга.

Материалист Брехт воспринял у идеалиста Крэга принцип дистанции, отделяющей актера от персонажа и долженствующей вместить в себя момент оценки. В обоих случаях перед нами взаимоотношения иерархические, по вертикали ("выше" - "ниже"), а кроме того (что не менее важно), взаимоотношения мировоззренческие.

У Крэга образ непременно выше актера, и к идейному смыслу, к духовному богатству образа актер должен с помощью режиссера подняться.

У Брехта актер всегда выше персонажа.

У Крэга актер (всего лишь человек) благоговеет перед героем.

У Брехта актер (Человек с большой буквы, боец, интеллектуал) обращается с героем без церемоний, хочет - воплощает, хочет "развоплощает".

В такого рода различиях обнаруживает себя, с одной стороны, связь Крэга со старым добуржуазным и доромантическим театром (где Гамлет всегда выше трагика, Бербеджа и Гаррика, а Арлекин значительнее и смешнее любого комика, хоть самого Чаплина), а с другой стороны, разрыв Брехта со всякой традицией, вплоть до Аристотеля. Брехт создает систему новых взаимоотношений, основанную на веселой относительности и нравоучительной безнравственности, на цинической свободе обращения актера с образом. Любой актер уже в силу того, что он живой человек, а не выдумка поэта, по праву неопровергимой "вitalности" может смотреть не только со стороны, но, предпочтительнее, сверху вниз на персонажа, кем бы он ни был - принцем, Гамлетом, гениальным ученым Галилеем, маркианткой Кураж; или принцессой Турандот.

Система "выше - ниже" подчиняет себе буквально все элементы актерской техники.

Иерархический принцип Крэга и Брехта по всем пунктам возражает системе Станиславского, утверждающей равноправие актера и персонажа и возлагающей на это равенство все надежды. Ибо только в условиях равенства возможно в момент творческого акта слияние души актера с душой персонажа или же то, что Станиславский называл непрерывной "жизнью человеческого духа" в образе.

Не затрагивая других (многочисленных!) различий между принципом иерархическим (Крэг, Брехт) и принципом эгалитарным (Станиславский), заметим сейчас только, что идея Крэга, даже и вывернутая Брехтом наизнанку, допускала работу актера, с маской и в маске.

Касаясь проблемы маски, Дени Бабле проницательно заметил, что категория маски была выдвинута Крэгом. Ибо он ненавидел "аффективированную" игру лицом, ту псевдожизненную мимику, которая тогда выдавалась на театре за эмоциональную правдивость. Претендующие на "жизненность" нелепейшие "гримасы" актерских лиц тогдашнего театра ничего, кроме гневного отрицания, у Крэга вызвать не могли. Гримасы эти, продолжал Бабле, тогда считали гарантией эмоционального правдоподобия актерских чувствований, а сами чувствования почитались единственным достойным предметом актерской работы,

смыслом актерской выразительности; человеческое лицо вообще тогда считалось главным инструментом сценического реализма. Крэг же хотел заставить актера "с полным чувством ответственности контролировать каждое свое сценическое движение, всю свою телесную выразительность". И Бабле резюмировал: "Маска в понимании Крэга - призвана была защищать артиста от натурализма, застраховать его творчество от наводнения эмоций. Он делает из человека сверхмарионетку и предлагает комедианту игру символическую, ибо сам-то он, комедиант, по сути дела не что иное, как сценический символ человека" {Babtle Denis. Edward Gordon Craig. Paris, 1962, p. 138-139.}.

Комментарий Бабле кое-где можно было бы и уточнить, в частности не вполне убедительно восприятие крэговского актера (или "комедианта") как сценического символа. Но зато абсолютно верно все, что Бабле пишет об отвращении Крэга к мнимой эмоциональности и мнимой достоверности, которые выражают себя мимикой ("grimaces") и которые - в обход более широких задач - становились самоцелью актерского творчества.

Весьма существенны уточнения, которые предложил по этому поводу американский исследователь теории и творчества Крэга Допалд Онслегер: "Крэг считал актера высшим существом, вместе с тем он видел в нем совершеннейший инструмент, способный в одно и то же время и подчиниться строжайшей дисциплине и быть самостоятельным творцом на сцене, настоящим художником. Он прославлял актера: "сверхмарионетка - это актер плюс огонь и минус эгоизм; огонь как божественный, так и демонский, но в обоих случаях очень чистый, без дыма и копоти" {Edward Gordon Craig - Artist of the Theatre 1872-1966. A Memorial Exhibition in the Amsterdam Gallery: Catalogue by Arnold Rood with an introduction by Donald Oenslager. New York, 1967, p. 9.}.

Полемический темперамент статьи Крэга "Актер и сверхмарионетка" направлен против наиболее распространенного в ту пору актерского типа, в котором слились напыщенность с сентиментальностью и позерство с псевдоизменностью. По Крэгу, эмоции вообще, а повседневные тем паче предметом и содержанием искусства быть не должны. Усилия, имеющие целью раскрыть частную жизнь, житейскую логику и личную психологию, весь мир будничных чувствований отдельного человека, напрасны, бессмысленны независимо от того, как они преподносятся: с "романтическим" пафосом или с "натуралистической" расслабленностью и неврастенией. И то и другое, по убеждению Крэга, целиком принадлежит к категории случайного, а до случайного Искусству дела нет. К "случайному" Крэг относил, во-первых, всю буржуазную драму (с ее интересом к тайнам чужих спален, с ее пристрастием к интерьерам адвокатов и врачей, к проблемам меркантильным, к семейным дрязгам и т. д. и т. п.); во-вторых, характерное для тогдашнего "театра темпераментов" отсутствие согласованности частей художественного целого, неуправляемость актерских эмоций.

Антитезой ненавистной дробности случайного должна была стать закономерность целого, сценической аморфности следовало противопоставить остроту формы, которой подчинена вся пластическая жизнь актиста на подмостках.

Но общему замыслу, по Крэгу, повинуется, поднимаясь к образу, не жизнеподобный манекен, а вдохновенный творец, актер-демиург. В крэговском термине "сверхмарионетка" приставка "сверх" обозначала наличие у актера и мощной творческой воли, и собственного поэтического дара. Тем не менее во имя целого (спектакля), во имя гармонии актер-творец обязан быть абсолютно (как "марионетка") послушным направляющей руке режиссера.

Поскольку теория Крэга возникла в атмосфере символистских исканий и во многом сохраняла с ними глубокую связь, необходимо указать, что Крэг, ориентируясь на Шекспира (и на Баха), не принимал ни метерлинковский тезис "трагизма повседневности", ни метерлинковскую интерпретацию театра марионеток.

Крэг был убежден, что современность несет с собой и в себе трагедийные противоречия не "повседневного", а глобального, шекспировского размаха и масштаба. Эту его уверенность история XX в. очень скоро подтвердила. Примечательно, что выпады Крэга против "эмоций повседневности" сопровождаются апелляциями к авторитету Гамлета. Крэг упрекает современных актеров в том, что они не желают принимать всерьез "спокойные указания" Гамлета по поводу необходимости мысли в игре актера. Даже исполняя роль самого принца, современные актеры, замечает Крэг, плюют на эти его требования. Тут же дается издевательское описание, как на современных Крэгу сценах начала века играли Гамлета.

Ситуация Гамлета слишком серьезна, чтобы оставлять ее на произвол случайных актерских эмоций. И Крэг настаивает: "случайное чувство, - пишет он, - не имеет никакой художественной ценности, такое чувство способно лишь разрушить искусство, если сознание актера становится рабом эмоций, то одна шальная случайность неизбежно тянет за собой другую. Искусство же,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
как мы сказали, не терпит случайностей" {Craig Edward Gordon. The actor and the Übermarionette. - Mask, 1908, N 2, vol. 1, p. 4-5.}.
Теоретически проблема ставилась для тогдашнего театра достаточно остро. Ибо речь шла о весьма серьезных вещах.

Напряженные отношения между личным и внеличным, надличным в творческом акте артиста, готового взять на себя бремя трагедии, - так можно сформулировать итоговый вывод, сделанный тогда Крэгом. Ясно, что это напряжение, возникающее внутри самого актера, еще более возрастает в такой пьесе, где внеличное, надличное, неведомое, внеэральное дано поэтом наглядно, как первейшее из предлагаемых обстоятельств, как нечто такое, что "немедля требует к ответу трагического героя.

Ведь Гамлет поставлен Шекспиром сразу именно в персональные (непосредственные, личные) отношения с неким внеличным, надличным началом с духом, в котором мы вынуждены вслед за принцем - хотим мы того или не хотим - признать явление какой-то высшей сферы, сверхличной воли, абсолютной идеи. Таково первое условие трагедии. И смертные, как мы помним (стражники и Горацио), всеми силами пытаются помешать предстоящей встрече, ибо и они знают: речь идет не только и скорее всего не столько о "тени" покойного короля, а о вступлении героя в персональные отношения с Духом (или Идеей, Абсолютом, как угодно) {Во время репетиций "Гамлета" в Художественном театре Призрак назывался Духом.}.

Теория "сверхмарионетки", если рассматривать ее в параметрах нынешней терминологии, требует от актера умения создать образ-обобщение. И с сегодняшней точки зрения ничего экстравагантного в идеи "сверхмарионетки" нет.

Напротив, идея эта жила и живет, она функционирует, хотя о термине давно позабыли. Сам Крэг не вспоминал о "сверхмарионетке", когда увидел в Москве в 1935 г. Лира - Михоэлса. Он только говорил (графу Гарри Кесслеру, например), что игра и режиссура - "лучшие из всего им в жизни виденного", что Лир - "грандиозный, потрясающий" {Kessler Harry. Tagebucher 1918-1937. Frankfurt am Main, 1961, S. 760.}. Ибо Михоэлс в роли Лира был сверхмарионеткой, а чуть позже Бабанова - джульетта была сверхмарионеткой в спектакле Алексея Попова, и еще при жизни Крэга Пол Скофилд - Гамлет был сверхмарионеткой в спектакле Питера Брука.

Ее, сверхмарионетку, сегодня встречают с восторгом. Зинаида Славина в "добром человеке из Сезуана" Ю. Любимова - сверхмарионетка, Евгений Лебедев в роли Холстомера в "Истории лошади" Г. Товstonогова - сверхмарионетка, Рамаз Чхиквадзе в роли Ричарда в спектакле Роберта Стуруа - сверхмарионетка. Примеров множество.

Мы ведь не знаем и знать не хотим, кто изобрел колесо. Зильгельм Мейстер у Гете намеревается сыграть роль Гамлета в любительском спектакле. Он спорит с приятелем, какие сделать в пьесе купюры и следует ли их делать. И затем, разбирая пьесу, признается: "...чем дальше я продвигался, тем затруднительнее мне становилось представить себе все целое, и наконец я увидел почти полную невозможность охватить его общим взглядом!".

Тирада Вильгельма заканчивается так: "Я ничего не намерен доказывать, я только излагаю вам, что думаю" {Гете И. В. Полн. собр. соч. М., 1935, т. 7, с. 220.}.

Потребность "думать" о Гамлете для всех, кто принимал судьбу принца датского близко к сердцу, почти всегда наталкивалась на эту вот "затруднительность"; охватить общим взглядом "все целое" было совсем не просто. В XIX в. театр вообще отказался от идеи трагического целого во имя идеи характера. Люди театра в ходе эстетической революции должны были пробиваться к сути трагедии, высвобождая ее из-под многолетней сценической традиции. Поиски новых форм в этом случае становились единственным возможным способом приближения к сути. Новое возникало само собой, на пути к истине, к действительному содержанию трагедии.

Но во взаимоотношениях театра с "Гамлете" есть и другая сторона. Поскольку именно эта шекспировская трагедия выдвигает перед художником требование охватить взглядом всю картину жизни и дать ей оценку, поскольку, далее, попытка уклониться от этого требования неизбежно влечет за собой умаление масштаба и искажение структуры произведения, то, как ни парадоксально это прозвучит, можно сказать, что в "Гамлете", где традицией всегда в расчет принималась одна только главная роль, "закодирована" необходимость режиссерского искусства.

Во всяком случае, не подлежит сомнению, что так восприняли "Гамлета" и Крэг, и Станиславский.

После нескольких лет размышлений над "Гамлете" Крэг не однажды с отчаянием писал, что трагедия эта "невоплотима", что претензии театра до конца "понять и объяснить истину Гамлете" несостоятельны, что даже самому

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
прекрасному актеру не под силу передать своей игрой, пользуясь материалом
своей человеческой личности и ею же как "инструментом", всю глубину
философского содержания этого образа {Craig Gordon. Shakespeare's plays.
Mask, 1908, vol. 1, N 7, p. 142.}.

Впрочем, заявляя, что "Гамлет" невоплотим, Крэг упорно делал новые и новые
эскизы к "Гамлету" - в поисках способа его сценического воплощения. И эта
"невоплотимая" пьеса предопределила всю новую концепцию театра, потребовала
от Крэга полного пересмотра многих давно устоявшихся эстетических
верований.

Суть нового подхода к "Гамлету" состояла в следующем. Главным в этой пьесе
является не то, что в ней происходит, а то, что думает о происходящем
Гамлет, то, что борется внутри него, в его душе и в мыслях.

Сцена должна стать отражением мысли - таков первый (и главный) пункт
крэговской театральной теории.

С 1899 по 1907 г. Крэг с какой-то одержимостью зарисовывает то, что, как
предполагает режиссер, Гамлет видит внутренним взором, "очами души", а
заодно и все преследующие Гамлета "дурные сны".

Что для реализации такого восприятия трагедии не годится повествовательный
по своей природе и цели (а не поэтический и трагедийный) принцип
"обстановочной режиссуры" с мебелью на сцене и необходимостью менять
декорацию - это было Крэгу ясно уже давно. Вся его ранняя лондонская
практика этот принцип отметала. И понятно, что толчком к окончательному
отказу от старого постановочного принципа послужил именно первый
программный эскиз к "Гамлету", где кроме каких-то мрачных прямых линий и
смятенной человеческой фигуры не было вообще ничего. Эти линии напоминали
стены тюрьмы, по отнюдь их не изображали. Рисунок призван был вызвать
представление о мире, каким его ощущает и видит Гамлет.

Дальнейшая эволюция этого мотива в трактовке Крэга покажет, что
отказавшийся от него мир принцу представляется абстракцией. Себя же Гамлет
ощущает узником - не только в философском или в метафизическом смысле этого
слова, но и на самом деле: он под арестом. На этом положении принца, считал
Крэг, Шекспир особенно настаивает.

Если внимательно вчитаться в монологи Гамлета, произносимые в одиночестве,
а также в его диалоги с персонажами, чье появление и исчезновение подчас
совершенно необъяснимо с точки зрения повествовательной логики, то,
утверждал Крэг, мы убедимся, что Гамлет находится почти в абсолютной
изоляции от того мира, который его заточил и образы которого то и дело
всплывают в его бесстрашной памяти и насмешливом воображении. Он пытается
уловить связь между явлениями, сопоставить одно с другим, понять смысл.
Ничего не получается. Какие-то "злые сны", и только. То возникнет залитый
золотом королевский двор, то появятся верные друзья-товарищи, смахивающие
на рептилий, вельможа - шут, похожий на жабу, а может, и наоборот - вдруг
выйдет всамделишный шут, зло и безжалостно изображающий вельможу, и т. д.
Гамлет мечется в каменном застенке. (Весь мир - тюрьма). Такова в
крэговской трактовке трагедии одна из основных ситуаций, распространяющая
свое влияние на все трагическое действие.

Но как заставить театральную сцену - такую грубую, неповоротливую,
громоздкую! - подчиняться душевным движениям одинокого принца, стать
инструментом его мыслей, ассоциативных ходов, зеркалом его алогичных,
сбивчивых видений?

должен быть какой-то один прием, лаконичный и мобильный. Театр должен стать
подвижным зеркалом духа и мобильным выражителем особого искусства мысли,
которым одарен Гамлет.

Такая интерпретация задач театра неизбежно приводила к философским
обобщениям и к сокращающим язык сцены метафорам.

Если на первом этапе своей истории режиссерское искусство было связано с
прозой, с повествовательными структурами, а на втором, кратковременном
этапе - с живописными панно "ар нуво" и лирикой "проклятых поэтов", то вот
на третьем витке своего быстрого развития оно, это мышление, испытало
своего рода жажду архитектоники. Тоска по философии и общим поэтическим
идеям соединилась с тоской по движению.

Постановочный план "Гамлета", над которым Крэг работал давно, созрел только
к концу 1907 г.

Лишь после того, как ему удалось наконец изобрести свои "ширмы" или, иными
словами, открыть новый сценический принцип, допускающий движение на наших
глазах всей образной системы спектакля, стал возможен и план воплощения
трагедии.

Речь шла именно о новом принципе, о новой - динамической, ничего не
изображающей, абстрактной - структуре образного единства на сцене.
Источником и причиной этого движущееся единство не могло иметь ни фабулу
пьесы, ни внешние ее события, а только и единственную мысль ее, так или

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
иначе транспонированную в идею спектакля.
Крэг долго мучился, зарисовывая отдельные мизансцены и образы трагедии, но никак не мог понять, как все это – разорванное – между собой связать. И вдруг его осенило, что и не надо связывать. Ибо ведь связь-то времен порвалась! Так. Но как передать эту разорванность реально, сценически? Недоставало какого-то решающего звена. Пока его не осенила идея движения. Движение – вот что должно было стать материализованной идеей связи временной и пространственной. Не только актер движим мыслями и чувствами своего героя, но и вся сцена, все то, что мы называли спектаклем, также движется и живет мыслями и чувствами героя. Меняется, подчиняясь не задачам информации, а только и единствено внутренней жизни человека, ритму его мысли. Самомалейшим оттенкам чувств, развитию идеи, скачкообразному, плавному – любому.

Но и этого мало для трагедии. Действие – если речь идет о трагедии, действие на сцене должно идти под давлением, под огромным духовным напряжением. Только и единственно в этом смысле можно говорить о "правдоподобии" на трагической сцене.

Шекспир самим фактом явления Призрака обязывает театр показывать все то, что выходит за рамки обыденности. Начиная пьесу с солдатской сцены и появления Призрака, Шекспир заявляет сразу, что речь пойдет о делах отнюдь не обыденного свойства.

Разрабатывая новую динамическую структуру образного единства на сцене (являющуюся и поныне одной из основ и современной сценографии, и всего современного театрального языка), Крэг часто цитировал шекспировскую фразу: "Мы сделаны из той же материи, что и наши сны" ("Буря", слова Просперо). Чтобы кратко сформулировать суть сценического замысла Крэга, лучше всего обратиться к формулировке Толстого: "...все лица как этой, так и всех других драм Шекспира живут, думают, говорят и поступают совершенно несогласованно времени и месту" {Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 539.}.

Примерно так же, если не точно так, думал и Крэг. Но – одно дело думать, другое – показать свою мысль на сцене, материализовать эту мысль.

Так рождался современный метафорический язык театра.

Да и не только в метафорах дело, а в новых средствах сценической выразительности. То, что казалось "непонятным" и даже диким искушенной, эстетически изощренной публике премьеры МХТ 1911 г., сегодня, спустя семьдесят лет, воспринимается без всякого труда самыми наивными зрителями. Смысл того, что Крэг называл "moving-scene", состоял в намерении режиссера передать поток трагического сознания. Сознание Гамлета оправдывало такой подход к театру. Не только актер, исполняющий роль Гамлета, живет мыслями и чувствами своего героя, но и вся сцена живет этими же чувствами, служит отражением его страдающей души и его мысли.

Для осуществления всего этого сцена должна, оставаясь все время одной и той же, тем не менее мгновенно изменяться, превращаться во все то, что видит Гамлет, и в то, о чем он думает. Для этого нужно использовать и разные углы зрения на один и тот же объект на сцене, и житейски немотивированное освещение, и внезапные скачки действия, происходящего в разных временных и пространственных измерениях (то одновременно в разных пространствах, то, напротив, в одном пространстве, но в разное время), и нераскрытые до этого на театре образные потенции прямой перспективы, и неожиданное применение к сцене приемов перспективы обратной.

Да, динамическая структура оказалась весьма сложным орудием образного единства на сцене. Немудрено, что Московский Художественный театр так намучился в свое время, стремясь овладеть этим языком.

Однако для понимания сложных театральных метафор и ассоциаций, как показывает практика последних десятилетий, театральному зрителю вовсе не требуется ни особой подготовленности, ни даже особой интеллектуальности. (Возможно, что здесь сыграло свою роль киноискусство, чрезвычайно расширившее диапазон эстетического восприятия массовой аудитории. Парадокс, впрочем, заключается в том, что новые формы поэтического зрелища легче воспринимаются в театре, нежели в кинематографе).

Как же воспринимались крэговские мизансцены, построенные на динамическом принципе в начале 1911–1912 гг.? Чтобы представить себе это реально, а заодно и привести конкретный пример новой формы, поразившей и возмущившей тогда очень многих, процитируем отзыв профессионального актера, известного в ту пору трагика Н. Россова, который стяжал себе славу именно в шекспировских ролях. Вот как описывает Россов мизансцену 2-й картины I акта: "...2-я картина 1-го действия поставлена так варварски неудобно для Гамлета, так неправдоподобно в психологическом отношении, что я скорее пожертвовал бы самой блестящей карьерой, чем согласился бы принять такую mise-en-scene. Вообразите: сцена разделена на два плана. Очень, очень

далеко, в глубине (амфитеатром) расположены на возвышении король, королева, а далее, несколько ниже - по бокам - двор. Затем, почти у самой авансцены, на одной из груд кубиков, отделяющих передний план от заднего, посажен Гамлет, лицом к публике, спиной к королю.

Какова картина? Слух у Гамлета, оказывается, настолько развит, что он отчетливо слышит все обращаемые к нему за версту реплики и в свою очередь отвечает на них таким спокойным, "комнатным" тоном" {Россов Н. "Гамлет" в Московском Художественном театре. - Театр и искусство, 1912, э 3, с. 77.}. Таково очень типичное для того времени восприятие, воспитанное условностями линейной (прямой) перспективы как в произведениях изобразительного искусства, так и в театральных декорациях, а также двумя концепциями актерского общения на сцене: одна из них, новейшая, существовавшая уже в Свободном театре Антуана, требовала абсолютного игнорирования зрительного зала и общения актеров на сцене только друг с другом, "как в жизни", глаза в глаза; другая же, устаревшая концепция, требовала, чтобы актер, не забывая о публике, не упускал из виду партнера, обращался как бы одновременно и к партнеру и к зрителям. (Вот почему стоять на сцене надо было в пол-оборота.)

В крэговской же постановке Качалов сидел на каком-то кубе лицом к публике и говорил как бы с самим собой, словно видя Короля только в своем воображении. Но таков и был замысел режиссера. Н. Россов, правда, его не понял, но, возмущаясь и негодуя, попал в самую точку.

Такова же одна из странных тайн театра, искусства, обращенного сразу ко многим людям. Не приемля и даже не понимая смысла того или иного приема, люди, сидящие в театре, непременно сам-то прием заметят и на него ответят свистом или овацией.

П. А. Марков 16-летним юношем видел спектакль Художественного театра. На вопрос, что это был за спектакль, заданный ему в 1977 г., он ответил так: "Это был великолепный спектакль, произведение редкой красоты. Крэговские мизансцены поражали глубиной понимания шекспировской трагедии личности. Прекрасно играл Качалов. Остальные актеры играли плохо" {из беседы автора с П. А. Марковым в апреле 1977 г.}.

И вот что писал Марков в 1920 г. в статье "Живые декорации Гордона Крэга": "... проблема движения предстала Крэгу в формах чрезвычайно сложных, нарочито углубленных перед Крэгом встала мысль о создании подлинно динамического, действенного театра. Ступенью к осуществлению его были "ширмы", в которых была показана постановка "Гамлета". Сцена приобретает характер подлинной динамичности, внутренняя и внешняя динамика актера будет находить выражение в ожившей, динамичной сцене - таков смысл изобретения Крэга. Но опыты одинокого искателя истины, продолжал П. А. Марков, - воплотятся практически нескоро" {Марков П. О театре. М., 1976, т. 3, с. 16.}.

Кинетическая система Крэга решала проблему быстрой смены шекспировских эпизодов, т. е. проблему трагического времени. Едва ли не самое важное в трагедии - великое, ускоренное трагическое время. Время это - внутреннее, оно зависит от героя, им приводится в действие. Поэтому, когда речь идет о трагическом времени, дело не только в так называемой многоэпизодности шекспировской пьесы; да ведь и сама эта драматургическая многоэпизодность есть только следствие шекспировского понимания феномена трагического времени. (Понимания нового сравнительно с античным.) Разумеется, многоэпизодность всегда составляла определенную трудность для театра. Но если открыть в самой технике театра возможность и способ выразить трагедию духа, а не жизнь эпохи, семьи и т. д., то тогда на сцене беспрепятственно будет всем управлять именно это страшное, движущееся скачкообразно, рывками или подползающее неслышно из-за спины трагическое время.

Годы спустя после премьеры "Гамлета" Станиславский писал: "А вот и еще новая декорация или, вернее, обстановка сцены: стройные ширмы, кубы или пышные складки материй, которыми нередко драпируют сцену вместо обычной реальной обстановки. Такое убранство сцены условно до последней степени, но почему эта условность так знакома и близка нашей душе, так величава и значительна на сцене? И зритель опять недоумевает. Он не знает, что не самые складки материи или ширмы, а таящееся в них настроение, неуловимое сочетание линий, комбинация красок и световых бликов вызывают в нас непонятные, неуловимые, непередаваемые, но вместе с тем знакомые и близкие нашей душе переживания... Все это бессознательно заставляет работать воображение зрителя и помимо его воли принимать участие в творчестве" {Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1959, т. 6, с. 83.}.

Но может быть, Станиславский вовсе не Крэга и не его ширмы имел в виду? От всяких сомнений по этому поводу нас избавляет черновик приведенного текста. В первоначальном варианте, датируемом 1918 г., сказано: "Стройные ширмы Крэга, кубы Аппия..." {Там же, с. 384}. Как видим, идею ширм Станиславский

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
не только не позабыл, но и прекрасно растолковал.
формулой спектакля Крэга и Станиславского должно было стать противоречивое единство замкнутости и расчлененности, разорванности связей и в то же время неумолимой взаимосвязанности, взаимозависимости времени, героя и общества, человека и мира, Гамлета и человечества.

Станиславский эту формулу принял, ею увлекся, ее вместе с Крэгом стремился реализовать.

В какой мере это удалось сделать и что помешало идеям Крэга восторжествовать сразу же, вопрос другой. Он требует дальнейшего изучения. ШЕКСПИР В АНГЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ ВОЙНАМИ А. Бартошевич в 1936 г. американский критик Томас Дикинсон издал книгу "Театр в меняющейся Европе". Она имела целью подвести первые итоги послевоенного театрального развития и определить закономерности охватившего европейские сцены "универсального обновления". В составлявших книгу статьях немецких, французских, американских ученых речь шла о поисках новой режиссуры в области политического театра, о театральных опытах экспрессионистов, об экспериментах с классической драмой, о движении "малых" театров на Западе, о революционном театре России. Театрам Германии, Франции, России, Италии, Скандинавии были посвящены специальные главы. Лишь по поводу английского театра книга хранила молчание. Во введении, написанном Т. Дикинсоном и озаглавленном "Новые направления в европейском театре", исключение Британии из круга европейских стран, причастных к новому театральному движению, объяснялось в нескольких фразах, чрезвычайно решительных по тону: "Политически британские острова изолированы. В подобной же изоляции находится театр в Англии. Нет нужды особо комментировать эту изолированность, но нужно сказать, что, кроме Ирландского национального театра и некоторых спорадически возникавших явлений, таких, как Независимый театр в 90-е годы, Елизаветинское сценическое общество, движение репертуарных и муниципальных театров в 20-е годы, театр Великобритании в целом оказался неспособным ответить на глубокие импульсы, которые управляли театром на континенте" {The Theatre in Changing Europe. London, 1936, p. 46.}.

Слова американского критика выразили суждение, до сих пор разделяемое многими. Нам говорят: английская сцена встала на уровень театральных идей XX в. только во второй половине 50-х - начале 60-х годов, когда в драматургию пришли "рассерженные", а в режиссуру - П. Холл, Дж. Миллер, Кл. Уильямс, Т. Ричардсон, когда "Ройал Корт" поставил "Оглянись во гневе", а в Стратфорде пошли "Война Роз" Холла и "Король Лир" Брука. До того времени английский театр, хотя он и обладал плеядой крупных актерских индивидуальностей, в сфере режиссерского искусства был ограничен пределами традиционных сценических форм, развиваясь в рамках театральной системы, унаследованной от прошлого столетия.

Конечно, власть традиции всегда была сильна на английской сцене, тем более в шекспировских спектаклях, имевших богатую и доселе не оцененную по достоинству историю в викторианском театре - от Ч. Кина и С. Фелпса до Г. Ирвинга и Г. Бирбома Три с их живописно-монументальными постановками, толковавшими шекспировскую драму с позиций эстетики викторианского романа и академической живописи. Современным критикам легко иронизировать по поводу картины восходов солнца в "Гамлете" на сцене ирвинговского "Лицеума" (1878), травяного ковра и живых кроликов в "Сне в летнюю ночь" Г. Бирбома Три (1900) или пудов соли, высыпанных на сцену в спектакле О. Эша "Виндзорские насмешницы" (1911): соль должна была имитировать снег. Однако в этих спектаклях была некая основательность, несколько тяжеловесная добродельность, которые нравились не одной викторианской публике и в чем-то отвечали природе британской культурной традиции. Вот почему солидные постановки в викторианском натуралистическом духе появляются на английской сцене в послевоенные десятилетия - не только в театре 30-х годов, склонном к намеренному традиционализму, но и в мятежные 20-е годы, когда все викторианско-столично часто предавали проклятью: даже тогда опыт прошлого века был включен в "неспетое разночтение" английской культуры, что, конечно, должно было казаться энтузиастам театральных взрывов верхом провинциального консерватизма.

Однако, что еще важнее, к повторению прошлого и добровольному топтанию на месте жизнь английского театра "добрковской" эпохи не сводилась. "Шекспировская революция" 60-х годов родилась не на пустом месте, но была подготовлена всем развитием английской сцены первой половины нашего столетия. Упоминаемое Т. Дикинсоном Елизаветинское сценическое общество породило целое направление в английской шекспировской режиссуре, смысл которого заключался не только в реконструкции елизаветинской сцены, но и в восстановлении ритмико-поэтической целостности шекспировской драмы; школа, возглавленная У. Поуэном и его учениками - Р. Аткинсоном и Н. Монком,

примыкала как к общеевропейскому сценическому традиционализму, так и к поискам в области современного поэтического театра. Пусть Гордон Крэг не смог осуществить свою театральную утопию на английских подмостках (можно подумать, будто ему удалось сделать это в Италии или России), но его программа, возникшая на почве английской театральной культуры, постепенно становилась органической ее частью: в искусстве английской шекспировской режиссуры межвоенной поры воздействие Крэга уггадывается столь же отчетливо, как и влияние театральных идей.

Гренвилл-Баркера, воплощенных в его постановках Шекспира на сцене театра "Савой" (1913-1914) и в его "Предисловиях к Шекспиру".

Английская сцена между двумя войнами знала, особенно в 20-е годы, крайне дерзкие опыты толкования Шекспира, стоявшие на грани кощунства над классикой, - когда традиционалисты-англичане порывали с традицией, они оказывались радикальнее самых смелых театральных искателей континента. Но по большей части английские режиссеры не торопились отбрасывать прошлое, они "следили за континентальными экспериментами внимательно, но критически" {Marshall N. The Producer and the play. London, 1957, p. 93.}, они искали возможностей соединения традиции с новыми театральными концепциями. В поставленных в этот период шекспировских спектаклях Н. Плейфера, Г. Эйлифа, Х. Уильямса, Т. Гатри, Ф. Комиссаржевского, М. Сен-Дени - прежде всего на сцене "Олд Вик", пережившего в 30-40-х годах свой высший взлет, складывается английский вариант театральной системы XX в., рождаются новые принципы интерпретации Шекспира - как в границах сценического языка, так и в области общественных идей. Шекспировские драмы начинают восприниматься в связи - то более, то менее непосредственной - с современной действительностью. Сценические воплощения Шекспира и прежде отражали духовный строй каждого века и поколения, обратившегося к классику. Но только теперь, в сфере режиссерского творчества, принцип современного толкования классики получает выражение осознанное и последовательное. Это стало осуществимым в Англии лишь после социального взрыва первой мировой войны, раз и навсегда разделившей прошлое и настоящее, позволившей осмыслить идеальные и эстетические возможности исторической дистанции между традиционной индивидуалистической системой миропонимания, ведущей происхождение от эпохи Возрождения, и XX в., летосчисление которого по "философскому календарю" не случайно принято начинать с 1914 г. ШЕКСПИР В ДУХЕ ДЖАЗА ""Шекспир дрянь!" {В подлиннике употреблено более сильное выражение.} восклинул мой друг. - Так скучно, тупо. Вест-эндские антрепренеры бегают от шекспировских актеров, они всегда без работы, и один наш критик сказал, что Шекспир - могила таланта.

- Неужели - сказал я" {Komissarjevsky Th. Myself and the theatre. London, 1929, p. 190.}. Так Федор Комиссаржевский передает диалог со своим учеником. Не существенно, происходил ли этот разговор в действительности. Юный собеседник русского режиссера сказал то, что могло быть повторено множеством молодых англичан 20-х годов.

На сцену и в зрительные залы театров после войны пришло новое поколение буржуазной молодежи, деловитое, американизированное, спортивное, преклонявшиеся не перед полотнами старых мастеров или красотой викторианских усадеб, а перед совершенством технического расчета, склонное к иронии, безверию и гедонизму, соединявшее практицизм, презрение к "высокому и прекрасному" и жадность к развлечениям - английский вариант "новой вещественности". Те же атрибуты: спортивные авто, дансинги, катки, ночные клубы, джаз, "ешь, пей и будь весел", "мы сходим с ума по развлечениям" и т. д.

В коммерческом театре Вест-энда интересы "блестящих молодых штук", как они себя называли, представлял Нозл Кауард. В его герое, неотразимо элегантном и слегка загадочном молодом джентльмене, пославшем к чертям заветы отцов, расчетливом, беззастенчивом и победоносном, они видели себя такими, какими хотели видеть. В двадцать три года Кауард снискдал грандиозный успех как автор и исполнитель главной роли в пьесе "Молодая идея"; пьеса провозглашала торжество "новой деловитости" и заключала в себе, по словам критика, "умное нахальство, длинный нос, показанный непочтительной молодежью тупым старикам" {Darlington W. One and thousand nights. London, 1955, p. 124.}.

Шекспир, кумир отцов, разумеется, причислялся к "тупым старикам". Война, принесшая крушение викторианского мира, оставила Шекспира по ту сторону пропасти, которая разверзлась между "старой добродой Англией" и новым веком "непочтительной молодежи". В глазах сверстников Кауарда Шекспир был "ham" (фальшивый, напыщенный) - самое страшное бранное слово "двадцатых". Между Шекспиром и помпезной поздневикторианской его трактовкой не видели различий. Английский театр 20-х годов, как, впрочем, и времен более поздних, часто мог укрепить в этом заблуждении; за немногими исключениями

он сопротивлялся воздействию новых театральных идей. "Что до исполнения Шекспира, - писал Т. Гатри, вспоминая о впечатлениях своей молодости, - или того, что мы принимали за таковое на основании того, что видели, я не могу описать, с каким презрением мы к нему относились. Мы не видели в Шекспире ничего, кроме фальши и рева" {Guthrie T. A Life in the theatre. New York, 1959, p. 92. публика 20-х годов на Шекспира не ходила, ставили его пьесы не часто, на Вест-энде они почти не появлялись. Комик Гью Петри пел в одном ревю: "О Шекспир, ты велик, но не можешь заполнить места". Шекспир был оттеснен в Стратфорд и юный "Олд Вик". Стратфордский Мемориальный театр влачил после войны жалкое существование, и когда в 1926 г. здание театра сгорело, весть о пожаре встретили в Англии с воодушевлением. Не только парадоксалист и антишекспирианец Бернард Шоу (в 20-е годы его антишекспиризм перестал казаться парадоксом) поздравлял соотечественников с этим событием, но и умеренный Г. Ферджен писал о стратфордском пожаре: "Мы не знаем в точности, было ли это простой случайностью или делом какого-нибудь благонамеренного поджигателя с подлинной страстью к Шекспиру" (Farjeon H. Shakespeare scene. London, 1948, p. 184).}

"Олд Вик", которому предстояло стать лучшим театром страны, показывал свои скромнейшие спектакли, отмеченные истинно елизаветинской простотой (она часто диктовалась скудостью средств), привлекая наиболее интеллигентную часть лондонской публики. Но в 20-е годы его стиль только складывался.

Больше всего жизни и движения было в "малых" театрах Лондона и провинциальных репертуарных театрах. Но Шекспиру там намеренно предпочитали современную европейскую драму, Шоу и Чехова. В крошечном театре "Барнз", переоборудованном из кинематографа, Комисаржевский поставил пьесы Чехова, и английские интеллигенты, которых пугал цинический натиск "новой деловитости" и которые трагически переживали гибель викторианских иллюзий, нашли в русском драматурге душевный оплот и утешение. Илья Эренбург описал эту ситуацию совершенно в духе "веселых двадцатых": "Английская интеллигенция напоминает русскую конца прошлого столетия. Она страстно увлекается Чеховым, и вполне корректный инженер, увидав на сцене трех сестер, которые скуют "в Москву, в Москву", не только не изумляется и не зевает, но отвечает на стенания сочувственными вздохами" (Эренбург И. "Собр. соч. М., т. 7, с. 457).}.

"Новым деловитым" молодым людям, высказывавшим демонстративное отвращение к "доброй старой Англии" и идеалам прошедших веков, хотелось, чтобы в них видели граждан мира, притом мира, только что рожденного. Их идеологи говорили, что пора наконец покончить с островной психологией и национальным консерватизмом англичан.

Парадокс английской "новой деловитости" состоял в том, что, проклиная и осмеивая "великие традиции" и традиционное раболепие перед ними соотечественников, поколение скептиков и технократов испытывало в то же время властную потребность найти себе опору и оправдание в национальном прошлом. Конечно, это не могла быть традиция Ренессанса. К Ренессансу, который прославила официозная критика XIX в., проводившая от эпохи Елизаветы до эпохи Виктории прямую линию национальной преемственности, к Ренессансу, с его героической концепцией человеческой личности, люди 20-х годов питали недоверие.

В сфере театра такой опорой стала для них комедия Реставрации, двадцатыми годами заново открытая.

В XIX в. пьесы Уичерли, Конгрива, Фаркера, Ванбру почти не ставились. Они приводили викторианских критиков в священный ужас. Театр 20-х годов нашел в антиpurитанском гедонизме, саркастическом остроумии и ожесточенном прозаизме комедиографов Реставрации, в их шумной веселости, скрывавшей стремление поскорее забыть недавние исторические потрясения, нечто близкое по духу своему времени. "Определенное сходство между неустойчивым безостановочным движением современности и веком Реставрации вернуло признание драме той эпохи", - писал Г. Картер в книге "Новый дух в европейском театре" {Carter H. The new spirit in European Theatre. London, 1925, p. 68.}. Вошло в обычай проводить параллели между щеголем Реставрации и модным повесой 20-х годов - умным шалопаем и обольстительным прожигателем жизни {Герои комедий Реставрации, модники и моты, только с первого взгляда могут показаться наследниками ренессансных жизнелюбцев - в них нет поэзии, потому что мало свободы. Игры, которые они устраивают, при всей своей прихотливости ведутся по строго обозначенным - от сих до сих - правилам. Над ними стоит *modus vivendi* света: быть, как все. Классический пример комедии манер, не характеров.

Писавшие о "веселых двадцатых" меньше говорят об отдельных людях того времени, чем о жизненном стиле, чрезвычайно определенном, охватывающем многие стороны действительности. Пишут об особом условном языке взаимоотношений, да и о собственно языке - специфическом жаргоне,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
выработанном западной молодежью тех лет. Стиль довлеет над человеком, "среднестатистическое возводится в образцовое", как говорится в романе Л. Фейхтвангера "Успех" - одной из самых глубоких книг о 20-х годах. (Писатель рассказывает о фотографе, который, сняв десять современников, наложил негативы один на другой и получил в результате "лицо времени". "Полученное таким путем "среднее лицо" было, по Господствовавшим в то время взглядам, красивее, чем лицо индивидуальное"). Сказанное о немцах справедливо и по отношению к англичанам. Пожалуй, ни до, ни после 20-х годов английская культура не знала столь определенного и потому легко описываемого типа поведения целой генерации - разве что эпоха конца XVII столетия, с холодной точностью запечатленная в комедиях Конгрива и его современников.).

Прежде других на зов времени откликнулся режиссер, актер и владелец лондонского театра "Лирик" Найджел Плейфер. Постановки забытых комедий принесли ему славу. Плейфер избегал ставить сложные психологические драмы. Его призванием были шутки, пародии, мгновенные импровизации. Его репетиции походили на светские беседы в гостиной; искусством легкого, остроумного диалога, необходимым для исполнения старых комедий, он владел в совершенстве и умел передать его своим актерам. Кроме пьес эпохи Реставрации, он ставил сочинения комедиографов XVIII столетия. Но Шеридан и Голдсмит на сцене "Лирик" мало отличались от Конгрива и Фаркера. "Опера нищего" Джона Гея (1920), не сходившая с подмостков "Лирик" три года, была поставлена как непрятязательно веселое представление - сатирические намерения автора нисколько Плейфера не занимали. Его целью было создать единый образ пленительно беспечного и иронического века. Атмосферу старины помогали передать свечи, горевшие в люстрах зрительного зала, напудренные парики театральных оркестрантов, музыка Перселя и Генделя. В сущности Плейфер воскресил приемы театрального традиционализма, стилизаторства, через увлечение которым еще до войны прошли русская, немецкая, французская сцены. Но для Англии это была новость. "В бесстильном английском театре того времени он дал образец изящного и целостного сценического стиля" {Marshall N. The Other Theatre. London, 1947, p. 71.}.

Плейфер нашел актрису, которая смогла в совершенстве выразить его театральный стиль. Имя Эдит Эванс впервые сделалось знаменитым, когда она сыграла юных героинь комедии Реставрации на сцене "Лирик". В 1924 г. Эдит Эванс выступала в комедии Конгрива "Так поступают в свете". Ее Миллимент, как позже ее миссис Саллен ("Хитроумный план щеголей" Фаркера), были сотканы из шаловливой грации, мгновенных прихотей, неутомимой веселости, их переполняла жадность к удовольствиям бытия, готовность к самой запутанной игре, к самому рискованному флирту. Они жаждали радости немедленно и любой ценой. Казалось, писал критик, она побывала в эпохе Реставрации {Trewin J. Edith Evans. London, 1955, p. 51.}.

Образы шекспировских комедийных героинь, созданных Эдит Эванс в те же 20-е годы, находились в близком родстве с насмешницами Конгрива и Фаркера. Розалинда ("Как вам это понравится") в ее исполнении вовсе не была романтической влюбленной - всем существом она отдавалась тонкой эротической игре и небезобидным розыгрышам. "Скептикам, - писал Дж. Трюин, - оставалось назвать комедию "Хитроумным планом щеголихи"" {Ibid., p. 50.}. Столь же склонна к рискованному маскараду и развлечениям была ее ироническая и лишенная сантиментов Виола из "Двенадцатой ночи". Критики писали о странной для шекспировской героини прозаической суховатости этой Виолы. "Корабль с Виолой на борту, - писал Дж. Трюин, - словно прибыл в Иллирию из эпохи Реставрации" {Ibid., p. 62.}.

Шекспировские комедии, пусть и трансформированные в согласии с нечувствительным к поэзии духом Реставрации и 20-х годов, все же вошли в иронический и трезвый мир искусства послевоенных лет. Трагедии Шекспира оставались эпохе чужды. Им пришлось много раз в 20-е годы испытать участь предмета пародии.

Пародия в английской культуре того времени расцвела невиданно, как, впрочем, и в культуре других европейских стран. Она стала выражением взглядов послевоенного поколения, помогая ему справиться с потускневшими викторианскими кумирами.

Прежде всего, конечно, насмеялись над Шекспиром. Собственно говоря, английская литература и театр имеют долгую традицию пародийного переиначивания Барда - она существовала с XVIII в., и переживала подъем в наиболее острые моменты истории английской культуры. В XVII столетии пародии на Шекспира связаны по преимуществу с жанром пьес-репетиций: прямое сопоставление двух поэтов - елизаветинской и просветительской - должно было с ясностью обнаружить искусственность первой. В XIX в. пародии на автора "Гамлета" включаются в такую популярную и совершенно не исследованную английскую театральную форму, как рождественские представления, сохранившие нечто от весело-непочтительного духа карнавальной площади. В первые

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
десятилетия нашего века традиции комического снижения Шекспира были подхвачены недавно родившимся кинематографом, который на ранней стадии своей истории впитывал в себя наследие низовых жанров предшествующих эпох: известно о воздействии рождественского представления на формирование английского кино.

Расцвет кинематографического антишекспиризма наступает в начале первой мировой войны. Экраны Англии были заполнены лентами, потешавшимися над пьесами Шекспира, в особенности над "Гамлетом" (самая известная из них "Пимпл Гамлет", 1916). В 1915 г. кинокомпания "Крикс энд Мартин" начала выпускать серию картин под общим названием "Шекспир вдребезги". Пародировали и самого Шекспира, и театр, его играющий. Тучный Призрак не мог пролезть в люк сцены, суплер засыпал в будке, рушились декорации и т. д. Комизм многих фильмов строился на том, что шекспировские сюжеты опрокидывались в современность. Смысл пародий состоял в том, чтобы продемонстрировать несовместимость Шекспира и современной жизни - только ненормальный человек способен в наши дни повторять поступки Ромео или Гамлета. Шекспировские ситуации, шекспировские герои проверялись повседневным бытом и испытания не выдерживали. В 1919 г. вышла в свет серия мультипликаций З. Дайера, в которой шекспировские герои сталкивались с проблемой послевоенного продовольственного кризиса - Порция в "Венецианском купце" спасала Антонио, доказывая, что Шейлок уже отоварил свои карточки и никакого "фунта мяса" ему не причитается {О кинопародиях на Шекспира см.: Липков А. Шекспировский экран. М., 1974.}.

Не раз - в кино и на сцене - предметами пародийного посрамления оказывался сам Шекспир как личность. В 20-е годы на Вест-энде шумным успехом пользовались пьесы, в которых классика изображали то жизнерадостным циником, беззастенчивым дельцом, который думает не о вечности, а о спекуляциях землей, то героем скандалного адюльтера, то убийцей (в одной из пьес он убивал Марло), то жертвой фрейдистских комплексов. Толкования Шекспира по Фрейду, объяснявшие высокие помыслы Гамлета и Отелло подавленными сексуальными влечениями, импонировали послевоенной молодежи своим снижающе-ироническим смыслом.

Дух пародий проникает и в самые значительные произведения английской художественной культуры 20-х годов, в романы "потерянного поколения", в книги Хаксли и Олдингтона. Смысл пародий у них горек. Олдингтон "стремился показать бессердечность той жизни, в которую он включен вместе со своим творчеством. Настоящие умирают за ненастоящих и не стоящих бытия. Короче, подлинник человечества уступает пародии на человечество и человечность" {Кржижановский С. Олдингтон. - Интернациональная литература, 1936, э 8, с. 102.}.

Таким образом, в Англии 20-х годов складывается целая пародийная культура - от непрятательных кинофарсов до трагикомедии Олдингтона.

С этой культурой смыкаются шекспировские постановки Теренса Грея, одно из самых парадоксальных явлений английского театра 20-х годов.

Дерзновеннейший из английских театральных искателей межвоенной поры, Теренс Грей был фигурой причудливой и по-своему драматической. Современники им возмущались, потомки его забыли. Критики видели в нем опасного еретика, историки театра, если и вспоминают о его опытах (что происходит крайне редко), то лишь как о странном раритете эксцентрического - к счастью, перебесившегося - десятилетия. Между тем цель, которую Грей перед собой поставил и которую он преследовал с методическим упорством ученого и отвагой одаренного дилетанта (по профессии он был египтолог, преподавал в Кембридже), была столь же достойной, сколь и недостижимой в его время. Грей хотел утвердить в Англии идеи современной режиссуры, поставить английскую сцену на уровень мирового экспериментального театра.

Он долго жил за границей и был восторженным почитателем? столь разных художников театра, как Рейнгардт, Иесснер, Копо.. В Париже он видел спектакли Таирова и Мейерхольда. Но подлинным источником его театральных воззрений стали идеи Крэга, воспринятые через посредство континентальной режиссуры. Всеми этими именами полны манифести и высказывания Грея.

Деклараций он сочинял много. Он и в этом был ближе к традициям немецких и французских мастеров, чем к обыкновению людей английской сцены, которые со свойственной британцам нелюбовью к теоретизированию предпочитали ограничиваться практической работой в театрах.

Текст манифестов Грея кажется - да так оно и есть на деле - повторением расхожих идей европейских теоретиков условного театра. В глазах немцев или русских энтузиазм Грея выглядел бы весьма запоздалым - если бы они подозревали о существовании их английского адепта. Тем не менее в Англии юн был первым после Крэга проповедником "театра театрального". Отсюда его пылкость, отсюда же - враждебность, которая его окружала. "Современный театр, - провозглашал Грей, - устал от натурализма, натурализм поверхностен

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
и ограничен. Мы не можем больше видеть какое-либо достоинство в изображении на сцене внешности жизни". Старый театр отвергался, как "устаревшая забава с ее иллюзиями, волшебством и всячими фокусами и мистификациями XIX в." {цит. по: Marshall N. The Other Theatre, p. 61.}

Грей переоборудовал сцену-коробку фестивального театра в Кембридже, которым он руководил с 1926 по 1933 г. Рампа была сломана, кулисы обнажены. С подмостков прямо к первому ряду спускались ступени во всю ширину сцены. Декорации - художником был сам Грей - строились по архитектурным принципам европейского конструктивизма. Сочленение геометрических объемов и плоскостей, игра цвета, света, менявшегося в зависимости от смысла каждой сцены, обнаруживали "странныю неожиданную красоту" {Ibid., p. 63.}. Представление могло переноситься со сцены в зрительный зал; от всякого реквизита отказывались - публика по жестам рук актера должна была догадаться, с каким именно предметом он действует; движения в массовых сценах приобретали стилизованно-ритуальный, иногда экстатический характер; в кулисах публике видны были актеры, приготовившиеся к выходу, и рабочие сцены, устанавливавшие декорации для следующей сцены, и т. д. Все эти приемы, обычные для европейского театра 20-х годов, казались английской критике модернистскими ухищрениями.

деятельность Грея не оказала на развитие английского театра его времени решительно никакого влияния: словно и не было семи лет кембриджских исканий. Норман Маршалл, единственный критик, настроенный к Грею благожелательно, склонен объяснять полную бесплодность его попыток обновить английскую сцену скверным характером Грея, который, будучи человеком угрюмым и подозрительным, не смог объединить вокруг себя единомышленников и остался эксцентрическим одиночкой. Вероятно, причина заключалась в ином - английский театр не был готов к восприятию идей европейской режиссуры 20-х годов, как он не был готов к тому, чтобы усвоить театральные открытия Крэга. Как ни странно это звучит, театр Грея оставил след в истории английского балета. Ниннет де Валуа, одна из создательниц английской балетной школы 30-х годов, была помощницей Грея и многому в искусстве пластической композиции у него научилась.

Шекспира Грей ставил мало. Старый драматург был для него частью ненавистного викторианского театра. Грей предпочитал современную драму, но в особенности произведения древних греков. Лучшим его спектаклем была "Орестея". Крэговские концепции сценического пространства кембриджский режиссер применил не к Шекспиру, а к античной трагедии в первую очередь. Постановки Шекспира в фестивальном театре оказались наименее "крэговскими". В них Грей ставил иные задачи, лежавшие в сфере иронической театральной игры и пародии. Грей последовательно прозаизировал пьесы Шекспира, вводя образы поэтической драмы в парадоксальные резкие связи-отталкивания с деталями современной повседневности. Логика его театральных travesti находилась в прямом соответствии с приемами простодушных кинопародий на Шекспира. Сэр Тоби и Эндрю Эгьючик выкатывались на сцену в "двенадцатой ночи" на роликах; Розалинда из комедии "Как вам это понравится" бежала в Арденнский лес, одетая в полную форму бойскаута; поединок между Орландо и Жаком устраивался по всем правилам современной классической борьбы. Все эти эпизоды, полные веселого кощунства над Бардом, могут быть справедливо оценены только в контексте эпохи; они несли в себе посрамление викторианского театра в лице его главного кумира; театральной игры в этих шутках было меньше, чем мстительной злости.

Патетически вызвенному смыслу текста противостояло сугубо обыденное действие актера, патетику снижавшее, романтические идеи беспардонно компрометировавшее - в духе иронической трезвости 20-х годов. Так произносили в "Генрихе VIII" монолог Анны Болейн "о суэтности", знаменитый, вошедший в викторианские собрания "Шекспировской мудрости" фрагмент малопопулярной хроники. Рассуждая довольно скверными стихами о вселенской тщете, Анна Болейн на сцене, вертаясь перед зеркалом, прихорашивалась и увлеченно пудрила красноватый нос, что между прочим было больше под стать данной исторической личности, нежели велеречивая морализация.

Шекспировские спектакли Грея бросали вызов ученой благовоспитанной публике Кембриджа. Почтенные профессора, сидевшие в первых рядах кресел, пугались и негодовали, когда чуть ли не над самыми их головами летала на гигантских качелях "прекрасная владычица Бельмонта" графиня Порция из "Венецианского купца". То, что ничуть не удивило бы зрителей театра Мейерхольда или Пискатора, повергло одних обитателей университетского города в священный ужас, других в святотатственный восторг. Публика, занимавшая дорогие места, сочиняла петиции протеста в местные газеты, студенческая "галерка" (в данном случае последние ряды партера) ликовала.

Зритель шекспировских постановок Грея постоянно должен был иметь в виду старую театральную традицию, против которой режиссер восставал - вне

негативных связей с ней многое у Грея становилось непонятным. Нет нужды говорить, что, разрывая с традициями, Грей слишком далеко уходил и от Шекспира. Он придерживался распостраненной и, как нам хорошо известно, неверной точки зрения, что "цель режиссера не интерпретировать текст автора, а создавать самостоятельное театральное произведение".

Однако пародийным сведением внутритеатральных счетов композиции Грея не ограничивались. В его постановках Шекспира, особенно в "Венецианском купце" и "Генрихе VIII", отчетливо проступали черты язвительного и горького взгляда на мир, свойственного "потерянному поколению".

Образ Венеции в "Венецианском купце" намеренно был лишен всякого подобия ренессансовской карнавальности - угрюмый, старый, в грязновато-сумрачных тонах город, где жили лицемерные, злобные и расчетливые дельцы, рядящиеся в одежды ренессансных гедонистов. Сверху и с боков, из всех углов выглядывали хищные лики мифических животных, подстерегавших добычу, жуткие химеры, скорее сошедшие со стен готического собора, чем: с солнечных площадей возрожденческой Венеции.

Две глухие темные стены слева и справа обозначали дома Шейлока и Антонио, пространство в центре сцены - канал, по которому спешили озабоченные люди с маленькими игрушечными гондолами, как с портфелями, в руках. Шейлок и друг его-Тубал, сидя на пороге дома, удили рыбу (актеры действовали с воображаемыми удочками). Шейлок в спектакле Грея был нелепым чудаком чаплинского склада - та же развинченно-механическая походка, то же неподвижное лицо, даже огромные ветхие башмаки те же. В нем не было, однако, и следа чаплинской меланхолической человечности. Характер решали в приемах жесткого гротеска. Чудовищное условие, фунт мяса Антонио, которого требует Шейлок за просрочку платежа, - желание, понятно, совсем не согласное с натурой чаплинского героя, - толковалось тем не менее не столько против Шейлока, сколько в осуждение венецианцев. В этой Венеции требовать мясо должника - вещь вполне обыкновенная. Антонио и его товарищей несколько не удивляла сама идея о фунте мяса, их возмущало только, что подобное условие осмеливается ставить ничтожный еврей.

Высокие слова о верности, дружбе, прощении и прочем в устах венецианцев были настолько явной ложью, что они сами не слишком старались заставить друг друга поверить в свою искренность. Все излияния и уверения бормотали, как пустые формулы вежливости, - вместе с высоким строем мыслей из спектакля изгнали и высокий стиль речи, кембриджский "Венецианский купец" от начала до конца говорил на языке суховатой прозы.

Грей считал, что "Венецианский купец" - скучная пьеса и главная причина скуки - заведомое лицемерие патетических чувств и слов персонажей. "Но он не скрывал скуки, а подчеркивал ее" {Marshall N. Op. cit., p. 64.}.

Прославленную речь Порции о милосердии режиссер называл ханжеским набором банальностей. Порция на сцене монотонным голосом затверженно бубнила хрестоматийно знаменитые строки, сама чуть не засыпая от скуки; судьи, перед которыми она держала речь, принимали скучающие позы, зевали; председатель суда, чтобы убить время, забавлялся с "ио-ио" - шариком на резинке, модной в 20-е годы игрушкой. Отчаянная скука царила в суде также и потому, что сам судебный процесс был лишним - результат его всем, кроме Шейлока, был известен заранее. Порция играла наверняка.

После апофеоза победителей в Бельмонте, где под покровом ночной темноты лирические герои принимали рискованные позы, поспешно и громко произносились речи о музыке сфер и о любви небесной, наступал финал спектакля. Из конца в конец сцены, спускаясь затем в зрительный зал, брел разоренный дотла Шейлок, играл на шарманке и пел гнусавым голосом.

Конечно, в унылых звуках шарманки, в жалкой фигуре Шейлока была щемящая тоскливость. Но финал был единственным моментом спектакля, когда режиссер позволил себе и зрителям сострадать, когда смягчалась свойственная гротеску отчужденность взгляда, которая господствовала в "Венецианском купце" на сцене фестивального театра. Мироощущение, которое выражалось в спектакле Грея, было близко яростной иронии Олдингтона ("теперь иеху всего мира вырвались на свободу и захватили власть"), корни угрюмого эксцентризма режиссера можно найти у Свифта, Хогарта, Стерна. Сокрушая прочие авторитеты, англичане 20-х годов заново открыли для себя этих художников, "Тень Стерна" (так называется написанная в 1925 г. статья Вирджинии Вулф о современном стернианстве) витала и над шекспировскими гротесками Грея.

В "Венецианском купце" речь у Грея шла об обществе, в "Генрихе VIII" об истории. И там, и здесь до смешного безнадежное состояние мира рассматривалось как нечто раз навсегда данное, от человека мало что зависело. В "Венецианском купце" общество изображалось как вселенский заговор сильных, объединенных круговой порукой циников, в "Генрихе VIII" историю толковали как царство гротескной несвободы.

"Генрих VIII" - последняя и слабейшая из хроник Шекспира (создана в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
соавторстве с Флетчером). Ее играли гораздо реже, чем другие его исторические драмы. Немногие известные в истории английского театра постановки преследовали цели более патриотические, чем художественные. Эта пьеса, полная деклараций и пророчеств о величии Англии, торжественных шествий, придворных церемоний, давала желающим возможность создать апофеоз Британии, ее победоносной истории, ее великих людей. Такой была в XIX в. постановка Чарлза Кина, когда не пожалели многих тысяч фунтов, дабы с возможной исторической точностью воспроизвести пышный парадный мир тюдоровской Англии. Такой же была, в сущности, цель Ч. Кессона, который поставил пьесу в 1925 г. в традициях Чарлза Кина и Герберта Бирбома Три - с массивными дубовыми панелями, гигантскими витражами и gobеленами, величественной Екатериной - С. Торндайк. Роскошная постановка хроники должна была внушить сомневающимся идею несокрушимого величия старой Англии.

В "Генрихе VIII" фестивальный театр показал нечто совсем: иное. На сцене возвышалась большая покатая плоскость из алюминия. Светлый металл менял в ходе спектакля окраску - при разном освещении. Но смысл алюминиевой конструкции был не только в этом. С металлического ската сверху стремительно съезжали на сцену один за другим действующие лица, словно некто мощной рукой выбрасывал их из-за кулис. Отливающее холодным блеском пространство, на котором, тщетно силясь удержаться, комически дергаясь, как на колесе смеха, катятся люди, являло собой метафору истории, равнодушной к человеческим интересам, всевластно управляющей людьми, как марионетками, что значит рядом с ней сила души и величие воли?

Грей одел Генриха и его придворных в костюмы карточных королей, дам и валетов, а некоторых второстепенных действующих лиц попросту заменил большими моделями игральных карт: их реплики читали из-за кулис.

В финале пророчества о великом будущем Англии произносились с нарочито фальшивым пафосом, а грим маленькой Елизаветы изображал злую карикатуру на прославленную английскую королеву. Сцена с металлической конструкцией начинала бешено вертеться, "как аттракцион в Луна-парке", и актеры с криком бросали в публику куклу - копию Елизаветы, вызывая в зале рев восторга и возмущения. Покушаясь на Шекспира, поруганию предавали официальную историю Великобритании, главное же - осмеивали и отвергали традиционный взгляд на историю как на свободное поле деятельности великих людей, которые оказывались на сцене не более чем картами из колоды, - всем вершил слепой грандиозный механизм, сверкавший как новенький самолет. Так в пародийных бесчинствах Грея отразился один из трагических вопросов европейского сознания.

Пародия, как известно, развивается на сломах исторических эпох. Часто она сопутствует рождению нового искусства, предвещая некоторые важные свойства его организации. Пародия становится формой осознания эстетических возможностей дистанции, разделившей старое и новое в художественном развитии. Пародия помогает художнику нового времени не только расправиться с окостеневшей традицией, но и, осмысливая ее как нечто внеположное, утверждая свою свободу от нее, превратить старые художественные формы в предмет эстетической игры, сделать их частью нового целого. Таковы мотивы иронических забав Грея с приемами старого театра. Однако свобода в пародии может оказаться обманчивой. Как попытка преодолеть мощную инерцию викторианства режиссерские концепции Грея отдаленно предшествуют английской театральной революции 50-60-х годов. Но господство пародии в шекспировских постановках Грея (и только в них, его интерпретации греков или современных авторов внепародийны) свидетельствует не только о бурной вражде к викторианскому вкусу, но и об ином: Грей крепчайшим образом связан с развенчанным прошлым по принципу отриятия, он отделаться от него не может, зависит от него еще больше, чем пародия от пародируемого. На Шекспире "потерянное поколение" спешило выместить боль рухнувшей веры, отнятых идеалов. Проклятия, посыпаемые былому, скрывали глубоко спрятанную, неосознанную тоску по ясности и прочности ушедшей эпохи. Эта тоска прорывалась и в спектакли Грея. Оттого игры с прошлым на сцене фестивального театра иногда приобретали несколько мрачноватый, болезненный характер. "Отпадение" Грея было "актом в вере". Не случайно конечный нравственный итог его "Венецианского купца" неожиданно оказывался, по крайней мере в отношении к Шейлоку, не столь уж чуждым традиционному толкованию в духе Колриджа - при всей иронии и пародийных глумлениях над романтическими сантиментами.

Стало быть, Грей - даже он, отрекаясь от прошлого, обнаруживал вполне английскую нелюбовь к сжиганию мостов, к окончательным, радикальным решениям, коих множество примеров дал европейский театр 20-х годов. Содержанию искусства Грея эта сравнительная умеренность пошла во благо: в конце концов самый высокородный морализм былых времен мог заключать в себе

больше человечности, чем технократический цинизм "веселых двадцатых". Нельзя, впрочем, забывать: то, что кажется умеренностью на фоне, положим, постановок Пискатора, воспевшего в 20-е годы хвалу "последовательному революционеру" Шпигельбергу, воспринималось англичанами как самое беззастенчивое поругание святынь. Даже сотрудник Грея Норман Маршалл в книге, имеющей целью отстоять достоинство английского театра от упреков в излишнем традиционализме, называет Грея не иначе как "экстремистом" {Marshall N. Op. cit., p. 61.}.

В историю английской сцены Грей вошел как неистовый разрушитель, устраивавший свои иронические игры над пропастью между традициями шекспировского театра и современностью.

Уничтожить эту пропасть, одним рывком преодолеть расстояние, отделяющее театр XX в. от театра шекспировской эпохи, вернуть Шекспира сцене, для которой он предназначал свои пьесы, отказавшись от помощи посредствующих эпох, - такой была идея, одушевлявшая немногих в 20-е годы энтузиастов, которые предприняли опыты реконструкции ренессансной сцены. Они шли наперекор антишекспиризму двадцатых. Но викторианский театр с его помпезным Шекспиром и неуклюжей сценой-коробкой они отвергали не менее решительно, чем режиссура Кембриджского театра. Сходство между нисправителем Греем и ревнителями старинного театра на этом не кончается: и тот, и другие воспринимали елизаветинский мир как иной, чужой мир, как забытую, умершую традицию. Грей пытался извлечь эстетический эффект из самой этой чуждости, последователи Уильяма Поуэла учили "темный язык" елизаветинцев, старались осмыслить культуру XVI в. в круге ее собственных понятий.

Этот процесс происходил параллельно в театре и в науке. Ученые 20-х годов, разрывая по всем статьям с "романтическим" шекспироведением XIX в., стремились постигнуть и воссоздать "елизаветинскую картину мира" как замкнутое целое, восходящее корнями к средневековой культуре и скрытое за семью печатями от взоров позднейших поколений. Преемственность идей - от гуманизма Возрождения до свободомыслия XIX столетия - теперь не признавалась. Коренному пересмотру подвергались все основоположения "романтической" критики. Представление о Шекспире как одиноком гении, заброшенном в варварский век с полным основанием было отброшено. Но вместе отвергли и идею о Шекспире - уникальной творческой личности, идею избранности творца. Шекспира обратили в среднего елизаветинца, с верностью запечатлевшего все политические, философские, эстетические общие места того времени. Скептицизм по отношению к личности художника (ср. сформулированную в 20-е годы концепцию Элиота о поэте как покорном медиуме внеличной традиции) переносили на его героев. Для критиков XIX в. (как и для театра той эпохи) Шекспир был психологом-портретистом, создателем великих характеров, которые рассматривали как нечто обособленное от структуры пьес, как феномен реальной действительности. Теперь в шекспировских характерах стали видеть не более чем функцию драматического действия, полностью подчиненную каждой отдельной ситуации. Э. Столлу и Л. Шюккингу, основателям "реалистической школы" в шекспироведении, вторил в письме к С. Патрик Кемпбелл (1921) Бернард Шоу: "...если хотите знать истину о характере леди Макбет, то его у нее вообще нет. Такого человека нет и не было. Она произносила слова, которые, будучи произнесены правильно, заставляют работать людское воображение - и это все!" {Шоу Дж. Б., Письма. М., 1971, с. 234.}.

За новым взглядом на героев Шекспира скрывалось нечто большее, чем полемика со старыми критиками. Шекспироведческие концепции 20-х годов отразили новую структуру человеческого образа в рождающейся художественной системе нашего столетия и в последнем счете реальное положение личности в мире отчуждения.

Вслед за учеными, изучавшими законы елизаветинского театра, шли режиссеры. Попытки реконструкции шекспировской сцены предпринимались в Англии еще в конце XIX в. (У. Поуэл) и были связаны с общеевропейским движением театрального традиционализма. Наиболее последовательно идеи Поуэла осуществил в 20-е годы его ученик Наджент Монк. Собрав в маленьком Нориче группу любителей, он в 1921 г. построил в переоборудованном здании бывшей пороховой фабрики точную копию елизаветинской сцены и за несколько лет существования театра, называемого "Маддер-маркет", поставил все шекспировские пьесы и десятки пьес его современников.

Воссоздать условия елизаветинского театра было для Монка существеннее, чем истолковать пьесу Шекспира. Его спектакли являли собой стремительно сменяющуюся серию ситуаций, психология шекспировских персонажей его не занимала - поэтому ему не нужны были профессиональные актеры, его вполне устраивали любители. На сцене "Маддер-маркет" Шекспир представлялся как один из елизаветинских авторов. В сущности Монку было безразлично, кого из елизаветинцев - Шекспира или Пиля - ставить. Шекспир в Нориче (как и в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
лондонских клубных театрах "Ренессанс", "Феникс") все чаще уступает место своим современникам - не лучшим из них. "Гамлету" предпочитают "Наказанное братоубийство", чудовищно искаженный вариант трагедии о датском принце, дошедший от "немецких комедиантов".

Увлечение реконструкциями елизаветинского театра диктовалось не одним археологическим любопытством; как и в новом шекспироведении, тут действовали причины более общего свойства. "Елизаветинская картина мира" толковалась учеными и людьми театра (часто обе профессии соединялись) как выражение доиндивидуалистического народного сознания, противостоявшего рационалистическому и личностному миросозерцанию позднейших эпох. Это был английский вариант влиятельной в первые десятилетия нашего века утопической идеи преодоления трагедии европейского индивидуализма в сфере архаических-невеличного. Но и здесь то, что представлялось в архаизированном искусстве воскрешением первоначальной нерасчлененности, в конце концов оказывалось проекцией современного отчужденного сознания.

Замыслы реконструкций неизбежно обернулись утопией и в другом смысле. Можно восстановить старинную сцену, но нельзя воскресить XVI век: невозможно вызвать из небытия елизаветинскую публику. Для елизаветинцев конструкция подмостков "Глобуса" была прозрачной, она словно не существовала - "пустое пространство", свободное и беспредельное поле действия человека. Для современной публики она была вещественным фоном, условно-театральной средой. Елизаветинские зрители не замечали, что римские легионеры одеты в костюмы XVI в., а в наших глазах - это один из любопытных анахронизмов шекспировского театра. Реконструкция с неотвратимостью превращалась в стилизацию, сама мысль о которой была Поэту и Монку глубоко противна. Дистанция между двумя художественными эпохами не снималась, о чем мечтали новаторы-архаисты, а, напротив, с изяществом и эстетическим блеском обнаруживалась.

"Елизаветинские" веяния в театре 20-х годов не прошли бесследно для английской сцены. Они открыли многое в театральной природе, конструкции, метафорическом строе шекспировских пьес. Рядом с неповоротливым натурализмом Г. Бирбома Три спектакли Монка, легкие, стремительные, театральные, казались единственным путем к истинному Шекспиру. Один из самых пылких сторонников Монка и "Маддер-маркет", Г. Ферджен, писал в 1922 г.: "Одно из двух: или мы должны давать Шекспира в его подлинности, как это делают в Нориче, или переписывать его, превращая Бардольфа в кокни и заставляя Джульетту джазировать на балу" {Farjeon H. Op. cit, p. 61.}. Ферджен шутил по поводу кокни Бардольфа и джазирующей Джульетты, не подозревая, что окажется пророком, предсказавшим целое направление в английском театре, которое стало в 20-е годы предметом ожесточенных споров.

Это направление пыталось по-своему решить острую для культуры 20-х годов проблему отношения к традиции. Полагая, что ветхие одежды истории, как и бутафорский хлам старого театра, способны только затемнять живую суть классического автора, историческую дистанцию между временами Шекспира и нашим веком призывали снять, т. е. решительно ее игнорировать. Со свойственным людям тех лет практицизмом хотели реализовать "материальную ценность" классики (выражение Брехта) - чтобы добро не пропадало. Через головы веков и поколений как товарищу протягивали старому мастеру руку, чтобы извлечь его из дали времен и освободить от балласта "великих традиций". Твердо уверенные, что "дом Шекспира - наши дни, а не XVI и XVII века" {Ibid., p. 136.}, переселяли его сюда, в мир "веселых двадцатых". Действие его пьес прямо переносилось в современную действительность; Гамлет, Отелло, Макбет выглядели, говорили и думали на сцене, как ровесники героев Хаксли, Лоренса и Олдингтона;

Первым, кто осуществил этот рискованный эксперимент в английском театре, был Барри Джексон, создатель Бирмингемского репертуарного театра, учитель Брука, один из самых значительных людей в английском искусстве двадцатилетия между двумя войнами.

В Бирмингеме Джексон ставил по преимуществу современную драму Стриндберга, Кайзера, Пиранделло. Кумиром его был Шоу (при том, что Джексон - человек эпохи, специализировавшейся на свержении кумиров). Джексон первым дерзнул поставить всю пенталогию "Назад к Мафусаилу" {"Я спросил его, рассказывал потом Шоу, - не сошел ли он с ума. Неужели он хочет, чтобы его жена и дети умерли в работном доме? Он ответил, что не женат" (Trewin J. The Birmingham Repertory Theatre. London, 1963, p. 68.)} и основал фестиваль пьес Шоу в Мальверне. Барри Джексон был шовианцем по складу ума, по сути своего искусства. Его режиссерские идеи трудно понять вне связей с театральной системой Шоу.

В 1923 г., когда в Бирмингеме сыграли пенталогию Шоу, Джексон начал репетиции шекспировского "Цимбелина".

В постановках романтических драм Шекспира находил предельное выражение "любезный сердцу мещанина гипсово-монументальный стиль" {Брехт Б. Соч. М., 1965, т. 5/1, с. 291.} старого театра. Джексон с ненавистью говорил о невыносимой слашавости и скуке традиционных "Цимбелинов". Он стремился впустить в условный мир театральной сказки звук и краски реального мира, воздух современной жизни. Но что противопоставить рутине викторианского театра? на одной из репетиций Барри Джексон "долго слушал, как спорили между собой режиссер Г. Эйлиф и художник П. Шеллинг, и наконец произнес: "современные костюмы, я думаю"" {Trewin J. Op. cit., p. 70.}. В Англии, и не только в ней, ни о чем подобном еще не слышали - попытки ставить Шекспира в современном платье предпринимались только в Германии и вряд ли о них знали в Бирмингеме. Мысль Джексона была новой и отважной. Но как истинный англичанин он поспешил сослаться на исторический прецедент - при Шекспире и Гаррике тоже играли в современных костюмах. Впоследствии ни одна апология шекспировских спектаклей Джексона не обходилась без такого довода: "Будучи новацией для нас, это в то же время возвращение к старому обычанию как в театре, так и в других видах искусства, например в религиозных картинах с персонажами в одеждах, современных художнику" {The Illustrated London News, 1925, 29 Aug., p. 397.}.

Пьеса меньше, чем ожидали, противилась модернизации. Более того, оказалось, что идея Джексона в чем-то отвечала стилю "Цимбелина", точнее, маньеристской многостильности шекспировской трагикомедии, в которой смешались века и страны, сказка и историческая быль. Критики и публика Бирмингема, к удивлению актеров, с легкостью приняли короля древней Англии в кителе фельдмаршала 1914 г., мундир итальянского посла, в котором Кай Марций являлся к английскому двору, смокинги на пиру, Клотена в форме офицера лейб-гвардии. Битва между бриттами и древними римлянами происходила в ночной темноте, прорезывавшейся вспышками орудийных разрывов, трещали пулеметные очереди, солдаты в стальных касках и мундирах цвета хаки стреляли в берсальеров, словно на сцене показывали хронику событий пятилетней давности.

Бирмингемская публика была подготовлена к такому преображению Шекспира, поскольку Джексон приучил ее к драматургии Шоу. Древние римляне в бирмингемском "Цимбелине" не в большей мере выглядели людьми ХХ в., чем Юлий Цезарь в "Цезаре и Клеопатре".

Барри Джексон ставил Шекспира, как он сам признавался, "по Шоу"; Бернард Шоу хотел, чтобы "Святую Иоанну" поставили "по Джексону". Увидев "Святую Иоанну" в театре "Нью" с Сибил Торндайк (1924), Шоу бросил фразу: "декорации губят мою пьесу. Почему бы не играть ее просто в современной одежде, как на репетиции. И Сибил больше этого похожа на Жанну, когда она в свитере и юбке, чем когда одета, как сейчас, в гриме" {цит. по: Друзина М. С. Торндайк. Л., 1972, с. 87.}.

Когда позже, в 1937 г., Шоу взялся переделать финал "Цимбелина", им руководили те же идеи, что и Барри Джексоном четырнадцатью годами ранее. Все, что у Шекспира было, на взгляд Шоу, продиктовано условностями елизаветинского театра, что он считал "кричаще неправдоподобным и смехотворным", Шоу без дальних слов выкинул из текста (из 800 строк осталось 300). Он самым энергичным образом приблизил пьесу к современности. Имогена говорит у Шоу языком супрафистки, Гвидерий высказывает суждения по поводу политического скандала 1936 г. {в 1936 г. Эдуард VII, когда парламент отказался санкционировать его брак с разведенной американкой Симпсон, отрекся от престола.} "Он переписал последний акт так, как мог бы сделать Шекспир, будь он пост-Ибсен, или пост-Шоу, а не пост-Марло" {Lust Jerry. Pitchman's Melody. Lewisburg, 1974, p. 30.}.

Сходство бирмингемской постановки с методами Шоу - создателя "Цезаря и Клеопатры" и "Святой Иоанны" - не шло, однако, дальше внешних соответствий. Сибил Торндайк была современной Жанной, хотя ходила на сцене в средневековых латах, надеть на Гвидерия и Арвирага шорты, а на Имогену "кникер-бокер" и кепку, как сделал Барри Джексон, еще не означало дать новую интерпретацию "Цимбелина". "Шекспир в современных костюмах" нес с собой опасность, которой не избежал ни Барри Джексон в "Цимбелине", ни многие другие из его подражателей вплоть до наших дней; перемена платья невольно оказывалась паллиативом современного прочтения. Важность бирмингемского "Цимбелина" составляла заключенная в нем мысль о самой возможности такого прочтения.

"Цимбелин" был первым опытом. За ним последовал "Гамлет" - поставленный Г. Эйлифом.

Премьеру "Гамлета" Джексон и Эйлиф показали 15 августа 1925 г. в лондонском театре "Кингсвей". Спектакль произвел в Лондоне настоящую сенсацию. Первое, что поразило лондонцев воспитанных на старых академических постановках Шекспира и воспринимавших как новинку даже лаконизм и простоту декораций в

"Олд Вик", была, конечно, вызывающе современная внешность спектакля. Газеты спешили дать крупные заголовки: "Мрачный датчанин с сигаретой", "Гамлет в бриджах", "Офелия в джемпере". Критики с негодованием или восторгом описывали, как Гамлет, бархатный принц, появлялся на сцене в спортивном костюме, в гольфах и прикуривал сигарету у кого-то из придворных, Лаэрт в сверхшироких, только что вошедших в моду "оксфордских" брюках выходил в первом акте с чемоданом, на котором был наклеен ярлык "Пассажирский на Париж". Полоний носил фрак и галстук-бабочку, Призрак - генеральский мундир, фурражку с высокой тульей и шинель внакидку, солдаты Клавдия были одеты в форму современной датской армии, могильщик выглядел как типичный лондонский кокни - мятые вельветовые брюки, жилет и котелок. Придворные играли в бридж, пили виски с содовой, за сценой слышались звуки авто. С традиционным Шекспиром, обряженным в шелк и бархат, расправлялись без всяких церемоний. Суть, однако, заключалась не в гольфах и не в виски с содовой. "Через пять минут после начала, - писал Эшли Дюкс, - о костюмах вы забываете. Не модернизация оформления и костюмов, а современная концепция поэтической драмы отличает это представление от других трактовок "Гамлета"" {Dukes A. *The World to play with.* Oxford, 1928, p. 76.}.

Декламационная высокая была мстительно вытравлена, высокоблена из спектакля доистория, добавим, вместе с шекспировской поэзией, к которой отнеслись скептически, словно подозревая ее в неискренности. Ненависть к старому театру, к его холодному рассчитанному пафосу и оперному великолепию переполняла этого "Гамлета". Традиции Чарлза Кина и Ирвинга опровергались всем строем спектакля, но самый сокрушительный удар по ней наносили в сцене "мышеловки". На фоне задника, изображавшего готический замок над живописным озером, актер-король, задрапированный в ниспадавший эффектными складками бархат, возглашал стихи в величаво-размеренном "благородном" тоне, какой был принят на викторианских подиумах. Это не была пародия в обычном смысле слова, бирмингемские актеры не утрировали насмешливо старую манеру, они играли в точности так, как играли Шекспира их предки. Пародийный эффект возник из совмещения разных сценических стилей - традиционного в "мышеловке" и нового, психологического, выстроенного "на полутонах, сдержанности, недемонстративности, разговорности" {Ibid., p. 74.}.

Это был Шекспир, переведенный на сухой язык новейшей психологической прозы. Знаменитые реплики проглатывались, хроматические монологи бормотали скороговоркой. "Быть или не быть" Гамлет произносил, держа руки в карманах. Слова о смерти и бедном Йорике он бросал, небрежно поставив ногу на край надгробия.

Один из самых яростных противников спектакля Джон Шенд, театральный обозреватель журнала "Нью стейтсмен", предлагал читателям вообразить следующую картину: они приходят в Куинс-холл, где знаменитый сэр Генри Вуд дирижирует симфонией Моцарта, "оркестранты появляются, одетые в бриджи и кепки, так же и дирижер. Мы удивлены, но начинается музыка, мы забываем о костюмах, прощаем сэра Генри и слушаем Моцарта. Но после нескольких тактов мы понимаем: сэр Генри транспонировал соль-минорную симфонию в мажор! Люди поднимаются, открыв рот, чтобы протестовать. Сэр Генри продолжает и начинает превращать медленную часть в галоп. Кто-то срывается в истерическое хихиканье. Мы покидаем зал все как один человек. Но ради любви к дирижеру нам следовало бы убить его. Эта воображаемая картина кажется хорошей параллелью тому, что произошло в театре "Кингсдей", за исключением того, что большинство зрителей аплодировало новациям" {Shund I. Horatio's Hamlet. New Statesman, 1925, 5 Sept., p. 572.}.

Если не трогать вопроса о том, дозволено ли отождествлять законы театральной и музыкальной интерпретации, инвективы Шенда вполне справедливы. Поэтический ритм шекспировской драмы был в спектакле беспощадно сломан. Пульс бирмингемского "Гамлета", рваный, скачущий, то нарочно замедленный, то механически подвижный, вторил порывистому синкопированному ритму самой жизни 20-х годов. Недаром одна рецензия называлась "Гамлет в духе джаза". Джазовый "Гамлет" Эйлифа-Джексона был театральным аналогом "романа-джаза" Олдингтона. Этот "Гамлет" 1925 г. коснулся самого нерва эпохи - оттого реакция на спектакль была столь стремительной и сильной, у одних благодарной, у других - болезненной {Через месяц с небольшим журнал публикует письмо того же Шенда в редакцию: "Сэр, благодаря любезности руководства театра "Кингсдей" мне удалось еще раз посмотреть их постановку "Гамлета" в современных костюмах; исполнение всех актеров так выросло и я был так взволнован в этот второй раз, что считаю своим долгом сказать: если бы я писал другую рецензию, мне следовало бы хвалить его гораздо больше, чем в первой. Не меняя точки зрения, что прозаический "Гамлет" не шекспировский "Гамлет" и что нужен более меланхолический и более мыслящий принц, чем у Кейт-Джонстона, нельзя отрицать: это самый интересный и волнующий "Гамлет", которого я видел.

Признаюсь, я теперь чувствую, что столь далекий от канонизации Шекспира сэр Барри Джексон сослужил ему великую службу таким живым спектаклем" (New Statesman, 1925, 17 Oct., p. 11). Сколько же важные для людей 1925 г. стороны пьесы были открыты бирмингемцами, чтобы критик, решившись пойти на публичный позор, готов отступиться от прежнего (и вовсе не ложного) представления о шекспировском стиле и переметнуться на сторону противника.}

Джексон и Эйлиф бросили персонажей Шекспира в гущу кипучего быта 20-х годов, в шум и движение послевоенной действительности, чтобы подвергнуть шекспировские идеи и положения критической проверке и вернуть жизнь тем из них, которые в глазах современников эту проверку выдержат. Основные мотивы трагедии испытывались на прочность столкновением с отрезвляющей властью обыденности: принцип, издавна свойственный английской культуре, всегда с осторожностью относящейся к формулам и концепциям. Отсюда особая роль быта в английской литературе - за ним часто остается последнее слово. Операция, предпринятая Бирмингемским театром, сопоставима с приемами пародий на Шекспира - в кино и в театре Грея. Речь там и здесь шла о проверке и испытанием житейской прозой, однако результаты опытов оказались разными. Барри Джексон взял Шекспира (далеко не все в нем) под защиту, заставив его говорить на одном языке с тем миром, который тщился низвергнуть Шекспира в прошлое.

Спектакль Бирмингемского театра давал серию мгновенных снимков современной действительности, сменявших друг друга в безостановочном мюзик-холльном или, если угодно, елизаветинском беге эпизодов. Стиль жизни двадцатых в его дерзкой экзотике и новизне занимал режиссеров больше, чем частные судьбы. Отдельный человек был здесь более всего фигурой на снимке, функцией движущейся жизни. Не характеры, но ситуация пьесы, ее общее движение выходили на первый план. "Гамлет" чуть ли не впервые на английской сцене воспринимался не как портрет одного героя, но как целостная картина динамического бытия. Целостность, однако, достигалась за счет упрощения философии пьесы. Как писал в "Манчестер гардиан" Уильям Поузел, "мотив мести никогда еще не был так удачно обработан и прояснен" {цит. по: Shakespeare Survey, 1949, vol. 2, p 12.}. Похвала применительно к "Гамлету" более чем сомнительная.

Протагонисту трагедии спектакль отказывал в духовной избранности. Великие личности, титанические натуры нисколько не интересовали Джексона, истинного человека 20-х годов, да он и не слишком верил в их существование. "Сэр Барри Джексон и его режиссер превратили великого остроумца и меланхолика, мыслителя и поэта принца датского в Горацию, честную посредственность из среднего класса. Этот Гамлет из Кингсвея определенно способен заинтересовать наших Горацию, но вы не прибавите ничего к их пониманию Гамлета, опуская его на их собственный уровень" {Shund J. Op. cit., p. 572, 573.}. Барри Джексон и Эйлиф, по их словам, ставили спектакль для "человека улицы" и о нем.

Трагедию Шекспира на сцене "Кингсвей" решали как современную проблемную драму. Бирмингемская трактовка "Гамлета" была рождена эпохой, поставившей "человека улицы" в ситуацию героя трагедии.

Мир Клавдия Эльсинора приобретал черты послевоенной действительности. "мы, - писал критик "Обсервера" Н. Гриффит, - находимся при дворе некоей маленькой современной католической страны - скажем, Руритании, скажем, любого маленького балтийского королевства" {цит. по: Marshall N. The Producer and the play, p. 175. Напомним, что в романах и пьесах 20-х годов вымышленная Руритания - обычный псевдоним Англии.}. В официальном, обитом канцелярским мрамором дворце жили в высшей степени благовоспитанные люди Полоний, изящный пожилой джентльмен с благородной сединой, респектабельный Клавдий с прилизанными волосами, тонким профилем и пронзительными глазами. Главная их цель - убедить себя и всех прочих, что никакого преступления не произошло, в мире ничего не изменилось. Они старательно завешивают дворцовые окна и тщательно исполняют все завещанные предками ритуалы - от придворных файф-о-клоков до похорон. Кладбище, где хоронили Офелию, было не царством смерти, а казенным учреждением, где под серым небом четким строем стояли одинаковые черные надгробия.

В эльсинорский мир бюрократической упорядоченности и демонстративного благополучия врывался Гамлет - не из аудитории Виттенберга, скорее из окопов 1918 г., оттуда, где "Гамлеты в хаки стреляют без колебаний" (Джойс). Это был один из многих молодых людей послевоенной Англии, переживших горечь утраты иллюзий и возненавидевших лживый мир. В нем смешались циническая ирония и клокочущая ненависть. Вместе с автором "Смерти героя" он мог бы воскликнуть: "добрая старая Англия! да поразит тебя сифилис, старая сука!". критики писали о "захлебывающемся, хриплом дыхании" {Farjeon H. Op. cit., p. 137.} и "грубой яростной активности"

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
{Brown J. Цит. по: Speaight R. Shakespeare on the stage. London, 1973, p. 162.} Гамлета, разившего без снисхождения. У него была твердая рука – убивать его научили. Память об отце была для него памятью о войне {Критики ворчали, что в отличие от элегантного Клавдия отец Гамлета похож в спектакле скорее на старого солдата, чем на короля.}. Им управляла месть за бессмысленно павших в газовых атаках, за обманутых и преданных – вот почему теме отмщения принадлежало в спектакле особое место. Подобно герою-повествователю в романе Олдингтона, он спешил искупить свою вину перед мертвыми. Но голосом Олдингтона говорила элита "потерянного поколения". Гамлет – Колин Кейт-Джонстон, "человек улицы", представительствовал от имени тысяч – тех, кто не мог забыть вселенской бойни и не мог ужиться в "веселых двадцатых", которые прежде всего постарались ни о чём не вспоминать.

Критики, упрекавшие "Гамлета" Джексона-Эйлифа в разрыве с поэтикой трагедии и односторонности толкования, были правы. Но для того, чтобы покончить с властью мертвого театра, о чём мечтали экспериментаторы 20-х годов, требовались сильнодействующие средства, да и они, как известно, искомого обновления английской сцены не принесли. Одной и, может быть, важнейшей цели бирмингемский "Гамлет" достиг. Он продемонстрировал, как пугающе актуален может быть Шекспир, как много горьких истин он способен сказать человеку "самодовольного десятилетия".

"Гамлет" в постановке Джексона и Эйлифа получил известность за пределами страны, что с английскими спектаклями в ту пору случалось крайне редко. В 1926 г. Эйлифа вместе с художником П. Шелвингом пригласили в Вену, чтобы повторить лондонскую постановку с Моисеем в роли Гамлета. Венский спектакль шел одновременно со знаменитым берлинским "Гамлетом" Л. Иесснера (1927), в котором "Дания – тюрьма" принимала облик кайзеровской Германии.

Модифицированные версии трагедии шли в те же годы в Гамбурге и Праге. Пришло время осмыслить итоги послевоенных лет. Коллизии всего своего "вывихнутого" века люди 20-х годов хотели видеть зафиксированными с прямотой документа, исключающей домыслы и лжетолкования. "Гамлет" в современных костюмах стал явлением общеевропейским.

Ободренный успехом, Эйлиф обратился к "Макбету". Он перенес действие трагедии в эпоху первой мировой войны. Гремели пулеметы, взрывались гранаты, перебегали, согнувшись, солдаты в закопченных мундирах и с винтовками в руках; на королевском пиру пили шампанское, леди Макбет принимала успокоительные пилюли в хрустящей обертке, из граммофона, установленного в доме Макдуфа, неслись звуки "Кармен". На этот раз критика единодушно отвергла и высмеяла спектакль. Писали о "штабс-офицерской атмосфере" спектакля, о том, что трагедия превратилась всего лишь в историю о "шотландском джентльмене в затруднительном положении". Барри Джексон признал, что опыт не удался. Но Эйлиф с фанатическим упорством (недаром он напоминал Гилгуду средневекового монаха) продолжал ставить одну за другой пьесы Шекспира, переодевая героя "Отелло", "Конец – делу венец", "Укрощение строптивой" в современные костюмы. Ему казалось, что он нашел универсальный ключ к классике. Пока Эйлиф работал в Бирмингеме, герои Шекспира там показывались на сцене одетыми только по последней моде. Эйлиф отказывался верить, что открытый им прием подвергается опасности эстетической инфляции. Когда в 1929 г. Оскар Эш поставил "Виндзорских насмешниц", где Эванс выезжал на велосипеде, Слендер носил монокль, Робин продавал газеты, кумушки по телефону сговаривались проучить Фальстафа и т. д., Г. Ферджен писал об Эйлифе и его последователях: "Их дело проиграно. Они разбили сами себя. Мы скоро будем способны смотреть на все это, как на маленький веселый кутеж, который давал живую тему для бесед в конце 20-х годов" {Farjeon H. Op. cit., p. 24.}.

В том же году Федор Комиссаржевский высказался резко против современных костюмов в постановках Шекспира. "Гамлет в бриджах или Макбет в хаки не могут звучать и выглядеть иначе, чем пародией" {Komissarjevsky Th. Op. cit., p. 190.}. Однако через четыре года он поставил в Стратфорде "Макбета" в мундирах хаки и с гаубицей на поле боя: такую постановку хотела увидеть публика Мемориального театра.

"Шекспир в современных одеждах", вопреки предсказаниям, не ушел в небытие, он перекочевал в 30-е годы, видоизменившись в соответствии с иным духом нового десятилетия.

То, что начиналось как дерзкий вызов и попрание традиций, быстро превратилось в узаконенную традицию – в несколько смягченной, умиротворенной форме. Англия не раз таким способом укрощала бунтовщиков. ХХ Традиционное членение истории культуры по десятилетиям (десятие, двадцатые, тридцатые и т. д.), конечно, более чем сомнительно с точки зрения строгой научности. Оно соблазняет техническим удобством: зачем ломать голову над периодизацией, когда само историческое время (которое

путают с летосчислением) позабыли об этом. Тем не менее отчетливо вырисовывающийся перелом в развитии английской культуры между двумя войнами точно совпадает с рубежом 20-х и 30-х годов.

Перемены в духовной жизни Англии, в английском театре исподволь готовились со второй половины 20-х годов, но решающий поворот произошел в 1930 г. В сознание английского общества, на сцену английского театра возвратился, словно из десятилетней ссылки, Шекспир, недавно еще презираемый или, что было не лучше, равнодушно почитаемый. Теперь вновь пришла его пора. Шекспир опять заполняет зрительные залы. Театры Вест-энда, долго брезговавшие классиком, один за другим начинают ставить его пьесы. В 1930 г. "Гамлета" играют одновременно в трех лондонских театрах. Критика с энтузиазмом заговорила о возвращении традиционного театрального стиля, о воскрешении поэтического театра. Диктатуру режиссеров объявили свергнутой (словно в Англии она существовала), возвестили о наступлении нового царства актера. В истории британского театра открылся новый этап, отмеченный расцветом "Олд Вик", постановками Гилгуда и Стратфордского Мемориального театра. Все взлеты театра 30-х годов связаны с Шекспиром.

В том же 1930 г. крупный исследователь Шекспира Л. Аберкромби выступил с лекцией, в которой провозгласил конец царствования "реалистической школы" 20-х годов. "Шекспироведение, - констатировал он, - переживает снова переломный момент в своем развитии: возможно, что мы стоим у начала новой революции" {Aspects of Shakespeare. Oxford, 1933, p. 254.}. Аберкромби призвал отказаться от методологии Столла и Шюккинга, которые низвели Шекспира до уровня среднего елизаветинца, свели шекспировскую драму к комплексу архаических условностей и, что важнее всего, элиминировали из нее самую ее сущность – человеческую личность, ренессансный сильный и свободный характер. Пришло время порвать с принципами "реалистической школы" и возвратиться к допозитивистскому шекспироведению, к критике эстетической и романтической. Назад к Колриджу, к постижению "вечного" в Шекспире, к вчувствованию в тайны его поэтического гения – такова программа поворота, о котором возвестила лекция Аберкромби (и который, заметим, на деле привел к утверждению идей "новой критики"). Роберт Вайман связывает факт появления манифеста Аберкромби и начало резкого перелома в развитии английской науки о Шекспире с настроениями английской интеллигенции на рубеже 20-30-х годов, в период всемирного кризиса {Вайман Р. Некоторые вопросы изучения Шекспира в Англии и США. – В кн.: Вильям Шекспир. М., 1964, с. 38.}. О том же применительно к судьбе британской культуры в целом пишут английские историки. Они объясняют разительные перемены, происходящие в общественном сознании Англии, мощным толчком кризиса, положившего грань между двумя десятилетиями. В катастрофах 1929–1931 гг. средний англичанин готов был видеть расплату за грехи "веселых двадцатых", за их презрение к прошлому, забвение островных традиций, американизм, гедонистическое легкомыслие. Наступило время тотального отречения от идей, одушевлявших прошедшее десятилетие. Спасения от грозных событий современности, как это не раз бывало в Англии, искали в возвращении к традициям былого, к тому самому викторианству, которое проклинали и осмеивали люди 20-х годов. Полковник Лоуренс Аравийский с точностью выразил господствующее умонастроение, сказав: "Мы оторвались слишком далеко от нашей базы и порвали коммуникации. Соберемся здесь и подождем, пока подойдут главные силы" {Graves R., Hodge A. The Long Weekend. London, s. a., p. 219.}.

Сборник статей Джеймса Эйткена, куда вошли его рецензии 1930–1934 гг., открывается статьей "Назад к девяностым". Таков был символ веры буржуазной Англии начала 30-х годов.

Политики и ученые, философы и поэты тех лет обнаруживают жадный и тоскиливый интерес к невозвратимым временам королевы Виктории, к культуре, морали, к образу жизни викторианцев. Книги, посвященные великим людям XIX в., становились бестселлерами, подобно "Королеве Виктории" Литтона Стрейчи. На Вест-энде шли три драмы о сестрах Бронте, пьеса "Баретты с Уимпл-стрит" о Браунингах и т. д. Мода на викторианскую эпоху коснулась архитектуры, мебели, одежды – так же, как философии, искусства. "Эта тенденция, – пишет историк английского общества 30-х годов, – выразила современную ностальгию по безопасной устойчивой жизни викторианцев" {Ibid., p. 274.}.

Драматургия Чехова, в котором видели меланхолического певца гибнущей красоты прошлого, именно в 30-е годы сделалась национальным достоянием английского театра (до тех пор Чехов занимал главным образом умы избранных). Любимейшей пьесой англичан стал "Вишневый сад", понятый как "поэма разбитых мечтаний и увядящих деревьев".

В противоположность космополитическому духу 20-х годов английское общество испытывает теперь бурный подъем патриотических эмоций. Распространение неовикторианства крепко связано с гордостью не столько за "старую веселую Англию", сколько за великую британскую империю. Как о едином процессе

историк говорит о "взрыве патриотического чувства и ностальгического уважения к викторианцам, чьи солидные добродетели подняли британскую империю к могуществу и величию, которых прискорбно недостает в век диктаторов" {Mowat C.L. Britain between the wars. London, 1955, p. 522.}. Коммерческий театр немедленно отзыается на патриотические веяния. Чуткий к требованиям публики Ноэл Кауард сочиняет патриотическое шоу "Кавалькада", в котором участвуют 400 исполнителей и 6 лифтов. Консервативные британцы, прежде считавшие Кауарда "дегенератом из числа молодых циников", теперь умиляются, слыша его речь на премьере: "Несмотря на тревожные времена, в которые мы живем, все же еще чудная штука быть англичанином" {Graves R., Hodge A. Op. cit., p. 297.}.

В 1931 г. одной из самых читаемых книг было сочинение М. Диксона "Англичанин", воздававшее хвалу британскому характеру, британской старине и проклинившее Европу и ее поклонников-космополитов. Книгу венчала глава "Шекспир-англичанин". "Ты наш, суть Англии в тебе" - так автор обращался к Шекспиру в предпосланном к книге стихотворении, стилизованном под елизаветинских поэтов.

Главное, что ищут неовикторианцы в прошлом, - нравственной опоры, спасения от хаоса современности. Викторианский мир кажется им оплотом истинной человечности. Надежды на спасение они связывают - как это часто бывает в кризисные эпохи - с нравственной стойкостью отдельного человека, почертнутой в религиозной традиции прошлых времен. Идея морального самосовершенствования лежит в основе многочисленных этических и религиозных учений, распространявшихся в начале 30-х годов, в первую очередь влиятельной "оксфордской школы". Однако морализм неовикторианцев был чужд идеи непротивления. Оксфордцы призывали создать "мускулистое христианство". Их Христос - могучая личность, вождь, воитель, который принес не мир, но меч.

Вместо иронического недоверия, которое в 20-е годы испытывали к великим личностям прошлого и их возможностям в истории, люди нового десятилетия поглощены восторженным интересом к сильным людям быльих веков. Начинается повальное увлечение исторической литературой. Минувшее предстает в ней как поприще деятельности великих. 30-е годы в Англии - время расцвета историко-биографического жанра. В эти годы вышла в свет и была мгновенно распродана серия коротких жизнеописаний замечательных людей - от Байрона до императора Ахбара, от св. Павла до Моцарта. На сценах английских театров небывалую популярность приобретает историческая мелодрама. Самый знаменитый английский фильм 30-х годов - "Генрих VIII".

Общественная мысль и искусство буржуазной Англии полны надежд на великого человека, который придет, чтобы спасти Британию и установить в мире Закон и Порядок. Полковник Лоуренс и Мосли - и не одни они - претендовали на роль спасителя империи и блестителя твердой нравственности. Тема сильной личности, настоящего мужчины и верного слуги империи становится одной из центральных тем английского искусства охранительного направления.

Конечно, было бы явной несправедливостью объяснять тяготение всякого английского художника 30-х годов к крупным характерам, к значительным фигурам национальной истории одними охранительными побуждениями. Здесь действовали и совсем иные мотивы: реакция против опустошающего цинизма 20-х годов, тоска о человеке, естественная для искусства, существующего в мире "людей без качества", поиски положительных нравственных идей, стремление восстановить порванные связи с традициями гуманистической классики, приверженность которым способна охранить и от соблазна довериться радетелям Порядка. Возвращение к Шекспиру было для английского театра 30-х годов неизбежным.

В то время как на английской сцене складывался новый классический стиль, названный "стилем "Олд Вик""", художники, которые вели за собой экспериментальный театр 20-х годов, один за другим уходили в безвестность. Успех Н. Плейфера и его "Лирик" иссяк к концу 20-х годов. В 1929 г. Плейфер поставил пародию на "Лондонского купца" Лилло, использовав снова все свои проверенные приемы - снова пурпурные парики, свечи, музыка Генделя, снова безмятежно веселое элегантное зрелище. Однако спектакль провалился. Время Плейфера миновало. Поняв это, он из театра ушел. Грей ушел из Кембриджского театра в 1933 г. и больше к искусству не возвращался. Он уехал во Францию и занялся виноделием. С тех пор о нем было известно только то, что с началом войны он, покинув Францию и оставив виноделие, стал разводить лошадей в Ирландии. Эйлиф ушел из Бирмингемского театра в магическом 1930 г. И хотя в течение 30-х и 40-х годов он несколько раз пытался возобновить свою деятельность у Барри Джексона, всякий раз терпел неудачу.

Театр 30-х годов не нуждался в их дерзких опытах и был по-своему прав перед ним стояли иные задачи. Однако художественные идеи, одушевлявшие театральных искателей 20-х годов, прежде всего их стремление сделать

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

классика живым участником современного театрального процесса и хода современной жизни, не могли исчезнуть бесследно - "рукописи не горят" даже в театре. Результаты исканий Эйлифа и Грея приобретали важность по мере того, как дряхлела и окостеневала традиция "стиля "Олд Вик"". В преображенной временем форме они воскресали через два поколения. Эксперименты 20-х годов оказались ранним предвестием поворота в истории английского театра, с запозданием происшедшего в середине века, они были первой попыткой этот поворот осуществить. Наследником Грея и Эйлифа стало поколение Питера Брука. В 1962 г. старый актер бирмингемского театра Джон Гаррисон, которому на его веку пришлось работать чуть ли не со всеми известными режиссерами английской сцены, писал Джону Трюину: "Из многих режиссеров, у которых я играл, он (Эйлиф) и Брук были, без сомнения, величайшими. Разделенные двумя поколениями, они тем не менее сходны по творческой направленности. Каждый актер доверял их вдохновению, потому что чувствовал, что оно исходило из подлинной непосредственной реакции на текст. Любые их новации были всегда основаны на даре чтения" {Trewin J. The Birmingham Repertory Theatre, p. 134.}. Гаррисон говорит о способности Эйлифа читать классическую пьесу так, словно он первый ее режиссер, соотнося ее не с прошлыми днями театра, а с сегодняшним днем мира. Это в самом деле объединяет Эйлифа и Брука - людей, которые, может быть, друг друга никогда не видели. ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕАТР 30-Х ГОДОВ. ПОИСКИ СТИЛЯ Историки театра пишут о том, что на рубеже двух десятилетий английская сцена пережила резкий перелом: разрыв с эпохой режиссерских экспериментов, возрождение национальной традиции, возвращение к классическому театру. Поворот к традиции очевиден, однако правильнее было бы сказать, что она не "возрождается", а вновь выходит на авансцену английской культуры, ведь в Англии 20-х годов традиционный театр не умирал, он лишь отступил на второй план, и критики, прельщенные или разгневанные новизной постановок фестивального театра в Кембридже, Репертуарного в Бирмингеме или лондонского театра "Лирик", не замечали "обыкновенных спектаклей", в которых Шекспира играли по всем правилам старого театра. Кроме того, говорить о возвращении вряд ли возможно - история не повторяется, классический театр 30-х годов далеко не во всем похож на своих предшественников.

Наконец, экспериментальный театр не исчез вместе с 20-ми годами, искания режиссеров продолжались, хотя в согласии с духом новой театральной эпохи они приобрели иной характер. На смену вызывающему антитрадиционализму Эйлифа и Грея являются опыты более умеренного рода, театральные новаторы теперь задавались по преимуществу целями чисто эстетическими.

Что судьба театра зависит теперь от режиссера, стало ясно даже самым верным ревнителям старых традиций. Попечители Мемориального театра в Стратфорде понимали: если на афишах их театра не будет стоять режиссерское имя, известное как англичанам, так и иностранным гостям Стратфорда, шекспировскую сцену не спасет ничто - даже новое, превосходно оборудованное здание, которое построили наконец с помощью американских денег в 1932 г. на месте старого, сгоревшего за несколько лет до этого. Руководитель Мемориального театра А. Бриджес-Адамс, театроред и режиссер (сочетание, часто встречающееся в Англии), вел переговоры с Максом Рейнгардтом, но безуспешно. Тогда он решился на шаг, который многие нашли рискованным, пригласил Федора Комиссаржевского. Русский режиссер открыл англичанам драматургию Чехова. Он принес в английский театр опыт русской и западной сцены. Но Шекспира в Англии он до тех пор не ставил, и к тому же пользовался репутацией неутомимого театрального фантазера, склонного к сценическим капризам. Получив предложение, Комиссаржевский немедленно согласился и тут же, в ресторане, где Бриджес-Адамс вел с ним переговоры, набросал на счете проект оформления "Венецианского купца", который должен был стать его первой постановкой в Стратфорде. Комиссаржевскому было отпущено всего пять репетиций. Это мало даже по тогдашним обычаям.

Как и следовало ожидать, "Венецианский купец" 1932 г. оказался, по выражению историка Мемориального театра, "бомбой для Стратфорда" {Ellis R. The Shakespeare Memorial Theatre. London, 1948, p. 81.}. На сцене сбились в кучу мост Вздохов, дворец Дожей, Риальто, лев св. Марка, столб для гондол, перекошенные, искривленные линии, стены, валяющиеся в разные стороны, фантастическая и пародийно-искаженная картина, "шутовская Венеция непутешествовавшего елизаветинца" {Ibid.}. Спектакль, как когда-то у Рейнгардта, открывался танцами и проказами карнавальных масок, их лацци занимали большую часть сценического времени; Бельмонт, помост с живыми картинами, как сказочное подводное царство, поднимался снизу и снова уходил под землю. Однако никто в Бельмонте не напоминал героев сказки: ни ветреница Порция, которая появлялась позже, в сцене суда, в огромных мотоциклетных очках и парике до полу; ни принц Марокканский, который

выглядел точь-в-точь как негр-чететочник из мюзик-холла; ни дряхло-сонливый Герцог в суде; ни Антонио в таких огромных брыжах, что голова его напоминала голову Иоанна Крестителя на блюде. Центральным персонажем спектакля оказывался шут Ланселот, он царил на сцене вплоть до финала, когда, сладко зевая, прощался с публикой. Все это разительно напоминало спектакль Теренса Грея, если бы не неожиданно традиционное толкование Шейлока – словно из академически чинной постановки, и второе, более важное, отличие: кощунственные пародии Грея были полны горечи и боли – в этом заключается их смысл и оправдание. На сцене кембриджского фестивального театра растерзывали в клочья викторианский театр – со всей яростью "потерянного поколения". Комиссаржевский устраивал на сцене не более чем театральные забавы, эстетические игры, в конце концов вполне безобидные. Общее отношение к спектаклю Комиссаржевского выразил Харкорт Уильямс, сказавший: "...это похоже на эксперименты ребенка с новой игрушкой" {Grebanier R. Then Came Each Actor. New York, 1975, p. 429.}.

В "Укрощении строптивой" 1939 г. Комиссаржевский дал свою интерпретацию стиля, составившего в былое время славу Найцела Плейфера и его театра "Лирик". Пролог к комедии, восстановленный на сцене, и эпилог, добавленный вместо утраченного шекспировского, – и то и другое для английской публики тех лет было новостью – Комиссаржевский поставил как стилизацию XVIII в. – с пудреными париками, камзолами, фижмами, музыкой Гайдна и Моцарта, с церемонно-танцевальными движениями. При этом, однако, сама история Катарины и Петруччио разыгрывалась как площадной фарс: Брейгель в соединении с Ватто, старый джиг – с менуэтом, контрастируя, создавали особый комический эффект. Рядом с резкими красками балагана изысканные полутона интродукции и финала казались искусственными, мир грациозного рококо обнаруживал свою эфемерность.

Так в двух спектаклях 30-х годов переосмысливались и изменялись формы экспериментальной режиссуры послевоенного десятилетия – неважно в данном случае, сознательно ли делал это Комиссаржевский; думал ли он о Плейфере, когда ставил "Укрощение строптивой", были ли ему вообще известны опыты Грея в Кембридже.

Не нужно преувеличивать художественное значение названных постановок русского режиссера; в сущности, Комиссаржевский всего лишь искусно применил в Англии приемы, давно испытанные европейским театром. Иначе обстояло дело с "Королем Лиром", поставленным в 1936 г. Здесь Комиссаржевский хотел выйти за пределы внутрихудожественных проблем, им овладела идея философской режиссуры. Как в постановке "Бури", которую он осуществил в послереволюционной России, в "Короле Лире" он стремился говорить о судьбе человека, взятой на предельном уровне обобщения.

Действие шекспировской трагедии Комиссаржевский (как всегда, он был и художником спектакля) поместил в абстрактное пространство, освобожденное от признаков эпохи и деталей быта; не древняя Англия, не эпоха Возрождения, но вся Вселенная – поле битвы человечества с силами божественного произвола, место тяжбы человека с небесами. "Он передавал космический характер одиночества Лира и поднимал пьесу в разреженную атмосферу, где трагедия приобретает очистительное воздействие" {цит. по: Trewin J. Shakespeare on the English stage. London, 1964, p. 169.}, – писал Т. Кемп, критик "Бирмингем пост". Сценическая конструкция представляла собой геометризированную систему плоскостей и лестниц – "метафизическую пирамиду" {Speaight R. Shakespeare on the stage. London, 1973, p. 218.}, по определению критика, мир, возвращенный к мифическим первоэлементам, к библейской первоначальности; его цвета просты и светоносны: пурпур ступеней и золото огромных труб, в которые, подобно архангелам, трубят герольды. Как в мифе, где существо в преисподнюю оказывается прологом к воскресению, падение Лира оборачивалось восхождением к небу – по пурпурным ступеням.

Кульминация – неподвижный Лир и слепой Глостер на вершине скалы, достигающей небес, странный, отливающий разными красками свет, несущиеся зеленые и черные облака: "люди, сражающиеся с судьбой на вершине мира" {Trewin J. Op. cit., p. 169.}, скрежет, полыхание и дым битвы далеко внизу. Мизансцена, запечатленная в эскизе, говорила о возвышении страдальца и пророка Лира над делами человеческими, над житейской суетой; отрясая земной прах от ног своих, старый король ведет речи с богом и бунтует, как Иов. Но внимательное изучение эскиза подсказывает и другое, не прокомментированное критиками и, вероятно, не предусмотренное режиссером, прочтение: всякая подлинная метафора многозначна. Вершина скалы неожиданно начинает восприниматься как остров, последний берег, окруженный подступающим потопом, – битвой: образ, может быть, и не совсем случайный в 1936 г. Небезосновательность такого прочтения косвенно подтверждается мотивом погружения, повторяющимся в finale. После того как отзывали последние слова трагедии, люди на сцене застывали в бездвижности и молчании – только

барабаны грохотали не переставая; все начинало медленно погружаться в темноту, в ней тонули один за другим Эдгар, Кент, Олбани, солдаты. Последний луч света падал на лица Корделии и Лира. Потом наступала тьма и замолкали барабаны. Прежде чем дать свет в зрительный зал, Комиссаржевский выдерживал долгую паузу: ему нужно было, чтобы публика глубже ощутила метафизическое значение исхода драмы конца времен. Обнаженный мифологизм несколько вагнерианского толка объединяет стратфордского "Короля Лира" с "новокритическими" толкованиями шекспировской драмы, получившими распространение в Англии в 30-е годы, в особенности с "символистической" интерпретацией Шекспира в работах Дж. Уилсона Найта. Речь идет не о прямом воздействии "новых критиков" на режиссера - нужно плохо знать Комиссаржевского, чтобы допустить подобную мысль. "Король Лир" 1936 г. и сочинения Дж. Уилсона Найта и его единомышленников принадлежали к одной полосе в истории европейской культуры - отсюда объединяющие спектакль и ученыe труды апокалиптические настроения, характерные для значительной части западной интеллигенции в предвоенные годы; отсюда же, что существенное, черты общности в методологии восприятия шекспировской трагедии.

Имя Джорджа Уилсона Найта сделалось известным на рубеже двух десятилетий. В 1928 г. он выступил с первым своим манифестом "Принципы интерпретации Шекспира", где развивал идею о скрытом в драмах Шекспира "символическом видении" универсального свойства; через год он опубликовал "Миф и чудо" - эссе о символизме Шекспира, а затем, начиная с 1930 г., когда вышел его главный труд "Колесование огнем", он стал выпускать книгу за книгой, в которых рассматривал каждую пьесу Шекспира как поэтическую метафору, развернутую в пространстве и заключающую в себе метафизическое "глубинное значение". Влияние его идей среди ученых и критиков в 30-е годы было, по определению Дж. Стайна {Styan J. Shakespeare revolution. London, 1977, p. 174.}, "всепроникающим". Джон Довер Уилсон, ученый, обычно не склонный к восторженности, в рецензии на вышедшую в 1936 г. книгу Уилсона Найта "Принципы постановки Шекспира" писал: "... истинное значение драматической поэзии начинает только теперь открываться нам" {Ibid.}. Пространственно-метафорическое толкование в этой книге дополнялось анализом ритмической структуры пьес Шекспира, философско-литературный взгляд на пьесу как на "драматическую поэму" соединялся с восприятием ее как "драматической симфонии", в которой строй космических метафор посредством разновеликих "ритмических волн" организован во времени. Материализация шекспировских метафор во времени и пространстве - миссия театра, исполнить которую он бессилен: Уилсон Найт, сам режиссер, поставивший в Торонтском университете, где он преподавал, несколько шекспировских пьес, а в 1935 г. показавший свою постановку "Гамлета" на лондонской сцене, тем не менее, подобно романтическим критикам XIX в., отказывает театру, по крайней мере театру его времени, в способности адекватно воссоздать шекспировскую драму не на поверхностном сюжетном уровне, а в сфере скрытых "глубинных значений".

Сознание непреодолимой (или непреодоленной) пропасти между призванием театра, обратившегося к Шекспиру, и его возможностями неожиданно сближает театрофоба Уилсона Найта с театральным мечтателем Крэгом; более того, у них сведен самый тип восприятия шекспировской драмы как комплекса символических образов, выстроенных в пространственно-временном единстве. Что же до Комиссаржевского, то режиссерская композиция "Лира", без сомнения, находилась в прямой зависимости от идей Крэга. Самый "крэговский" спектакль русского режиссера, "Король Лир" являя серию глубокомысленных мизансцен, пластических образов, емких и выразительных сценических метафор. Как художественная концепция, как произведение режиссерской мысли "Король Лир", вероятно, не знает себе равных в довоенном английском театре. Однако читатель этих трудов решительно ничего не узнает о том, каковы были в спектакле Лир, Корделия и прочие герои трагедии. Не все историки даже упоминают занятых в "Лире" актеров {Автор большой книги об английских шекспировских актерах Б. Гребанье называет исполнителя главной роли и ошибается, с английскими театроведами такое происходит редко. В книге сказано: роль Лира играл известный актер Р. Донат. На самом деле это был Р. Айртон, имя которого мало что говорит не только нам, но и современникам спектакля 30-х годов.}. Спектакль Мемориального театра не дал ни одного значительного актерского создания, и не удивительно: в труппе не было крупных имен, и это в самую славную пору английского актерства. Историки театра ссылаются на безденежье: Бриджес-Адамс и сменивший его Идеи Пайн не имели средств, чтобы пригласить лондонских "звезд". Если бы деньги нашлись, говорят нам, и на стратфордскую сцену под водительством Комиссаржевского вышли бы Гилгуд, Ричардсон, Эшкрофт, Оливье, то эпоха обновления английского шекспировского

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
театра началась бы не во времена Питера Холла и Питера Брука, а на двадцать лет раньше. Гадать тут трудно, однако могла ли театральная революция, подобная той, которую пережила английская сцена в 50-60-х годах, быть вызвана пришельцем со стороны, из пределов иной культуры, художником умным и одаренным, но чуждым английской театральной традиции? Комиссаржевский ставил Шекспира в приемах общеевропейской театральной эстетики, подобный "Король Лир" мог с одинаковым успехом появиться во Франции или Австрии. Нельзя в этом упрекнуть Комиссаржевского; обновление английского театра должно было прийти и в конце концов пришло изнутри.

Главное же то, что в 30-е годы театр еще не был к этому обновлению готов; идеи новой режиссуры, даже в компромиссной, примененной к английским условиям 30-х годов форме, не могли быть органически усвоены английской сценой.

Движение, начатое в конце прошлого века Уильямом Поуэлом и принявшее крайние формы в работах его последователей в 20-е годы, продолжалось и в новом десятилетии. Но поиски сценических условий, отвечающих поэтике шекспировской драмы, велись теперь на более широком пространстве и вместе с тем в более умеренном духе, без археологического радикализма Н. Монка и его единомышленников. В 30-е годы Шекспира играли в "театрах на открытом воздухе" (самый известный из них существует с 1933 г. в лондонском Риджент-парке), в больших спортивных залах, где публика, как в шекспировском театре, окружала подмостки с трех сторон (особенно популярны были представления в лондонском "Ринге", боксерском зале, поставленные Робертом Аткинсоном, верным последователем Поуэла).

Образ "открытой сцены", свободной от стесняющих условностей старомодного театрального здания, воскрешающей – лишь в главных чертах устройство елизаветинского театра, долгие годы витал над Тайроном Гатри и, в сущности, определил его режиссерскую судьбу. Его жизнь в театре была чрезвычайно многообразной, он дважды возглавлял "Олд Вик", работал в Эдинбурге, Соединенных Штатах, Канаде, Израиле, ставил Софокла, Ибсена, Чехова (и даже Симонова), чуть ли не всего Шекспира во всевозможных формах, в ренессансных, викторианских, даже эдвардианских, современных и вневременных костюмах, в стиле ХУП, XVIII и XIX вв. К некоторым пьесам он обращался по нескольку раз. Ему принадлежат три несходные между собой постановки "Гамлета". В 1932 г. он поставил "Бесплодные усилия любви" – как якобитскую "маску", а в 1936 г. – в манере Ватто (Довер Уилсон и его учитель А. Поллард считали, что он открыл современному зрителю эту непонятную дотоле пьесу). В интерпретациях комедий Шекспира нашла выход его склонность к безудержной – иногда чрезмерной, как полагали критики, – импровизации, к эксцентрическому комизму. Он до отказа наполнил "Укрощение строптивой" (1934) клоунскими лацци и акробатическими трюками. Петруччо появлялся в сцене свадьбы, натянув на себя два женских корсета викторианской поры; на подмостки выбегала потешная лошадь, которую изображали два статиста под расписными балахонами; молодой актер, игравший старика Гремио, гримировался и репетировал стариковскую походку на глазах публики. Лоренсу Оливье, который играл сэра Тоби в спектакле Гатри "Двенадцатая ночь" (1938), критика напоминала, что жизнь шекспировского персонажа "состояла не из одних шутовских падений" {Farjeon H. Op. cit., p. 73.}.

Зато, когда Гатри ставил "Сон в летнюю ночь" (1938), он убрал из комедии все, что связывало ее с фарсом; разделяя охватившую Англию ностальгию по прошлому веку, он поставил комедию в романтическом духе раннего викторианства – с газовыми занавесами, летающими на проволоке феями в балетных туниках, украшенных крыльышками; с Вивьен Ли, которая, по словам, критика, была "с головы до ног прелестной юной викторианской мисс, играющей роль Титании" {Ibid., p. 47.}. Рецензию на спектакль тот же критик назвал "Греза о королеве Виктории".

С полным правом Гатри озаглавил свою книгу "В разных направлениях". Однако в сколь различные сферы ни увлекала его фантазия, он всякий раз возвращался к мечте об "открытой сцене" и пытался – с разной мерой успеха свою мечту осуществить.

Гатри начал с того, что в пределы старой сцены "Олд Вик", руководителем которого он стал в сезоне 1933-1934 гг., вдвинул постоянную – на весь сезон – конструкцию, приблизительно воспроизведившую элементы шекспировского театра; на ней играли "Макбета", "Генриха VII", "Меру за меру" и даже "Вишневый сад". Но механическое совмещение двух театрально-архитектурных систем, как позже признавался режиссер, ничего не дало. Воздвигнутое на подмостках сооружение воспринималось как схематически-условная декорация, более или менее подходившая лишь к немногим пьесам сезона. Линия просцениума оставалась не сломанной, публика по-прежнему была отделена от актеров невидимой стеной, композиция спектаклей была обречена на двумерность. "Я убедился, что коренное совершенствование постановок

Шекспира невозможно, пока мы не создадим сцену, которая бы больше, чем "Олд Вик" или любой другой театр с просцениумом, напоминала тот тип сцены, для которого эти пьесы были написаны" {Guthrie T. In various directions. London, 1965, p. 66.}.

Первые идеи устройства будущего театра возникли у Гатри под впечатлением случая, ставшего знаменитым и многократно описанного. В 1937 г. "Олд Вик" был приглашен в Данию, чтобы во дворе замка Кронборг (шекспировского Эльсинора) сыграть "Гамлета". На представление должен был съехаться весь высший свет Дании, члены королевской фамилии и дипкорпуса. Но перед началом пошел проливной дождь, декорации намокли, а главное, ни актерам играть, ни зрителям сидеть под открытым небом было невозможно. Решили отменить спектакль, позвонили в Копенгаген и выяснили, что публика во главе с царствующими особами уже в пути. Гатри принял решение: перенести представление в танцевальный зал местной гостиницы. Актеры, рабочие сцены и добровольцы из съехавшихся зрителей расставляли стулья, выгораживая крошечное пространство для актеров. Времени на репетиции не было, актерам приходилось на ходу изобретать мизансцены, менять сценический язык – ведь до зрителей можно было дотянуться рукой. Спектакль рождался заново. И тогда между актерами и зрителями, тесной толпой окружившими крохотную сцену, возник особый упругий контакт, интенсивная духовная связь, динамическое напряжение, полные игры и свободы. Ни Оливье, игравший Гамлета, ни Гатри, ни публика, восторженно внимавшая пьесе, подобного никогда не испытывали. В тот вечер все они побывали в шекспировском театре.

Для Гатри эльсинорское событие было подтверждением чудодейственных свойств "открытой сцены", и с тех пор главным делом своей жизни он стал считать создание театра, в котором двухъярусная, как в "Глобусе", сцена выступала бы глубоко в расположенный амфитеатром зал, так чтобы публика с трех сторон окружала актеров. Мечта Гатри осуществилась почти через двадцать лет, на другом континенте, в канадском Стратфорде. В Англии, как бывало уже не раз, на устройство нового театра не нашли денег, да и война помешала.

Театральные здания с "открытой сценой" стали появляться в Англии только начиная с 60-х годов.

Впрочем, новая эпоха в театральной истории Шекспира после второй мировой войны началась не в Канаде, а в Англии, не на "открытой сцене" Гатри, а на традиционных подмостках Стратфорда. Время показало, что "открытые сцены" отнюдь не гарантируют воскрешения духа шекспировского театра, что истинное единство зала и сцены, чудо их общения, которое в труппе Питера Брука обозначается словом "цветок", появляется и исчезает, повинуясь законам более сложным, чем архитектурные, хотя кто же усомнится в театральных преимуществах "открытой сцены".

Искания Гатри в области театральной архитектуры не были бесплодными. Тем не менее, подводя на сalonе лет итоги "жизни в театре" (название другой его книги), он называет лучшими своими спектаклями "Враг народа" и "Гамлет" с Алеком Гиннесом, поставленные в "Олд Вик" в конце 30-х годов и заключавшие в себе прямой отклик на события эпохи. Гатри, подобно другим английским режиссерам того десятилетия, занятый по преимуществу экспериментами чисто эстетического характера, не захотел на этот раз остаться глухим к голосу надвигающихся грозных событий истории. Очень существенно, что в конце жизни проповедник открытой сцены и знаменитый творец театральных фантазий считает лучшим, что он сделал в театре, два политических спектакля, поставленных на традиционной сцене "Олд Вик".

Сколь, однако, страстными ни были искания Гатри, Комиссаржевского и других (впрочем, немногочисленных) экспериментаторов, какие пылкие споры ни возникали вокруг их дерзостных опытов над Шекспиром, не они определяли характер английского театра 30-х годов, который был по преимуществу театром актерским. В те годы Англия дала мировому театру блестательную плеяду актеров. Почти ровесники (Ральф Ричардсон родился в 1902, Гилгуд – в 1904, Пегги Эшкрофт и Оливье – в 1907 г.), они выдвинулись одновременно, на рубеже двух десятилетий, внушив ностальгически настроенным критикам начала 30-х годов надежду на то, что вернулись наконец старые добрые времена Ирвинга, Форбс-Робертсона и Эллен Терри и с властью режиссеров покончено. Ревнители театральной старины радовались напрасно – прошлое не возвращается; самые отважные новации Комиссаржевского и Гатри были еще впереди. Кроме того, у начала сценической судьбы многих актеров этого поколения стоял как раз режиссер, их первый учитель, которого они называли крестным отцом, о долге перед которым они не уставали повторять.

Его имя – Харкорт Уильямс – мало что говорит не только русскому, но и современному английскому читателю. Громкая слава его современников режиссеров и актеров – оттеснила его скромную фигуру в тень. Роль, которую он сыграл в истории английского сценического искусства, многими забыта. Когда в 1929 г. Х. Уильямс встал во главе "Олд Вик", театр вступил в лучшую

пору своей истории и по существу стал исполнять функцию отсутствующего Национального театра. На его подмостках начал формироваться английский сценический стиль 30-х годов, позднее названный "стилем "Олд Вик""". Антрепризу в театре на Ватерлоо-роуд держала, как и прежде, Лилиан Бейлис, столь же знаменитая своими чудацествами, сколь и бескорыстной преданностью своей "старушке Вик", особы чрезвычайно набожная (о делах "Олд Вик" она, запервшись в кабинете, советовалась с богом), весьма прижимистая, когда речь шла об актерском жалованье (кто-то подслушал ее молитву: "Господи, пошли мне актеров получше и подешевле"), что объяснялось не одной ее склонностью, а прежде всего нищенским бюджетом некоммерческой сцены, и не жалевшая сил, чтобы превратить свой театр в нравственно-воспитательное учреждение. Но душой "Олд Вик" в начале 30-х годов был Харкорт Уильямс.

Актеров, пришедших с Вест-энда, поражала атмосфера величайшей, почти религиозной серьезности, царившая на его репетициях, напоминавших то пританское богослужение, то университетскую лекцию. Рядом с актерами на репетициях сидели студенты с текстами Шекспира в руках. Перед Уильямсом на столе лежала копия первого фолио - он ставил Шекспира только по, тексту 1623 г. - и "Предисловия к Шекспиру" Гренвилл-Баркера, который был для Уильямса величайшим авторитетом, соединившим во взгляде на шекспировские пьесы последовательный психологизм, яростно отвергавшийся шекспироведением и радикальным театром 20-х годов, с безошибочным ощущением театральной природы шекспировской драмы, школу Бредли - со школой Поузла: синтез или, если угодно, компромисс, вполне отвечавший духу классического театра 30-х годов. Уильямс читал актерам большие отрывки из "Предисловий к Шекспиру" и старался ставить Шекспира "по Гренвилл-Баркеру", что означало для него делать центром спектакля не философский тезис, не театральный прием, а человеческую личность.

Он никогда не видел в пьесе повод для самоутверждения (в чем он не без основания упрекал Комиссаржевского и Гатри). Его искусство было самоотреченным служением Шекспиру.

Он страстно верил в ценность шекспировского текста, в то, что старый автор интересен людям XX в. сам по себе и не нуждается в домысливании и модернизации.

Актер Эрик Филипс, в ту пору служивший в "Олд Вик", оставил описание внешности Харкорта Уильямса: "Он носил белую рубашку с открытой шеей, с засученными рукавами и старые фланелевые штаны. Его непокорные волосы буквально стояли дыбом, а глаза сияли фанатическим энтузиазмом" {Наутман R. John Gielgud. London, 1971, p. 54-55.} - образ человека, одновременно напоминающего рабочего и проповедника некой новой веры.

Но что же нового заключалось в простом доверии шекспировскому тексту, и нужен ли тут был пыл поистине религиозный? Не забудем, однако, что Уильямс пришел в "Олд Вик" в конце того десятилетия, когда в Шекспире чаще всего видели ложный кумир, предмет для поношения, пародии или дедовскую реликвию, годную лишь для переиначивания на современный лад. Добавим, что Уильямс восставал не только против театральных безбожников 20-х годов, более того: у него с ними был общий враг - натуралистическое и археологическое бытописательство последователей Бирбома Три - традиция, много раз осмеянная, но не уничтоженная в 20-е годы (в Англии, как было замечено, ничто не исчезает бесследно) и цепко державшаяся в английском театре {В подтверждение довольно называть "Генриха VIII" Льюиса Кэссона, "Сон в летнюю ночь" Бэзила Дина (1924, "Ройал"), где на сцене, по словам поклонника елизаветинской простоты Г. Ферджена, стояли "классический, как свадебный марш, альматадемовский дворец Тезея, в котором метелка Пэка кажется неуместной, как пылесос", и "тяжелый, громоздкий, во всех подробностях воссозданный лес"; в итоге критик приходит к выводу: "постановка Дина - это спектакль Бирбома Три" (Farjeon H. Op. cit, p. 42). Более поздние примеры: внешнее решение "Отелло" (1930, режиссер М. Браун, художник Д. Брайд, "Савой") с тяжеловесной декоративностью, псевдоренессансной роскошью и музейной кроватью в 14 футов длиной; "Юлий Цезарь" (1932, режиссер О. Эш, Театр его величества), рецензию на который Г. Ферджен назвал "Традиция Три".}. На рубеже двух десятилетий театральная репутация шекспировского текста только начинала восстанавливаться, новый классический стиль лишь начинал складываться. Харкорт Уильямс был одним из первых деятельнейших творцов этого процесса. Для этого нужны были и смелость, и энтузиазм, и умение заражать других своей верой, и самоотверженная готовность "умереть" в пьесе. Шекспировский театр 30-х годов, театр великих актеров, нуждался именно в таком типе режиссера.

Главной целью Уильямса было вернуть на сцену шекспировскую поэзию, отвергнутую отчаянно прозаическим театром предшествующих лет. Речь шла, конечно, не о том, чтобы воскресить велеречивость старого театра, - режиссер был "резко против старомодного стиля исполнения Шекспира" {Наутман

R. Op. cit., p. 54.}, и даже не только о том, чтобы психологически оправдать стихотворную форму, но прежде всего о том, чтобы передать внутренний поэтический ритм каждой шекспировской пьесы, скрытую музыку ее "дыхания". Динамика шекспировских ритмов, а не сама по себе стремительность действия заботила его, когда на репетиции с часами в руках он кричал актерам: "Мне нужен ритм, ритм, ритм!" {Op. cit, p. 55.}, когда добивался того, чтобы "Ромео и Джульетта" шла точно два часа, как обещано Шекспиром в прологе {*}, когда до предела сокращал паузы между эпизодами. {*} Их жизнь, и страсть, и смерти торжество, И поздний мир родни на их могиле На два часа составят существо Разыграваемой перед вами были.

(перевод Б. Пастернака)} Той же цели служила предельная простота декораций. Легкие подвижные конструкции, система движущихся занавесей помогали сосредоточиться на сущности шекспировского текста - его поэзии и его мысли {лаконизм оформления имел, впрочем, и более прозаическую причину - денег было мало: На каждый спектакль на декорации, костюмы, бутафорию и т. д. лилиан Бейлис могла отпустить только 20 фунтов - сумма даже по тем временам ничтожная}. Актеры и рабочие сцены сами строили декорации, актрисы шили костюмы. Так жил "Олд Вик" в легендарную эпоху Харкорта Уильямса. Когда ближе к середине 30-х годов "Олд Вик" завоевал всемирную славу, положение, конечно, изменилось, но не так кардинально, как можно было бы предположить, - средний театр на коммерческом Вест-энде оставался по-прежнему богаче знаменитого "Олд Вик".}. С помощью гобеленов и двух-трех деталей реквизита на сцене "Олд Вик" создавался то образ шекспировского Рима и Египта в "Антонии и Клеопатре", где Уильямс попытался воскресить елизаветинское представление об античности, которое имело мало общего с археологическими реконструкциями в духе Альма-Тадемы, то простодушный мир деревенской старины "урвикирских Афин" в "Сне в летнюю ночь" с народной музыкой, рождественскими кэрол вместо Мендельсона, с эльфами в зеленых масках, как на эскизах Иниго Джонса, вместо привычных балетных сильфид, с темными стволами деревьев (обозначенных черными вертикальными полотнищами) на фоне задника цвета лунного серебра.

"Сон в летнюю ночь" - первый успех первого сезона Харкорта Уильямса в "Олд Вик" - вызвал негодование влиятельного Джеймса Эйтгета, убежденного сторонника "настоящих деревьев", балетных фей и неизменного Мендельсона: "девять десятых зрителей еще по существу викторианцы в том, что касается этой пьесы" {Agate J. The Brief Chronicles. London, 1943, p. 44.}. Он счел постановку Уильямса модернистской и разбранил режиссера, а заодно "господ Пикассо и герров Хиндемитов" и их сообщников, "которые требуют, чтобы Пэк был в форме ромба и танцевал атонально" {Ibid.}. в своем отношении к режиссуре Уильямса Эйтгет был не одинок (он вообще редко оставался в одиночестве - его остроумные статьи в "Санди тайме" с предельной точностью отражали мироощущение хорошо обеспеченных "средних слоев"). Для консерваторов Уильямс был слишком непочтителен к Шекспиру (которого отождествляли с Бирбомом Три), для adeptov новейших режиссерских школ слишком традиционен. По свидетельству очевидца, даже после спектакля, вызвавшего овации, Уильямса нередко ожидала "масса злобных писем и грубые выпады разъяренных фанатиков, которые подстерегали его у входа". Новому классическому стилю предстояло, рождаясь, пробиваться сквозь толщу предубеждений. В этом нет ничего странного, по словам того же автора, для современников "его идеи были революционными".

дважды процитированный автор - Джон Гилгуд {Гилгуд дж. на сцене и за кулисами. м., 1983, с. 149, 150.}.

Харкорт Уильямс увидел его на Вест-энде и привел в "Олд Вик", где он за два сезона сыграл Ромео, Антонио ("Венецианский купец"), Ричарда II, Оберона, Антония ("Юлий Цезарь"), Орландо, Макбета, Гамлета, Готспера, Просперо, Антония {"Антоний и Клеопатра"}, Мальволио, Бенедикта, Лира {Вот календарь премьер Гилгуда, дающий некоторое представление о том, как работал "Олд Вик". Сезон 1929/30 г.: сентябрь - Ромео, октябрь - Антонио, ноябрь Ричард II, декабрь - Оберон, январь - Антоний, февраль - Орландо, март Макбет, апрель - Гамлет.}.

Критики писали о мелодическом голосе, грации, безукоризненной технике поэтического слова, об ирвинговском благородстве его пластики. "Казалось, писал Дж. Трюин, вспоминая первые сезоны Гилгуда в "Олд Вик", - вернулись старые дни английского театра" {Trewin J. Op. cit., p. 239.}.

Со старыми днями театра Гилгуда связывало многое, начиная с того, что он был внучатым племянником Эллен Терри и воспитывался в атмосфере поклонения великим актерам прошлого. Он не считал в противоположность большинству своих сверстников, что театр прежних времен - оплот олеографической красоты и напыщенной фальши. В Ирвинге он видел не повод для насмешек в духе Шоу, а образец для подражания - вплоть до мелочей. Репетируя Макбета, он изучал костюм и мизансцены Ирвинга в этой роли по рисункам Б. Партиджса.

"В последнем акте я делал грим с поседевшими волосами и налитыми кровью глазами и старался возможно больше походить на "загнанного голодного волка", каким, по описанию Эллен Терри, был Ирвинг, а в первой сцене я нес вложенный в ножны меч на плече так же, как это делал Ирвинг" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 152.}. Раздумывая над Гамлетом, он часами рассматривал фотографии Ирвинга. В предисловии к книге Р. Гилдер о его Гамлете Гилгуд писал, что заветной его мечтой, было очистить традицию Ирвинга от натуралистических наслоений Бирбома Три.

Все, кто знал Эллен Терри, утверждают, что Гилгуд унаследовал ее обаяние – на сцене и в жизни, ровный внутренний свет, который она излучала, обворожительный дух старинной благовоспитанности и душевного изящества, аромат прочної вековой культуры, которым была проникнута ее личность. В Гилгуде эта печать духовной укорененности в веках выражена даже более отчетливо. Пишут о его врожденном аристократизме, о "надменном профиле, разрезающем пространство" {Gilder R. Gielgud - Hamlet. New York, 1937, p. 82.}, о благосклонной улыбке, с которой он несколько смущенно сообщает, что "не умеет играть простых" {Roberts P. Old Vic story. London., 1976, p. 145.}. Кажется, он родился в рыцарском звании.

Книгу своих воспоминаний Гилгуд начинает с поэтического описания "привольной, обставленной со всем викторианским комфортом жизни" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 62.}, он воскрешает глубоко запавшие в его детскую память образы старого лондонского дома, где он рос, передает рассказы о доме его деда Артура Льюиса, где "можно было побродить по саду, подышать запахом сена и даже встретить корову – Льюисы держали ее, чтобы у детей всегда было свежее молоко. Вот так идиллически выглядел Кенсингтон в восьмидесятых годах! Там вы увидели бы самого Артура Льюиса за мольбертом, а на теннисном корте или где-нибудь под деревом – его жену и дочерей в платьях с турнюрами" {там же, с. 62.}.

Прославленное обаяние Терри и Гилгуда – то самое истинна английское обаяние, о котором рассуждает Антони Бланш, персонаж романа Ивлина Во "Возвращение в Брайдсхед", эстет, гражданин мира, заклятый враг британских традиций; полагая, что "обаяние – английское национальное бедствие", он дает ему следующее определение: "сень старого вяза, сандвич с огурцом, серебряный сливочник, английская барышня, одетая во что там одеваются для игры в теннис – нет, нет, Джейн Остин, мисс Митфорд, – это все не для меня" {Во И. Романы. М., 1974, с. 431.}. Если намеренно не принимать в расчет злобную иронию Антони Бланша, которую, кстати, вовсе не разделяет автор, можно сказать: в художественной личности Гилгуда тоже есть нечто от "тени старого вяза", от духа викторианской эпохи, который не исчез из психики англичан даже под напором событий нашего века.

Множество английских интеллигентов послевоенной поры долго отказывались верить, что прошлое невозвратимо миновало. "Под ними глухо трясется земля, двадцатый век, несколько запоздав, вступает наконец-то на остров. Они не слышат гула и досадливо отряхиваются, когда новая жизнь сыплется на них с серых листов газеты" {Эренбург И. Собр. соч., т. 7, с. 452.}. Вот где английское "обаяние" действительно становилось национальным бедствием. Писатели "потерянного поколения", отвергая цинизм "новой деловитости", проклинали и предавший их старый мир. Но в самой ярости их инвектив слышалась тоска по спокойной прочности былого. Потому "потерянное поколение" разделяло всеобщую привязанность англичан к пьесам Чехова, в которых находили поэзию "старого вяза" и боль разлучения с ним.

Когда юному Джону Гилгуду пришлось навсегда покинуть викторианский старый дом, где прошло его детство, дом, воспетый им позже в мемуарах, он, по его словам, "испытал истинно чеховскую скорбь – может быть, поэтому "Вишневый сад" стал одной из моих любимых пьес" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 61.}. Пьесы Чехова рано стали близки Гилгуду. До прихода в "Олд Вик" он сыграл Петю Трофимова, Треплева, Тузенбаха {По воле Ф. Комиссаржевского, ставившего "Три сестры" (1925, театр "Варна")}, Гилгуд наделил Тузенбаха внешностью романтического героя; это входило в замысел режиссера, стремившегося создать на сцене образ давно умершей действительности, полный ностальгической поэзии; действие пьесы было отодвинуто в 80-е годы (для англичан – высшая точка ушедшего века).} и считался в Англии "несравненным интерпретатором русской драмы". Его путь к Шекспиру лежал через Чехова, в свою очередь истолкованного в шекспировских традициях английской сцены. В Треплева он видел "подлинно романтический характер", "нечто вроде Гамлета в миниатюре" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 115.}.

Чеховский Треплев оказался одним из первых предвестий главного создания всей жизни Гилгуда; одним из последних был Макбет, сыгранный за месяц до того, как актер вышел на сцену в роли Гамлета. Его Макбета называли "меньше воинственным шотландцем, чем датчанином" {Rosenberg M. The Masks of Macbeth. Los Angeles, 1978, p. 100.}, говорили о гамлетовских рефлексиях

этого Макбета, о том, что, подобно принцу датскому, "совесть делает его трусом" {Times, 1930, 18 Mar.}.

Премьера "Гамлета" в "Олд Вик" состоялась в апреле 1930 г. в тяжелые для англичан дни, когда эпидемия мирового кризиса ворвалась на британскую землю. Каким бы случайным ни было совпадение дат, оно имело свой смысл. Экономический кризис сопровождался кризисом духовным, и оба они готовились исподволь. Мир "веселых двадцатых" задолго до конца десятилетия начал давать первые трещины. Глухие толчки надвигающихся социальных потрясений были рассыпаны наиболее чуткими, художниками Англии. Английская литература "потерянного поколения", производившая горький расчет с довоенным миром, возникла тем не менее только на склоне 20-х годов. "Смерть героя" Олдингтона появилась в тот год, когда Гилгуд пришел в "Олд Вик". Гамлет Гилгуда был подготовлен предгрозовой атмосферой конца десятилетия; есть своя символика в том, что он: родился, когда гроза разразилась. Мучительная пора должна была, выразить себя в Гамлете, образе, слишком "потерянному поколению", как он оказался потом близок "рассерженным", как он всегда бывает нужен человечеству на крутых поворотах истории.

Гамлета 1930 г., первого своего Гамлета, Гилгуд называл "сердитым молодым человеком двадцатых годов" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 278.}. Историк говорит, что "горечь и сарказм этого Гамлета отразили климат послевоенного разочарования" {Findlater R. The Player Kings. London. 1971, p. 199.}. Однако Гилгуд написал приведенные строки в 1963 г. (отсюда и сравнение с "сердитыми"), а историк - в 1971. Вряд ли в 1930 г. актер сознательно стремился выразить общественные веяния. Тогда он вкладывал в роль "свои личные чувства - а многие из них совпадали с чувствами Гамлета" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 278.}.

Об этом-то совпадении и позаботилось время, говорившее устами молодого актера.

Современные подтексты Гамлета-Гилгуда вышли наружу, когда он через год сыграл в пьесе Р. Макензи "Кто лишний" роль Иозефа Шиндлера, бывшего летчика, человека, сломленного войной (он бомбил вражеский город, а там погибла его возлюбленная), взрывающегося в бурных филиппиках миру, пославшему его убивать. Трагедия "потерянного поколения" опущена в пьесе до уровня коммерческого театра. Но современники восприняли Шиндлера-Гилгуда как "преемника династии Гамлетов в современных одеждах" (Айвор Браун) {}. В герое Макензи Гилгуд открывал гамлетовские черты, в Гамлете 1930 г. он передал тоску и гнев "потерянного поколения".

Гилгуд сыграл Гамлета, когда ему было 25 лет, - случай редкостный на профессиональной английской сцене, за эту роль не было принято браться моложе чем в 35 лет (Ирвинг играл Гамлета в 38, Форбс-Робертсон - в 40 лет). Для Гилгуда тот что Гамлет молод, имело особый смысл - речь шла о судьбе поколения, чью юность предали, чьи надежды растоптали. "Его Гамлет был отчаянно подавленный и разочарованный юноша, в одиночестве восставший против мира зла, в противоречии с самим собой, и под конец принимающий свою судьбу - пусть будет" {Trewin J. Op. cit., p. 117-118.}. В противоположность Барри Джексону с его "Гамлетом" 1925 г. Х. Уильямса и Гилгуда больше интересовал не мир Клавдия Эльсинора, но человек, против него бунтующий. Спектакль был предельно сосредоточен на личности Гамлета. Гилгуд хотел до конца проникнуть в мир психики шекспировского героя, чтобы ответить на вопрос, что мешает ему действовать: он искал Эльсинор в самом Гамлете.

В этом Гамлете жила болезненная нервность молодого интеллигента 20-х годов {"Сердитый молодой человек двадцатых годов был чуть более упадочен (и, как мне кажется теперь, более аффектирован), чем его двойник в пятидесятых или шестидесятых годах", - писал Гилгуд (Указ. соч., с. 278).}, он был весь во власти взбудораженных, смятенных чувств, за вспышками "скачущего как ртуть возбуждения" {Nauman R. Op. cit., p. 62.} следовали опустошенность и оцепенение. Кульминацией душевного развития Гамлета становилась сцена, когда в потоке бессвязных угроз, обличений, полных боли и язвительности, выплескивалась наконец наружу терзавшая его мука. Его тонкое лицо с горестной складкой возле губ одухотворялось негодованием, резкие, "как взмахи сабли" {Gilder R. Op. cit., p. 112.}, движения рук разили невидимого врага. Неправда мира доставляла ему страдание почти физическое, и он спешил излить боль в словах, заговорить, заклясть ее. Складываясь в обвинительные речи, горькие, разящие слова создавали иллюзию действия. Он "окутывал себя словами" {Farjeon H. Op. cit., p. 151.} - вот отчего его силы оставались парализованными; бунт внезапно иссякал, он снова застыпал в бессильной тоске: в "глазах его, запавших от бессонницы, стояла соль сухих слез" {Ibid.}.

В третьем акте зрители видели одинокую фигуру со свечой в руке, устало бредущую в темноте, - таким запоминали Гамлета-Гилгуда.

Гилгуд как зоркий аналитик исследовал раздвоенность и душевную смуту молодого современника - и оставался в сфере поэтического театра. Строгий хранитель сценической традиции Дж. Эйткен писал: "Игра Гилгуда воспринимается целиком в ключе поэзии. Я без колебаний говорю, что это высшая точка английского исполнения Шекспира в наше время" {Цит. по: Науман R. Op. cit., p. 64.}. Тему "потерянного поколения", принадлежащую 20-м годам, Гилгуд интерпретировал средствами осторожно обновленной традиции. Через четыре года Гилгуд показал своего второго Гамлета. Теперь он самставил спектакль на сцене вест-эндского театра "Нью" - в 30-е годы Шекспир начал все чаще проникать на подмостки коммерческого Вест-энда. "Гамлет" 1934 г. снискал прочный успех, прошел 155 раз (только "Гамлет" с Ирвингом выдержал в 1874 г. большее число представлений - 200) и был назван "ключевым шекспировским спектаклем своего времени" {Trewin J. Op. cit., p. 150.}.

Рядом со скромным спектаклем Харкорта Уильямса "Гамлет" в "Нью" был празднеством для глаз, верхом театрального великолепия. В "Олд Вик" сцену первого выхода короля поставили с простотой, почти обыденной: королева, сидя с придворными дамами, вязала, а Клавдий возвращался с охоты, на ходу снимая плащ; жизнь в Эльсиноре давно установилась и даже не лишена некоторого домашнего уюта - вероятно, точно так же возвращался с охоты покойный король. Гамлету здесь приходилось столкнуться с повседневным, примелькавшимся злом. Ту же сцену Гилгуд поставил с торжественностью и размахом. Полукруглая лестница, поднимавшаяся к трону, на котором во всех регалиях восседали король и королева, вся была заполнена толпой придворных, сливавшихся в одну массу; возникла эффектная пирамида из человеческих фигур (идею заимствовали у Крэга). Затем пирамида рассыпалась, и публике внезапно открывался Гамлет, доселе не видимый за спинами толпы.

Некоторые энтузиасты "Олд Вик" находили мизансцены спектакля 1934 г. слишком театральными, а декорации слишком громоздкими, "по крайней мере для тех, кто любил в театре три доски и одну страсть" {Farjeon H. Op. cit., p. 156.}. Они отдавали предпочтение постановке Х. Уильямса. Однако именно в "Гамлете" 1934 г. определился "большой стиль" театра 30-х годов и с ясностью обозначились мотивы искусства Гилгуда.

Гилгуд и художники Мотли создали на сцене образ "пышно увядающего ренессансного двора" {Gilder R. Op. cit., p. 33.}, последнего пира мощной плоти, уже тронутой разложением: декорации цвета "осенней бронзы" {Trewin J. The Turbulent Thirties. London, 1948, p. 104.}, тяжелые плащи, сложное оружие; мир вульгарной крикливой роскоши, лишенный ренессансной красоты, чувственных страстей, утративших ренессансную одухотворенность, и грубой силы.

Клавдий - Ф. Воспер "заставлял всех понять не только то, как Гертруда была завоевана для его засаленной постели, но и то, как он завоевал царство - крепкой хваткой, а не просто чашей с ядом" {Brooks C. The Devil's Decade. London, 1948, p. 182.}. Образу некогда великой культуры, ввергнутой теперь в осень и умирание, противопоставлялся варварский холодный Север - "ветер, холод, звезды, война" {Gilder R. Op. cit., p. 34.}, войско северного принца Фортинбраса в серых одеждах; Север надвигался, наступал, его тусклые цвета постепенно вытесняли краски доживающего свой век Возрождения.

"Гамлет Гилгуда превосходит всех своих предшественников в поклонении мертвому отцу", - заметил Г. Ферджен {Farjeon H. Op. cit., p. 155.}. О том же говорят едва ли не все писавшие о спектакле. Для героя Гилгуда, утонченного скептического человека закатной поры, с его брезгливостью к разгулявшейся "мерзкой плоти", презрением к силе и беспомощностью перед ней, память об отце, память о великих днях ныне угасающей культуры - единственная душевная опора, единственное оправдание жизни. Гамлет-отец оказывается поэтому внутренним центром всего спектакля. Душевные терзания Гамлета-сына от невозможности исполнить долг перед прошлым.

Между двумя Гамлетами - 1930 и 1934 гг. - было, конечно, много общего то же чередование взрывов нервной энергии и апатии, то же безостановочное движение в "Быть или не быть", та же устало-печальная интонация в словах "век вывихнут", то же высокое исступление в сцене "мышеловки", когда Гамлет, вскочив на трон Клавдия, рвал в клочья рукописи пьесы об убийстве Гонзаго, веером подбрасывая их в воздух.

Однако те самые критики, которые восхищались Гилгудом в 1930 г., теперь винили его в холодности. Дж. Мортимер называл его игру "слишком интеллектуальной" {Цит. по: Науман R. Op. cit., p. 88.}; Эйткен говорил, что обвинительный монолог в сцене с матерью похож на "лекцию об умеренности" {Agate I. Op. cit., p. 268.}, он упрекал Гилгуда в том, что его Гамлет чересчур изящен, что актер читает стихи слишком музыкально - "музыка слышна даже в обличии Офелии" {Ibid., p. 266.}, а в "Быть или не быть" появилось нечто "моцартовски-нежное" {Ibid.}. Г. Ферджен попросту считает, что из

Гамлета 1934 г. ушла жизнь.

В то же время историки театра, оглядываясь на 30-е годы, согласно называют образ, созданный Гилгудом в 1934 г., лучшим Гамлетом того десятилетия. дело, впрочем, не в том, хуже или лучше второй Гамлет. Он - иной. Он принадлежит к годам расцвета театральной судьбы Гилгуда и порой оказывается ближе к другим созданиям зрелого стиля Гилгуда, чем к юношескому образу 1930 г.

Герои Гилгуда озарены обаянием навеки ушедшей эпохи, которой они рыцарственно, а иногда и нелепо хранят верность. Они служат "сени старого вяза", защищают ее, представляют от ее имени, ибо видят в ней образ бытия, полного добра и красоты. Поэзия Гилгуда - осенняя поэзия, его цвета краски осени. Его героям нечего делать в прозаическом мире современности, они не понимают ее, она пугает их, внушает им неприязнь, они брезгливо от нее отворачиваются, не желая иметь с ней ничего общего. Они ощущают себя "последними в роде", живут в предчувствии прощаний и утрат, в ясном сознании скорого конца, как его Гаев из "Вишневого сада" - "обращенный в прошлое, элегантный, тоскующий, ненужный и сознающий свою ненужность" {Findlater R. Op. cit., p. 196.}.

Неприспособленность героев Гилгуда к современной жизни не что иное, как надменное нежелание приспосабливаться, их обольстительное легкомыслие демонстративный отказ принимать жизнь всерьез. Одна из лучших и любимых ролей Гилгуда - Ричард II в хронике Шекспира и в исторической драме Гордон Девиот. Последняя принесла Гилгуду, вероятно, самый большой успех в жизни. Лондонцы 1933 г. выстаивали в длинных очередях, чтобы достать билет на "Ричарда Бордосского", они ходили на представление по 30-40 раз. Гилгуд, кажется, больше любил Ричарда из пьесы Г. Девиот, чем из пьесы В. Шекспира.

Нет нужды доказывать преимущество второго, но посредственное сочинение Девиот в чем-то важном ответило нуждам англичан начала 30-х годов и милюющунию Гилгуда. Субъект хроники Шекспира - государство, его участь точка отсчета для частных судеб. Личность поверяется ходами истории; король Ричард требований истории знать не хочет, приносит Англии всевозможные беды, автором строго судим и обретает человечность, только утратив трон. В пьесе Девиот Ричард над историей потешается, политику терпеть не может, и, как выясняется, правильно делает. Вместо исполнения государственных обязанностей он играет с пажом в расшибалочку и снова кругом прав, поскольку таким способом "профанирует Необходимость", враждебную, как следует из пьесы, интересам человеческой личности. Его главный враг политик Глостер ("Да здравствует Глостер - человек действия!" - кричит толпа). Ричард исповедует философию экстравагантности, находя в ней единственно возможный способ отстоять неповторимость своей личности, он бежит в экстравагантность, спасаясь в ее лоне от истории. Его норма поведения - последовательный антиутопицизм, т. е., в сущности, эстетическая форма существования, ведь он творит "свой образ", как произведение искусства. ("Мы тратили деньги, - говорит он, - на красоту вместо войны. Мы были экстравагантны").

Роль Ричарда II из хроники Шекспира Гилгуд строил на том, что король, поставивший страну на грань краха и вооруживший против себя могущественных вельмож, живет в постоянном ожидании гибели, он знает, что дни его сочтены и ничто его не спасет.

Но недаром у него "белые в кольцах руки художника" {Науман R. Op. cit., p. 56.}.

Он вносит искусство в самую свою жизнь, он двигается и говорит, как актер на сцене, наблюдая за эстетическим совершенством своих жестов, слушая звуки своего голоса. "Ричард II - одна из редких ролей, где актер может наслаждаться словами, которые должен произносить, и намеренно принимать картические позы. Но в то же время зрителю должно казаться, что Ричард все время настороже, что он как бы пытается - и словами, и движениями - защитить себя от страшного удара судьбы, которая, как он чувствует, ждет лишь своего часа, чтоб настигнуть и сразить его" {Гилгуд Дж. Указ. соч., с. 256.}.

То, что казалось критикам холодностью и излишним подчеркиванием музыкального начала в речи - на деле часть характеристики героев Гилгуда, сознательно выбранный ими способ бытия, когда их внешняя жизнь от них отделяется, становясь предметом эстетического самосозерцания.

Дж. Б. Пристли считает, что ему известны три Гилгуда: шекспировский актер, интерпретатор чеховской трагикомедии и несравненный исполнитель старой английской "искусственной комедии". Пьесы Конгрива и Уайльда сопровождают Гилгуда многие годы. Еще в 1930 г., сразу после того, как Гилгуд сыграл своего первого Гамлета, Найджел Плейфер пригласил его в "Лирик" на роль Джона Уортинга в "Как важно быть серьезным": он нашел, что у Гилгуда

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
"прямая спина и сухой юмор" - важное качество для актера, играющего в "искусственной комедии". Через девять лет Гилгуд снова сыграл Джона Уортинга - воплощение истинно английского обаяния. Рассуждая об игре Гилгуда в комедии Уайльда, критик Д. Маккарти заметил, что "секрет исполнения в "искусственной комедии" в том, чтобы играть людей, которые, развлекаясь, играют сами себя" {Цит. по: Findlater R. Op. cit., p. 196.}. Не всегда артистизм героев Гилгуда нужен им всего лишь для забавы. Чаще он призван спасти их от страха перед реальностью, от неуверенности в себе, как в Ричарде II или Макбете, которого Гилгуд сыграл в 1942 г. "пленником собственной фантазии", "самым поэтическим из убийц" {Bartolomeuz D. Macbeth and the actors. Cambridge, 1967, p. 233.}. Можно сказать, что герои Гилгуда пытаются эстетически преодолеть свою "потерянность", свою отторгнутость от современной жизни ведь они так часто являются к нам из мира "старого вяза" и "английского обаяния".

Музыкальность, грация, осторожно демонстрируемое изящество - проявление внутренней сущности героев Гилгуда. Нескрытность эстетического начала, отражающая историческую отдаленность персонажей Гилгуда, - важное свойство сценического стиля актера, как, впрочем, классического стиля многих эпох" {См.: Типология стилевого развития нового времени: Классический стиль. М., 1976.}, - здесь кроется источник гармонического впечатления, которое оставляет искусство Гилгуда, каких бы сложных трагических коллизий он ни касался.

Герой "Возвращения в Брайдсхед" Чарлз Дайер сделал себе имя в начале 30-х годов тем, что стал "архитектурным художником". Он рисовал древние замки, викторианские поместья и старинные дома перед тем, как их должны были снести. "Финансовый кризис тех лет только способствовал моему успеху, что само по себе было признаком заката". Как бы то ни было, он сохранял для вечности уходящую красоту старой Англии. Не подобная ли цель много раз вдохновляла Джона Гилгуда?

"Аристократ в век массовых коммуникаций, оратор в эру бормотания, романтик в век реализма, апостол слова в мире культа изображения, Гилгуд кажется в некоторых отношениях великолепным анахронизмом" {Findlater R. Op. cit., p. 203.}. ШЕКСПИР И "БУРЛЯЩИЕ ТРИДЦАТЫЕ" 30-е годы - эпоха мощного взлета пролетарской борьбы, роста популярности социалистических идей, эпоха антифашистского движения, гражданской войны в Испании - создали на английской почве активное левое искусство - политическую поэзию, политическую графику, политический театр.

Но коснулись ли бурные общественные движения классического английского театра, отразились ли они сколько-нибудь явственно в шекспировских постановках "Олд Вик" и стратфордского Мемориального театра? Главный источник, по которому мы можем судить об этом, - рецензии критиков (а английские театроведы, увы, избегают описывать спектакли) и труды историков театра. Но критики и историки судят о шекспировских спектаклях с позиций сугубо академических. Голос эпохи звучит в статьях тех лет глухо. Лишь по временам, словно крепко запертые окна распахиваются, на страницы ученых книг и газетных рецензий врывается шум истории, иногда помимо воли сочинителей. Тогда становится ясно, что люди, приходившие в театр на Ватерлоо-роуд, - те же люди, что участвовали в остройней социальной борьбе той эпохи, свидетели мирового кризиса, подъема фашизма, Мюнхена, свидетели (и, может быть, участники) рабочих демонстраций, зрители "Аристократов" и "В ожидании Лефти" на сцене "Юнити". Тогда перестает казаться неправдоподобной история о скандале, разразившемся в 1933 г. на представлении "Перед заходом солнца" с немецким гастролером Вернером Крауссом в роли Клаузена (Гауптман только что сказал Гитлеру "да", а Краусс не сказал ему "нет"). Воспитанная английская публика свистела, улюлюкала, бросала на сцену бомбы со зловонной жидкостью. С большим трудом молодая Пэгги Эшкрофт, любимица тогдашнего театрального Лондона, выйдя на подмостки, уговорила публику успокоиться и досмотреть пьесу, не содержащую в себе ничего предосудительного. С другой стороны, становится понятной атмосфера восторженного признания, которая окружала в Лондоне Элизабет Бергнер - в ней видели не только большую актрису, но и политическую эмигрантку. Ей прощали акцент, хотя не прощали его талантливой Евгении Леонович, которая сыграла шекспировскую Клеопатру в постановке Комиссаржевского. Пресса на все лады изощрялась в остротах по поводу дурного английского выговора русской актрисы, а Джеймс Эйтет называл свою рецензию "Антон и Клеопатрова".

Становится также объяснимой буря протестов, которой публика "Олд Вик" встретила в 1939 г. известие о предполагаемых гастролях шекспировской труппы в фашистской Италии. Толпа демонстрантов окружила здание театра, требуя отмены гастролей, другая толпа провожала труппу на вокзал, аплодировала и кричала, что Шекспир выше политики.

История шекспировских постановок в Англии предвоенных лет свидетельствует о том, что английский театр не был столь прочно замкнут в сфере чисто психологических и эстетических толкований, как это нам иногда представляется (не говоря о том, что спектакли, казалось бы чуждые современности, порой способны сказать об эпохе едва ли не больше, чем самые "актуальные" интерпретации). Разумеется, связи между драматической реальностью 30-х годов и английской сценой – особенно когда речь идет о постановках Шекспира – чаще всего не были прямыми. Лишь изредка, как правило, в наиболее острые, решительные исторические моменты дистанция между драмой Шекспира и современностью резко сокращалась и режиссеры обращали героев и ситуации пьес Шекспира в повод для того, чтобы возвестить о людях и жизни своей эпохи – не всегда со значительными художественными результатами.

Более распространенными и более естественными были случаи непрямых соответствий шекспировской сцены и времени, когда мотивы искусства актеров и режиссеров в чем-то существенном отвечали духовным веяниям эпохи. Так было с Лоренсом Оливье, который в предвоенные и военные годы пережил свой звездный час.

Гамлет Джона Гилгуда рожден на рубеже двух десятилетий и в своем искусстве их связывает – тему "потерянного поколения" он решает в приемах классического стиля 30-х годов.

Однако "бурлящие тридцатые" создали своего Гамлета. Это был Гамлет Лоренса Оливье.

Гилгуд и Оливье встретились на одних подмостках в 1935 г. в легендарном спектакле гилгудовской антрепризы "Ромео и Джульетта", где Пэгги Эшкрофт играла героиню трагедии, Эдит Эванс – Корнуоллису, а Гилгуд и Оливье, чередуясь, играли Ромео и Меркуцио. Два актера остались чуждыми друг другу. Гилгуд говорил о том, что у Оливье нет поэзии, Оливье – о том, что Гилгуд любуется своей грациозностью и слишком поет шекспировские стихи.

Критики, еще находившиеся под обаянием Гамлета – Гилгуда, приняли Гамлета – Оливье без особого энтузиазма. В его Гамлете тщетно было бы искать интеллектуализма и душевной изысканности гилгудовского героя. Черноволосый мускулистый атлет с плотно сжатыми губами, подвижной, тугой, как пружина, полный сосредоточенной силы, он шел по Эльсинору твердыми шагами воина. Им владели азарт и холодная ярость борьбы. За вспышками его гнева следовали безошибочные удары его меча. "Он стремителен во всем, он мастер парировать словом и шпагой, – писал Айвор Браун, – главное впечатление – взрывы гневного духа и броски стального тела" {Цит. по: Barker F. Oliviers. London, 1953, p. 121.}. В монологах, произнесенных "звенящим как труба баритоном" {Gutrie T. In various directions. London, 1965, p. 181.}, была "пульсирующая жизненность и возбуждение" {Agate J. Op. cat, p. 271.}.

Критики заговорили о возрождении елизаветинской силы. "Оливье, – писал биограф актера, – вернул Шекспиру мужество, которое не было в моде на протяжении целого поколения" {Barker F. Op. cit, p. 121.}. Критики, однако, с полным основанием упрекали этого Гамлета в том, что он лишен всяких признаков гамлетизма. У Гамлета Оливье, говорили они, " страсть правила интеллектом, силы характера было больше, чем силы ума" {Williamson A. The Old Vie drama. London, 1945, p. 83.}. "На самом деле он разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить об отравлении" {Kitchin L. The Mid-century drama. London, 1960, p. 132.}. Язвительный Джеймс Эйтет нашел, как обычно, самое зло-суждение "лучшее исполнение Готспера, виденное нашим поколением" {Agate J. Op. cit., p. 231.}. На репетиции, когда Оливье прочитал: "О мысль твоя, отныне ты должна кровавой быть иль грош тебе цена", – к нему подошла Лилиан Бейлис это было за несколько месяцев до ее смерти – и сказала актеру: "Куда же ей (мысли) быть еще кровавее, мой мальчик!". Критики и старая руководительница "Олд Вик" были правы. Герой Оливье мало был похож на шекспировского Гамлета. В этом позже признавался и сам актер. Повторяя слова Эйтета, он сказал: "Я чувствую, что мой стиль больше подходит для воплощения сильных характеров, таких, как Готспер или Генрих V, чем для лирической роли Гамлета". На сцене Оливье никогда больше эту роль не играл.

Тем не менее "Гамлет" Гатри – Оливье имел неожиданный и прочный успех вопреки суждениям многих влиятельных критиков, чье слово обычно очень много значило для английской публики, вопреки недружелюбию, с которым постоянные зрители "Олд Вик" восприняли приход Оливье в театр. Они видели в нем героя-любовника Вест-энда и коммерческого кинематографа, английский вариант дулласа Фербенкса. (В последнем они не так уж ошибались. Оливье в юности поклонялся Фербенксу и многому у него научился. Через несколько месяцев после премьеры "Гамлета" на английские экраны вышел исторический боевик "Огонь над Англией": история войны 1588 г. приобретала в 1937 г. явную

актуальность. Флора Робсон играла Елизавету, а Оливье – романтическую роль юного дворянина, который проникал в обиталище врага – Эскуриал, выведывал военные тайны испанцев и затем "с фербенковской стремительностью" {Illustrated London News, 1937, 6 Mar.} скрывался от преследователей.) Наследник фербенка, "романтический премьер" Вест-энда смог в "Гамлете" победить требовательную публику "Олд Вик", он, по выражению критика, "взял ее штурмом" {Barker F. Op. cit, p. 118.}. Судя по всему, публика рассыпала в спектакле Гатри – Оливье то, к чему остались глухими критики, обремененные готовыми мнениями и профессиональными предрассудками, – голос времени, которое обнаруживало через Гамлета – Оливье некоторые существенные свои мотивы. Никогда искусство Оливье не передавало дух своей эпохи так точно, как в предвоенные и военные годы, когда он стал национальным актером Англии – в полном и лучшем смысле слова. К ролям актера тех лет более всего приложимы слова Джона Осборна, человека иного поколения и иных взглядов, относящегося к Оливье почтительно, но настороженно и все же сказавшего о нем с некоторой долей зависти: "...в лучшие моменты своей карьеры Ларри был способен в изумительной степени отражать пульс и темп, характер и настроение нации" {Olivier/Ed. by L. Gourlay. London, 1971, p. 158.}. С начала 30-х годов люди, еще недавно причислявшие себя к послевоенному поколению, стали все чаще называть свое поколение предвоенным. Слово "предвоенный" вошло в литературный обиход. "Вторая мировая война стала частью обыденного сознания" {Hynes S. The Auden generation. London, 1976, p. 193.}. В Англии, как и во всей Европе, выпускались книги о будущей войне. В 1935–1936 гг. вышли книги с такими заглавиями: "Корни войны", "Вызов смерти", "Ядовитый газ", "Торговцы смертью", "Приближающаяся мировая война", "Когда Британия придет к войне", "Гражданин перед лицом войны", "Война над Англией", "Война на следующий год?". Надвигающаяся военная катастрофа, мощное наступление фашизма делали в глазах англичан проблематичным самое существование в будущем европейской цивилизации. В газетной рецензии на поэтический сборник можно было встретить такое утверждение, высказанное между прочим, как нечто само собой разумеющееся: "Всякий теперь одержим быстрым приближением Судного дня человеческой культуры" {Ibid.}.

Английское искусство 30-х годов, сочинения наиболее чутких к зовам современности художников полны предвестий надвигающейся грозы. Ральф Воген Уильямс после эдвардиански-лирической Пасторальной симфонии пишет в 1935 г. трагическую фа-минорную симфонию, "тревожная главная тема которой была пророчеством о потрясениях, наступивших в Европе в конце 30-х годов" {Staden L. After the deluge. London, 1969, p. 81.}. Лейтмотивом поэзии "оксфордцев" становится образ некоей скрытой угрозы – таинственных сил, невидимо подстерегающих человечество где-то рядом. Через произведения Одена ("Летняя ночь", 1934), Дей Льюиса ("Ной и воды", 1936) проходит метафора всемирного потопа – космического катаклизма истории, безжалостной стихии, готовой поглотить человечество. "Язык войны вторгается в поэзию, даже когда речь в ней не идет о войне – как если бы война стала естественным выражением человеческих отношений" {Hynes S. Op. cit, p. 41.}. Сэмюэл Хайнз, автор прекрасной книги о поколении Одена, на которую нам не раз еще придется ссылаться, видит в апокалиптической образности поэтов 30-х годов только предчувствие второй мировой войны. Метафоризм "оксфордцев", конечно, многозначнее, образ надвигающейся войны предстает в их поэзии (и в современной им романтистике) как конкретное выражение трагического движения истории, бушующих социальных стихий современности, абстрактных неумолимых сил надличного угнетения, властвующих в буржуазном мире. С ясностью сказано об этом у Ивлина Во в "Мерзкой плоти", где всеведущий таинственный отец Ротшильд, мудрец-иезуит, гоняющий по Лондону на мотоцикле, объясняет неизбежность новой войны, которой, по-видимому, никто не хочет, тем, что "весь наш миропорядок сверху донизу неустойчив" {Во И. Мерзкая плоть. М., 1974, с. 119.}.

Что современный человек, озабоченный участью культуры, может противопоставить грядущим апокалиптическим катастрофам? Стремительно политизирующейся английской интеллигенции 30-х годов становится все более очевидно: теперь или никогда решится судьба человечества, наступает время битв, пора социального действия, которому призвано служить и которым призвано быть искусство. Одэн, глава оксфордской школы поэтов, писал, обращаясь к другу – стихотворцу и единомышленнику К. Ишервуду: Так в этот час кризиса и разлада

что лучше, чем твое точное и зрелое перо,
Может отвратить нас от красок и созвучий,
Сделать действие необходимым и его природу ясной. (Подстрочный перевод автора) Для поэтов круга Одена символом современной ситуации личности, поставленной перед необходимостью делать немедленный выбор – нравственный и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
политический, была Испания. Многие "оксфордцы" и люди, близкие им, воевали в Испании: Корнфорд, Кодуэлл, Фоке там погибли. Произведения Одена и Корнфорда, написанные в Испании, объединены одной мыслью, одним поэтическим видением современности: сегодня - кульминация исторической драмы, час выбора, звездный час человечества. Звезды мертвые. Звери не смотрят.

Мы одни с нашим днем, и время не терпит, и
История побежденным

Может сказать "увы", но не поможет и не простит. (Перевод М. Зенкевича)
Испания олицетворяет историческое бытие, творимое в результате свободного, выбора: И жизнь, если только ответит, ответит из сердца,
Глаз и легких, с площадей и улиц города.

Я все, что ты делаешь, я твоя клятва быть
Мужественным, твоя веселость,

Я голос дел твоих. Я твое сватовство.

Твое предложение? Воздвигнуть город правый?
Согласна. Иль романтика смерти, самоубийство

По договору, вдвоем? Принимаю все, ибо

Я - твой выбор, твое решение. Да, я - Испания. (Перевод М. Зенкевича) Чтобы ответить на вызов истории, встать на уровень ее требований, нужен особый тип личности, готовой к выбору, к решительной схватке. Вчера - вера в Грецию и эллинизм,

Под падающим занавес смерть героя,

Молитва на закате, поклоненье

Помешанным. Сегодня же - борьба.

Завтра - час живописцев и музыкантов.

Под сводами купола гул громогласный хора

...И выбор председателя

Внезапным лесом рук. Сегодня же - борьба. (Перевод М. Зенкевича) Нужен человек, способный отбросить сомнения, ради спасения цивилизации отрешиться на время от ею же взращенных рефлексий: Мы добровольно повышаем шансы смерти,

Принимаем вину в неизбежных убийствах. (Перевод М. Зенкевича) Нужен человек действия, герой. Образ его стремится создать английское (и не только английское) искусство 30-х годов, словно исподволь готовя человечество к грядущим испытаниям.

"На смену чувствительному, невротическому антигерою 20-х годов пришел человек действия, - сказано в статье Майкла Робертса с многозначительным названием "Возвращение героя". - Этот возвращающийся герой, человек, который знает себя и определен в своих желаниях, - антитеза Пруфроу Элиота" {London Mercury, 1934, 31 Nov., p. 72.}. Настоящий мужчина и воин, верующий в правоту своего дела, герой, должен был по всем статьям противостоять персонажам искусства и действительности 20-х годов - цинизму технократов и прожигателей жизни, высокомерию интеллектуальной элиты, наконец, отчаянию и бесплодной ярости "потерянного поколения".

"Возвращение героя" происходило в разных искусствах и с разной мерой философской и эстетической значительности. На свой лад о том же говорил и английский театр, в Гамлете-Оливье всего отчетливее.

Новый герой - личность, взятая на пределе человеческих возможностей, воспринимался как прямой потомок великих характеров, созданных искусством прошлого. В эссе "Надежда на поэзию" (1934) Дей-Льюис писал о героях избранниках нового поэтического поколения: "Они представляют собой нечто существенное в человечестве, увеличенное до героических пропорций; они, может быть, предвестие нового Ахилла, нового Иова, нового Отелло" {Day-Lewis J. A Hope for a Poetry. London, 1934, p. 76.}. "Возвращение героя" было, таким образом, частью общего для художественной культуры 30-х годов процесса воскрешения классической традиции, которую следовало спасти от натиска фашистского варварства.

Прошлое нужно было уберечь, сохранить - но и преодолеть - в интересах борьбы. Был особый исторический смысл в том, что человеком действия на сцене английского театра 30-х годов предстояло стать персонажу, сосредоточившему в себе мучительнейшие терзания и душевную разорванность многих поколений европейской интеллигенции, - шекспировскому Гамлету.

Поэма Стивена Спендера "Вена" - страшная картина мертвого растоптанного города, поражения рабочего восстания 1934 г. - завершается вопросом Правителя Города, обращенным к Поэту: "Простит ли он нас?". Он - " тот, кто придет", грядущий мститель. Поэт отвечает со злой радостью: А что если он взглянет на ministra, "который все улыбался" и улыбался:

- "Что, крыса? Ставлю золотой - мертвый!"

Огонь! (Подстрочный перевод автора) В уста Мстителя вложены слова Гамлета. Воин и судья - таким хотели видеть Гамлета англичане 30-х годов. Мотивы,

ими управлявшие, можно понять: фашистская опасность была рядом – не только в Германии и Италии, но и в самой Англии.

Однако проблема героической личности и героического действия в английском искусстве 30-х годов решалась – даже у многих левых художников в пределах традиционного индивидуалистического миросозерцания. Философы, поэты и актеры чаще всего видели героя как сверхчеловека, вождя-героя: только его явление способно исцелить больное человечество, отрезав больную его часть. Экстатическое, почти религиозное ожидание Героя – постоянный мотив английской поэзии, прозы, публицистики второй половины 30-х годов.

Кристофер Кодуэлл в собрании эссе "Исследования умирающей культуры" (изданном посмертно в 1938 г., после гибели автора в Испании) пытается представить образ грядущего поколения героев; тон его пророчески-возвышенный. Даже Шон О'Кейси, далекий от круга Одена, в пьесе "Звезда становится красной" (1940) рисует таинственную, почти сверхъестественную фигуру Красного Джима – вождя рабочих, от мощной воли которого зависит вся судьба рабочего движения. Красный Джим говорит слогом библейского пророка: Труба отзывала господня в устах у ничтожеств, Новые вести уста молодые воструят.

Звуки трубы проникнут в сонные уши пирующих в залах,
И задрожит жадный язычник, служитель тельца золотого. В финале фигура Красного Джима сливаются с образом Иисуса: Ведь звезда, что становится красной, все же звезда

Того, кто первый пришел к нам с миром {*}. {*} О'Кейси Шон. Пьесы. М., 1961, с. 248, 250.} Чрезвычайно отчетливо присутствие темы вождя-спасителя у "оксфордцев". Они видели свою цель в том, чтобы возвестить о приходе нового революционного мессии, служение которому – высший долг современников: Мы можем раскрыть тебе тайну,

Предложить тонизирующее средство:

Подчиниться идущему к нам ангелу,

Странному новому целителю {*}. (Подстрочный перевод автора) {*} Hynes S. Op. cit, p. 104.} Подобно Дей-Льюису, Оден видит в фигуре вождя-спасителя "альтернативу традиционной буржуазной демократии" {Ibid., p. 88.}.

Нет нужды говорить, насколько идея Героя – вождя и сверхчеловека, облеченнная к тому же у "оксфордцев" в туманные зашифрованные образы, оказывается двусмысленной в реальной исторической ситуации 30-х годов.

"Оксфордские поэты" искренне считали себя социалистами и врагами фашизма. Не случайно, однако, поэму Одена "Ораторы", в которой шла речь о молодежи, обретающей надежду вожде, хвалили в журнале "Действие", органе британских фашистов. В конце 30-х годов критик-марксист Ф. Гендерсон писал по поводу "Ораторов", что изображенная в поэме коммунистическая революция "больше похожа на фашистский заговор" {Ibid., p. 94.}.

В этом случае Т. С. Элиот, "роялист в политике, англо-католик в религии, классицист в искусстве", был прозорливее "оксфордцев". В стихотворении "Кориолан" (1931-1932) поэт рисует гротескную картину толпы, застывшей в метафизическом ожидании вождя, у которого "нет вопросительности в глазах", но который украдкой молит господа: "возвести, что мне возвещать!". Элиот прямо указывает социальный адрес стихотворения: фашистская Италия с ее парадной бутафорией в духе Римской империи.

Печать опасной абстрактности лежит и на главной фигуре западного искусства 30-х годов – сильном герое, порвавшем с интеллигентской дряблостью, душевной расхлябанностью и т. д. В героях и воинах нуждались оба противоборствующих лагеря. Есть несомненное сходство между тем, как в Англии сыграл роль Гамлета Оливье, в Соединенных Штатах – Морис Ивенс (1938) и в Германии – Густав Грюндгенс (1936).

Вот как Дж. М. Браун описывает Гамлета – М. Ивенса: "Его датчанин был человек действия, профессиональный легионер. Он порвал с традицией тех бледнолицых невротиков, тех печальных юнговских людей, которые в хандре слонялись по дворцу, лия слезы о недостатке у них воли и копаясь в своем подсознании" {Brown J. M. Seeing things. New York, 1946, p. 189.}.

"Он решил акцентировать мужские энергичные черты датского принца" {Манн К. Мефистофель. М., 1970, с. 285.}, – писал Клаус Манн о Грюндгенсе.

Другое свидетельство: "Этот "Гамлет", поставленный в нацистской Германии и для нее, пытался выразить возвращающийся к примитиву "старогерманский" стиль в костюмах и оформлении и железную волю к власти "расы господ" в трактовке характера Гамлета" {Hamlet through ages. London, 1952, p. 61.}.

Можно, конечно, сказать, что мы имеем дело с неполными, чисто внешними совпадениями, что 30-е годы дали искусству и стиль, который можно называть классическим, и велеречивую профанацию классики – подобно тому, как, согласно концепции Кодуэлла, истинным героям истории сопутствуют шарлатаны, рядящиеся в одежды героев, перенимающие их лексикон и способные вводить на времена массы в заблуждение. Можно также напомнить давно ставшую троизмом

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

истину о том, что оценка сильной личности в искусстве, так же как в жизни, определяется тем, на что и против чего сила направлена: одно дело "воля к власти расы господ", совсем другое - готовность с оружием в руках защищать родину и, цивилизацию. Тем не менее во всех трех, трактовках в некоторой степени отразилось свойство, общее для западной культуры 30-х годов и содержащее в себе серьезную нравственную опасность: скрытый восторг перед воинственной мощью, преклонение перед силой.

Недаром общественное сознание Запада тех лет обнаруживает такой болезненный интерес к тиранам и завоевателям прошлого (пример - культ Наполеона в 30-е годы), интерес, продиктованный отнюдь не одним только желанием унизить нынешних диктаторов (котят по сравнению со львами). В исторической пьесе Ф. Брукнера "Наполеон Первый" (1936) Талейран предсказывает Наполеону поражение, если император решится напасть на Россию, и слышит в ответ: "у меня всегда останется возможность сказать, что я был слишком велик для вас". Талейран комментирует: "Кровьстынет в жилах, когда слышишь такое" {Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. М., 1973, с. 287.}. В реплике Талейрана - не простой страх, но некий священный ужас, завороженность сверхчеловеческим. Эпизод, важный для понимания социальной психологии Запада 30-х годов. (Не забудем, что Брукнер - антифашист и эмигрант.)

"Большой стиль", к которому явно тяготеет искусство 30-х годов, строится на основах меры и порядка, противоположных хаосу и безверию первых послевоенных лет. Однако, стремясь к героической цельности, он способен поэтизировать над- и сверхчеловеческое, и тогда он утрачивает поэзию и человечность. Шарлатанский "классицизм" фашистских государств воспринимается как злобная несправедливая пародия на большой стиль эпохи - и все же как пародия именно на него, а не на что-нибудь другое.

Герои Оливье не заносились в ледяные выси сверхчеловеческого, они всегда оставались здравомыслящими британцами, сценический стиль актера чужд абстракций, основан на вполне английском вкусе к непосредственному течению бытия, к плоти жизни. Но двойственность героического стиля 30-х годов коснулась Оливье в большей степени, чем других английских актеров. Это понятно: его искусство при всей своей героической цельности само отмечено некоторой двусмысленностью; всякий раз нужно задаваться вопросом: что за его героями стоит, что они защищают - нацию или ее верхушку, цивилизацию или империю? {См. об этом: Зингерман В. Оливье в роли Отелло. - В кн.: Современное западное искусство. М., 1972.}

Лоренс Китчин писал, что, играя в 1938 г. Корниолана, Оливье "показал эмбрион фашистской диктатуры" {Kitchin L. Op. cit, p. 83.}. Так оно и было. Однако ни в его намерения, ни в намерения Льюиса Кэссона, поставившего трагедию в традиционном возвышенном стиле, с декорациями в духе Альма-Тадемы, ничего подобного не входило. Вопросов об опасности диктатуры или о правах шекспировских плебеев для них не существовало. Они пели славу Кориолану, воплению сверхъестественной доблести. В римском воителе кипела неудержимая энергия, гневная и уверенная сила; решительные, отрывистые и властные движения, раздувающиеся ноздри, резкий голос, похожий на "серп из льда" {Trewin J. The English Theatre. London, 1948, p. 98.} - все соединялось в образ, уподобленный тем же критиком "огненному столпу на мраморном основании" {Ibid., p. 97.}. Кориолану-Оливье простонародье было отвратительно физически - оно "воняло". "Я изгоняю вас" - эти слова Оливье произносил "не в ярости, как Кин, а с холодным превосходством презрения" {Agate I. Op. cit., p. 168.}. Но патрицианского аристократизма в нем тоже не было, с плебеями он бранился грубо-азартно, не слишком над ними возвышаясь. Речь шла не об избранности рода, но об аристократизме военной элиты, о правах, покоящихся на могуществе оружия. Обаяние силы, которое излучал Кориолан-Оливье, действовало гипнотически. Даже Китчин, увидевший в спектакле тему фашистской опасности, восхищался царственностью героя Оливье.

Было бы смешно подозревать Оливье в симпатиях к фашистской диктатуре. Кстати, в том же, 1938 г. он сыграл пародию на диктатора в комедии Дж. Брайди "Король Нигдевии" - историю безумного актера, ставшего фюрером фашистской партии и в finale возвращенного в сумасшедший дом.

Кориоланом Оливье сделал важный шаг к тому, чтобы занять положение официального актера империи, заступника и певца "истеблишмента". Впрочем, в предвоенные и военные годы - счастливейшие годы театральной судьбы Оливье, когда страна должна была объединиться перед лицом внешней угрозы, Оливье был актером национальным. После представления "Генриха V", в котором по сцене, увенчанной голубыми, серебряными, алыми флагами, носился юный британец, рвавшийся в бой и спешивший побеждать, за кулисы пришел Чарлз Лоутон и сказал Оливье знаменитую фразу: "Вы - Англия".

Лоренса Оливье в шекспировских ролях любили фотографировать с воздетым

мечом, готовым обрушиться на врага. Есть известная фотография:

Гамлет-Оливье замер, подняв шпагу, рука тверда, спасения Клавдию нет.

"Оливье поднимал шпагу, одержимый стремлением пролить кровь короля. Затем его рука со шпагой внезапно падала, словно ее потащила вниз какая-то невидимая сила, и весь остаток монолога Гамлет произносил с бесконечной и непостижимой опустошенностью" {Williamson A. Op. cit., p. 84.}. Подобных моментов у Оливье было немного, чем ближе к финалу, тем меньше, но они резко контрастировали с существом этого Гамлета, полного мощной энергии, и, не определяя смысла образа, сообщали ему особый внутренний драматизм несколько загадочного свойства: "в этом смуглом атLETE чувствовалось вдруг биение большой и загнанной души" {Ibid., p. 83.}. На самом дне души Гамлета-воина, мстителя, Оливье пытался обнаружить недуг, скрытый от поверхностного взгляда. Тайрон Гатри, ставивший спектакль, твердо знал, что именно мучит принца датского: эдипов комплекс. Гатри был фанатически предан идеям Эрнеста Джонса, он считал фрейдистскую трактовку "самым интересным и убедительным объяснением главной загадки пьесы" {Gutrie T. Op. cit., p. 78.}. Гамлет потому откладывает исполнение своего долга, что Клавдий, убив его отца и женившись на матери, осуществил его же, Гамлета, желание, загнанное в сферу подсознательного. Шекспировский Брут, по Гатри, - тоже жертва эдипова комплекса (он бессознательно связывает фигуру Цезаря-государя с образом отца). Истинная тема "Венецианского купца" - гомосексуальная любовь и ревность Антонио к его другу Бассанию {Ibid., p. 91.}. Решившись ставить в "Олд Вик" "Отелло" (1937), Гатри и Оливье нанесли визит доктору Джонсу, и тот объяснил им, что ненависть Яго к Отелло на самом деле - сублимированная форма противоестественной страсти. Реплика Отелло "Теперь ты мой лейтенант" и особенно ответ Яго "Я ваш навеки" должны были приобрести на сцене особенное значение - скрытое здесь выходило наружу. Ральфу Ричардсону, назначенному на главную роль, было решено ничего не говорить о тайном смысле трагедии: Гатри с полным основанием опасался, что Ричардсон взбунтуется. Актёр играл Отелло, не подозревая о концепции спектакля. О фрейдистском подтексте не догадывались ни публика, ни критика, удивлявшаяся только, почему Яго-Оливье - "веселая и умная обезьяна-итальянец" {Williamson A. Op. cit., p. 104} - как-то слишком уж изящен. Точно так же никто не разгадал подоплеки "Гамлета" Гатри-Оливье. Впрочем, режиссер и актер поразительно мало заботились о том, чтобы их поняли. Трактовка доктора Джонса имела для спектакля только один реальный смысл. Она послужила своего рода рабочей гипотезой, предназначенной преимущественно для внутренних репетиционных целей, призванной вывести актеров за пределы традиционных театральных мотивировок, условной театральной психологии, прочно укоренившихся на английской сцене, особенно могущественных в исполнении Шекспира.

Для "Гамлета" 1937 г., по собственному признанию Оливье, более существенным оказалось воздействие идей другого ученого, на сей раз шекспироведа - Джона Довера Уилсона. Он выпустил в 1935 г. книгу "Что происходит в "Гамлете""", немедленно ставшую источником многочисленных режиссерских опытов. "По Доверу Уилсону" в 30-е годы "Гамлета" ставили немногим реже, чем в 60-е годы "Короля Лира" и хроники - "по Яну Котту". Под впечатлением книги "Что происходит в "Гамлете"" были поставлены спектакли в стратфордском Мемориальном и лондонском Вестминстерском театрах. Джон Гилгуд использовал ряд идей довера Уилсона в своем нью-йоркском "Гамлете" 1936 г.

Лоренса Оливье, как и Гилгуда, более всего занимал один мотив книги толкование темы инцеста в "Гамлете", очень мало, лишь косвенно связанное со взглядами фрейдистской школы (в предисловии к "Новому Кембриджскому изданию "Гамлета"" Довер Уилсон решительно отвергает существование у героя эдипова комплекса).

Выдающийся текстолог, Довер Уилсон доказал, что одно слово в первом монологе Гамлета ("о, если бы этот плотный сгусток мяса") следует читать не как solid (плотный), а как sullied (запачканный). Эта, казалось бы, чисто академического характера деталь вызвала неожиданно бурный отклик не только у ученых, но и у актеров, литераторов, философов {Гилгуд в предисловии к книге Розамонд Гилдер "Гилгуд - Гамлет" специально объясняет, почему он не внес исправление, предложенное Довером Уилсоном, в текст трагедии, когда играл Гамлета в Нью-Йорке. Он ссылался на консерватизм американской публики, ревнивее, чем англичане, охраняющей неизменность всего, связанного с Шекспиром, и высказывал опасение, что, измени он solid на sullied, зрители просто решили бы, что он говорит с оксфордским акцентом (Gilder R. Gilgud-Hamlet, p. 142). Гилгуд мог бы добавить, что суть трактовки роли, рожденной под воздействием книги Довера Уилсона, в спектакле сохранилась.}. Речь шла не о текстологии, а о проблемах более общих и более важных для современников; Довер Уилсон словно коснулся больного места людей своей эпохи.

В трактовке Довера Уилсона Гамлет испытывает доходящую до тошноты ненависть к "мерзкой плоти" {В другой своей книге Довер Уилсон прямо связывает этот мотив с идеями современной литературы, с романами И. Во и поэзией Элиота.}, к своему телу, он ощущает его как нечто нечистое, запачканное, оно осквернено грехом матери, предавшей супруга и вступившей в кровосмесительную связь {Довер Уилсон доказывает, что в шекспировское время брак между вдовой и братом умершего считался инцестом.}. Преступление матери пачкает и его, пятен не отмыть. "Он чувствует себя вовлеченным в грех матери, он понимает, что разделяет ее природу во всем ее цинизме и грубости, что корень, из которого он происходит, подгнил" {Wilson J. Dover. What happens in Hamlet. London, 1935, p. 42.}. Тем самым Гамлет ощущает свою причастность к миру, который ему ненавистен. Мать - то, что навеки связывает его с Эльсинором, с данией-тюрьмой, кровавым царством Клавдия. "Так, говорит Довер Уилсон, - психология становится политикой" {Ibid., p. 121.}.

Мысли Довера Уилсона, как и созданные под его воздействием сценические прочтения, лежат в круге идей английской художественной культуры 30-х годов. Не будь книги. "Что происходит в "Гамлете"" на свете, появись она тремя годами позже, вряд ли это что-либо изменило в том, как понял Гамлета Оливье: идеи, лежащие в основе книги, носились в воздухе. Тема Матери как силы, приковывающей героя к миропорядку, против которого он восстает, - один из ведущих мотивов в английском романе и особенно поэзии тех лет. Мать - символ прошлого, природных и исторических корней, знак таинственной связи с истоками, космосом - постоянно присутствует в сочинениях Дэвида Герберта Лоуренса, чья власть над умами английской интеллигенции росла и после его смерти. 30-е годы сделали "го классиком". Мифы, им созданные, сохранились в искусстве предвоенного десятилетия.

Однако они подвергались решительному переосмыслению. Для Лоуренса в возвращении к Матери, в лоно архаически темного органического прошлого, заключен единственный путь спасения современного человека, отправленного рационалистической цивилизацией. Герои английской литературы 30-х годов, напротив, стремятся порвать с прошлым, освободиться от его власти, от власти Матери, противопоставить старому миру свою волю к действию, свой порыв к будущему. Но прошлое связывает их по рукам и ногам, сбросить его иго они не могут. Они ненавидят прошлое и мучительно тянутся к нему, бунтуют против Матери и покорны ей.

В поэзии Одена, Дей-Льюиса, Ишервуда противопоставлены две силы, сражающиеся за душу юного героя. Они персонифицированы в двух образах Матери и Вождя. Вождь зовет к борьбе; "радость - танец действия через Вождя узнаешь" {Hynes S. Op. cit, p. 123.}, Мать - прошлое цепко удерживает героя под властью старых законов. В поэтической саге Одена "Платить, обеим сторонам" (1930) Мать велит герою убить возлюбленную - она из враждебного лагеря, он исполняет приказ, не в силах избавиться "от старого мира в своей душе".

Герой пьесы Одена и Ишервуда "Восхождение на Ф-6" (1937) Рэнсом, человек, наделенный сверхчеловеческой энергией и даром вождя, гибнет сам и губит людей, которые пошли за ним, ибо послужен воле Матери, посылающей его на неприступный пик. Голосу Матери вторит другой голос. Это голос Империи: тот, кто взберется на Ф-6, добудет Британию новую колонию, скрытую за недоступной вершиной. Образ прошлого приобретает реальные исторические черты.

Так Истинно Сильный Человек, один из главных героев искусства 30-х годов, оказывается Истинно Слабым Человеком, так как не может порвать со старым миром, выйти из повиновения ему.

Вот что терзало душу черноволосого атлета Гамлета-Оливье, когда он во 2-й сцене I акта долго и тщетно пытался стереть с лица след поцелуя матери, "запачканность" прошлым, печать Эльсинора. Чтобы не чувствовать на лице губ Гертруды, ему приходилось действовать безостановочно, подхлестывать себя, не давая себе передышки.

Главный персонаж поэмы-притчи Одена "Свидетели" (1933) принц Альфа без устали ищет приключений, совершает бесконечные подвиги - побеждает драконов, убивает злых волшебников, освобождает красавиц, но все тщетно: "я - не сильный человек!" - плачет он в finale поэмы.

"Истинно сильный человек, - писал о литературных героях 30-х годов Кристофер Ишервуд, - спокойный, уравновешенный, сознающий свою силу, мирно сидит в баре, ему не нужно пытаться доказать себе, что он не знает страха, и для этого вступать в Иностранный легион, искать опасных зверей в самых дремучих тропических джунглях, покидая свой уютный дом в снежную бурю, чтобы ползти на недоступный ледник. Другими словами, Испытание существует только для Истинно Слабого Человека. Истинно Слабый Человек - центральный персонаж 30-х годов и Испытание - типичная его ситуация" {Isherwood C. The

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
Lions and Shadows. London, 1940, p. 169.}.

Проницательный и насмешливый Джеймс Эйтет заметил нечто подобное в героях Хемингуэя, без устали создающих себе пограничные ситуации, которые дают им возможность проявить истинно мужские качества в таком изобилии, что критик в шутку высказал предположение: уж не старая ли дева скрывается под псевдонимом Эрнеста Хемингуэя {Agate J. An Anthology. New York, 1961.}.

Эйтет не знал тогда, что скоро наступит время, когда настоящие мужчины понадобятся в неограниченном количестве, никто не будет сетовать на их избыток. С годами выяснилось, что мужественные герои литературы 30-х годов готовили себя к войне, репетировали, воспроизводили ее ситуации.

Гамлет - Оливье бесстрашно шел навстречу опасности, он искал, создавал ее, как будто ее недоставало в Эльсиноре. С начала и до конца он вызывающе играл со смертью, дразнил ее, как дразнят быка мулетой. Было в этом нечто одновременно от дерзкой неустранимости Дугласа Фербенкса и от профессионального расчета матадоров Хемингуэя. Зрители и критики не могли забыть, как в гигантском прыжке он перелетал через сцену и приземлялся прямо перед Клавдием - лицом к лицу, глаза в глаза.

То, что было свойственно созданному Лоренсом Оливье характеру, свойственно и природе самого актера. Знаменитые акробатические трюки Оливье (падение вниз головой с лестницы в "Кориолане", прыжок через стену в "Ромео и Джульетте", полет с высокого балкона в фильме "Гамлет") не просто результат пристрастия к эффектам и не только "торговая марка" актера {Barker F. Op. cit., p. 261.}. Слова Гилгуда о "постоянной готовности Ларри сломать себе шею" {Olivier/Ed. by L. Gourlay, p. 52.} не к одним трюкам относятся. Речь идет о самой сущности его искусства, которое несет в себе дух дерзости, риска и авантюры, то, что Кеннет Тайнен назвал "чувством опасности" {Цит. по: Cothrell I. Olivier. Prentice-hall, 1975, p. 400.}.

Герой Оливье искал опасности, чтобы избавиться от грызущих его комплексов. Английские критики, привыкшие обсуждать "на людях" психологические свойства знаменитых актеров, предлагают разные объяснения "подточенности" героев Оливье. Одни указывают на испытываемый актером комплекс вины (сын священника пошел в лицедеи), отсюда, говорят нам, пристрастие Оливье к "тоннам грима", за которыми он бессознательно старается спрятать лицо. Другие говорят о тщательно скрываемой слабости характера - с большим, по всей видимости, основанием. Теренс Реттиган рассказывал о том, как компания актеров, в которой был и Оливье, однажды затеяла игру: делить присутствующих на волевых злодеев и легко ранимых слабых людей. Когда Лоренса Оливье все единодушно отказались отнести к категории волевых злодеев, он всерьез обиделся: "вы неправы, вы увидите, я докажу!" {Ibid., p. 17.}. Это "я докажу" постоянно присутствует в личности Оливье и в психологии его героев - его Гамлета, его Генриха V, его Кориолана, его Макбета.

Роль Макбета Оливье сыграл в том же, 1937 г., когда и Гамлета.

30-е годы дали английской сцене три наиболее значительные постановки "шотландской трагедии" Шекспира. Одна была осуществлена Тайроном Гатри в первый период его руководства "Олд Вик" (сезон 1933-1934 гг.), другая Федором Комиссаржевским в Стратфорде (1933), третья - Майклом Сен-Дени в "Олд Вик" (1937) - там-то и играл Оливье.

"Макбет" Гатри шел в условной сценической конструкции, выстроенной сразу на весь сезон. Герои действовали в отвлеченной среде, мир древней Шотландии, среда, породившая Макбета, режиссера не волновали. Пролог с ведьмами был снят. Гатри интересовали лишь два главных персонажа.

Чарльз Лоутон и Флора Робсон играли в последовательно прозаическом стиле. Леди Макбет звала духов тьмы, как каких-нибудь домашних зверьков, маня их пальцем. Макбет после убийства слуг Дункана запутывался в объяснениях, сгорал со стыда, переминался с ноги на ногу и, наконец, замолкал. Его выручал лишь обморок леди Макбет.

Антиромантический по внешности спектакль воскрешал старую романтическую трактовку шекспировской трагедии; герои - рабы собственных страстей. (Компромисс старых и новых театральных идей, характерный для начала 30-х годов.) Гатри писал: "Макбет и его леди погублены тем, что делает их великими. Он - силой воображения и интеллектуальной честностью, она - жаждой власти, оба - любовью друг к другу" {Цит. по: Bartolomeuz D. Macbeth and the actors, p. 239.}. Звучит, как цитата из Гервинуса.

Федор Комиссаржевский, обычно склонный к поэтической театральности несколько абстрактного рода, на этот раз сделал все, чтобы перевести трагедию Шекспира на жесткий язык современной прозы, приблизить события полулегендарной шотландской истории к политической реальности 30-х годов. Атмосфера сверхъестественной жути, наполняющая трагедию, в спектакле отсутствовала. Ведьмы, "вещие сестры", оказались просто старыми нищими гадалками, обиравшими труппы после сражения. Макбет встречал их возле

разбомбленной хижине. Сцена III акта, в которой перед Макбетом предстают тени шотландских королей и богиня Геката, была истолкована как сон Макбета, текст ее бормотал сквозь дрему сам герой. Призрак Банко был лишь галлюцинацией Макбета, принявшего собственную тень на стене за дух своей жертвы. Солдаты были одеты в современные мундиры, на поле боя валялась брошенная гаубица. Действие происходило на фоне гигантских щитов и изогнутых лестниц из алюминия.

Герой "алюминиевого" "Макбета" {Ellis R. Op. cit., p. 184.}, современный диктатор (спектакль шел в 1933 г.), одетый в новенький мундир немецкой армии, метался по сцене в припадке крикливой истерики. Его мучительно терзали не угрызения совести, а страх перед расплатой, доводивший его до невротического бреда, до помешательства. Его легко одолевал благородный полковник Макдуф, закон и порядок восстанавливавшийся без труда. В сущности, спектакль повторял традиционную концепцию трагедии, излагая ее в терминах современной психиатрии: диктатор Макбет - параноик, клинический случай. Что же до мира, он устроен вполне терпимо.

Майкл Сен-Дени создал на сцене "Олд Вик" метафизический мир зла, растворенного в воздухе. В его "Макбете" властвовали силы, сверхъестественные и архаические: ведьмы в варварских масках, в одеяниях красных, "как огонь над их кипящим котлом" {Williamson A. Op. cit., p. 91.}, под резкие звуки дикарской музыки творили свой древний обряд на фоне декораций цвета запекшейся крови. "Чувство сверхъестественного не покидало сцену" {Ibid., p. 92.}. Герои жили в атмосфере сюрреалистического кошмара, судорожные движения и вскрики сменялись мертвой неподвижностью и молчанием. Архаический Север соединялся на сцене с варварским Востоком. Критики писали о "нордической сибелиусовской мрачности" {Agate J. The Brief Chronicles, p. 246.} спектакля и о монгольских скулах и раскосых глазах Макбета-Оливье. Макбет - орудие мистических сил бытия, он ничего не мог изменить и ни за что не отвечал. Однако сознание вины его мучило с самого начала, казалось, что он с ним родился. Монолог с кинжалом звучал как "последний отчаянный крик человеческого существа, чья судьба уже предначертана звездами" {Times. 1937, 28 Dec.}. Его преследовали дурные сны, "он был более безумен, чем Гамлет" {Speaight R. Op. cit., p. 157.}, но до конца сохранял мрачную доблесть солдата, который заранее знает о дурном исходе, но бьется до конца с упорством безнадежности. Финал был лишен победных кликов и фанфар, на сцене постепенно темнело - мир медленно погружался в небытие.

Дух отчаяния, наполнявший спектакль "Олд Вик", нес в себе предвестие трагического настроения, которое скоро стало господствующим в английском искусстве. 1938 год вошел в историю британской культуры как время крушения надежд. Значительная часть английской - и не только английской интеллигенции перед лицом тотального наступления фашизма в Европе, мюнхенского предательства, поражения Испанской республики, отвернулась от политики, отреклась от еще недавно столь популярных левых взглядов. У "оксфордских поэтов" прежняя вера в социальное действие, в человека-борца сменилась унынием и подавленностью, ожиданием конца истории, последнего часа европейской культуры. В стихотворениях и пьесах "оксфордцев", написанных в 1938 г., "фашизм трактуется не как историческое событие, но как конец истории, апокалипсис, темная ночь, конца которой невозможно представить" {Hynes S. Op. cit., p. 300.}. Стивен Спендер пишет стихотворную трагедию "Осуждение судьбы", в которой "цивилизованным и беспомощным" противостоят стихийные силы истории, рождающей фашизм. Надвигающееся фашистское господство уподоблено морскому приливу, чье безмолвное приближение

Не похоже на историю, которую читают в библиотеках. В этом же году в Париже Гати ставит пьесу "Земля кругла" Салакру, в которой маршируют штурмовые колонны Савонаролы, на площади Флоренции жгут книги и картины.

11 октября 1938 г. Тайрон Гатри показывает в "Олд Вик" новую постановку "Гамлета". Здесь важно назвать точную дату премьеры. В тот год, в ту осень весь мир, а с ним и Англия, жил в страшном напряжении, ожидая решения своей судьбы. Чтобы понять смысл спектакля Гатри, нельзя не знать, чем жили актеры, приходившие на репетиции "Гамлета", зрители, явившиеся на премьеру. В конце сентября Англия, казалось, стояла на пороге войны. Когда 25 сентября Чехословакия отказалась принять ultimatum Гитлера, в Англии была объявлена частичная мобилизация, флот был приведен в боевую готовность, транспорт реквизировался для военных нужд, распространялись планы эвакуации, были опубликованы планы контроля над продовольствием, школьников начали вывозить из Лондона в провинцию. В столице Англии открывались пункты выдачи противогазов, за ними выстраиваются тысячные очереди; вокруг домов укладывают мешки с песком, на улицах устанавливают прожекторы и зенитные батареи, в Гайд-парке роют окопы, бомбоубежища. Лишь спустя годы выяснилось, что правительство сознательно подогревало панику, чтобы

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
подготовить общественное мнение страны к заключению договора с Гитлером. 28 сентября Чемберлен получает приглашение Гитлера в Мюнхен, оглашает его в парламенте, произносит торжественную речь с цитатой из "Генриха IV": из чертополоха опасности мы вырвали цветок безопасности. Депутаты кричат от восторга, бросают в воздух бумаги. 30 сентября договор подписан, и Чемберлен возвращается в Лондон, где его под дождем встречают толпы восторженных соотечественников. "Я привез мир целому поколению". Англию охватывает дух цинического веселья – пусть ценой позора и предательства, но мир куплен: в конце концов, как сказал Чемберлен, шел "спор в далекой стране между народами, о которых мы ничего не знаем" {Ротштейн Э. Мюнхенский говор. М., 1959, с. 154.}. Более того, как осторожно писала "Таймс", Чехословакия, отдав Судетскую область, может быть, даже выиграла: "преимущества того, что она станет однородным государством, могли бы, возможно, перевесить очевидные неудобства, связанные с потерей районов судетских немцев на границе" {Там же, с. 142.}. Обе цитаты – квинтэссенция мюнхенского цинизма.

"Дух Мюнхена" нашел свое выражение в английской культуре последнего предвоенного года. На Вест-энде невиданным успехом пользовались жизнерадостные фарсы. Политические фильмы вышли из моды. Перед кинотеатрами выстраивались очереди на французский исторический фильм "Героическая ярмарка", в котором нидерландские женщины XVI в., спасая свои дома, развлекались с оккупантами-испанцами. "Это элегантное пораженчество совпало с сильным направлением в общественной мысли – что, может быть, если хорошо обйтись с немцами и итальянцами, они вполне способны оказаться джентльменами" {Graves R., Hodge A. Op. cit, p. 423.}.

"Дух Мюнхена" сказался и на постановках Шекспира. Когда Льюис Кессон поставил патриотического "Генриха V" (сентябрь 1938), имевшего такой успех в "Олд Вик" только год назад, публика не желала на него ходить: "период Мюнхена был фатальным для такой пьесы, как "Генрих V". Она шла только три недели" {Trewin J. Shakespeare on the English stage, p. 177.}.

21 сентября в лондонском Вестминстерском театре показали редко идущую пьесу Шекспира "Троил и Крессида". Майкл Маккоун поставил спектакль, в котором "ничто не смягчало острое современного протesta против войны" {Ibid.}. Однако это был мюнхенский анти милитаризм, основанный единственно на желании выжить. Историк шекспировских постановок, который сам был участником спектакля, осторожно называет эту философию "современной трезвостью" {Speaight R. Op. cit., p. 56.}. Троянцы на сцене были одеты в хаки, греки в голубые мундиры, весьма похожие на французские. Улисс был современным дипломатом с пенсне на черном шнурке. Терсит – левым журналистом.

"Казалось, – замечал тот же историк, – пьеса была написана в костюмах наших дней" {Ibid.}. В спектакле ловкие коварные галлы побеждали благородных, великодушных, но глуповатых воинов-британцев, мораль была проста – дураков бывают, нечего было соваться с вашими принципами. Циник Терсит оказывался кругом прав.

В 1939 г. М. Маггербредж выпустил книгу "Тридцатые". Идеи политического десятилетия он объявил сплошным вздором, глупой ошибкой. Книга, по выражению Джорджа Оруэлла, была написана "с точки зрения Терсита" {Цит. по: Hynes S. Op. cit, p. 386.}.

Премьера "Гамлета" Гатри состоялась через 11 дней после Мюнхена, но весь смысл спектакля мюнхенскому духу противостоял. Гатри поставил спектакль об участии интеллигента в фашистском государстве. Трагедию играли в современных костюмах, как когда-то у Барри Джексона. "Современные костюмы, сказал Гатри, – но не агрессивно современные – без сигарет" {Forsyth J. Guthrie. London, 1976, p. 166.}. Дания на сцене выглядела унылым черно-белым бюрократическим государством, где, по выражению критика, "яд цедили над протоколом" {Speaight R. Op. cit., p. 41.}. Трагедия происходила в атмосфере будней. Когда хоронили Офелию, шел дождь и придворные стояли с черными зонтиками над головами.

Клавдий в спектакле Гатри – вполне интеллигентного вида человек, вовсе не театральный злодей. Его постоянно окружали элегантные молодые офицеры в новых с иголочки мундирах. Они, кажется, редко уходили со сцены, особенно когда на ней Гамлет: вот они вместе с принцем внимательнейшим образом слушают актера, читающего монолог о Гекубе, вот они с приличествующим слушаю выражением печали окружают могилу Офелии.

Алек Гиннесс, игравший роль Гамлета, решительно уходил от героического стиля Лоренса Оливье. "Гиннесс, – писал Джеймс Эйтчет, – сознательно отказывается от успеха. Этот молодой актер не прибегает ни к характерности, ни к эффектной жестикуляции. Он отвергает язвительность. Он не вкладывает презрения в слова о "квинтэссенции праха". Однако эта неигра в конце концов имеет свою ценность" {Тупан К. Alec Guinness. London, 1961, p. 50.}. Важно, что это сказано ревнителем традиционного театра.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

В Гамлете-Гиннессе было мало героического. Странный юноша с некрасивым лицом и угловатыми движениями, он недоумевающе-растерянно вглядывался в мир, все никак не мог поверить, что "век вывихнут". Он не был способен ответить насилием на насилие. "Будь проклят год, когда пришел я вправить вывих тот" эти слова Гамлета Гиннесс выкрикивал с горестным бессилием. Но идти в услужение веку он отказывался, и Эльсинор раздавливал его: после сцены с матерью люди Клавдия, те самые молодцеватые офицеры, молча окружали Гамлета, медленно наступали на него, словно загоняя в мышеловку. В спектакле Гатри на первый план неожиданно выдвинулся Озрик, персонаж дотоле незаметный, маленький человек из челяди Клавдия; здесь это один из главных убийц Гамлета. Интерес к этой фигуре был закономерен в 1938 г. хх На дверях одного лондонского книжного магазина в 1940 г. висело объявление: "Извините, но Шекспир и "Война и мир" распроданы". В годы войны классиков в Англии читали и смотрели в театре с увлеченностью, дотоле невиданной. В дни, когда на Лондон всякий день падали бомбы, театры, где играли Шекспира, были полны; если бомбежки усиливались, зрители оставались ночевать в театрах.

Дональд Уолфит показывал лондонцам свои композиции шекспировских пьес, называвшиеся "Шекспир во время обеденного перерыва".

Сибил Торндайк, Эдит Эванс, Джон Гилгуд играли Шекспира для рабочих военных заводов, для шахтеров, жителей маленьких городков, где никогда не видели театра. Уэльские рудокопы и шотландские докеры восторженно внимали шекспировским трагедиям, их воодушевление передавалось актерам. Казалось, Шекспир возвращался из стен роскошных театров на простые подмостки площадного театра, к народному зрителю.

В первые, самые тяжелые дни войны шекспировские драмы толковались театром в духе просветленно-гуманном, иногда не без сентиментальности, в них искали опору и надежду - "глотка красоты в жестокое, чреватое смертью и ненавистью время" {Farjeon H. Op. cit., p. 15.}.

В 1940 г. "Олд Вик" показал "Короля Лира" с Гилгудом в главной роли. Вдохновителем постановки был старый Гренвилл-Баркер. Духовный путь Лира в спектакле был историей пробуждения человечности. Гордый властелин в величавых голубых одеждах, с грозным взором и голосом превращался в человека, способного сострадать. От сцены к сцене в душе его просыпалась нежность, мягче становились его движения, одухотворенно-благородными звуки голоса, он словно оттаивал. Это было, по словам историка, "путешествие от ярости к доброте, от гордыни к смирению, от тирании короля к человеческому состраданию нищим горемыкам" {Williamson A. Op. cit., p. 108.}. Восковое лицо Лира-Гилгуда казалось в finale отрешенно-нематериальным, как будто избавительница-смерть уже коснулась его. Последний миг был мигом просветления - надежда в нем воскресала.

Той же одухотворенной гармонии был исполнен образ Просперо, созданный Гилгудом в том же году. Среди голых скал и песка жил аскет-ученый, похожий на героя Эль Греко, - "горький мудрец, чей голос звучал в разрушающемся мире и не давал англичанам погрузиться в хаос и тьму" {Plays and Players, 1957, July.}. Прощальный монолог Просперо прозвучал, как писали впоследствии критики, пророчески, он оказался прощанием с "Олд Вик": во время очередной бомбёжки здание было разрушено. Актеры разъехались на гастроли по провинции. Но в 1944 г. "Олд Вик" было решено возродить. Труппа получила помещение театра "Нью".

Во главе "Олд Вик" встал триумвират: Лоренс Оливье, Ральф Ричардсон, специально демобилизованные из армии, и молодой режиссер Джон Баррел. Главным событием сезона 1944/45 г. стал "Ричард III" с Лоренсом Оливье в роли Ричарда. Джон Трюин оставил превосходное описание сценического образа, рождавшего безошибочно современные ассоциации. "Многие годы будет жить воспоминание об этом актере, когда он, мрачный как туча, бледный, с гладкими прилизанными волосами и длинным, точно принюхивающимся носом, выходил, хромая, на сцену и произносил свой первый монолог. И те, кто видел, будут рассказывать о нем, как о дьявольском наваждении, будут вспоминать его саркастический бичующий юмор, его повелительные царственные жесты, которые должны были подтвердить его право на власть, едва лишь эта власть далась ему в руки. В нем было что-то поистине дьявольское: Кровавый Король, рожденный в крови, вознесенный на гребне кровавой волны" {Современный английский театр. М., 1963, с. 27-28.}.

Роль Ричмонда играл в этом спектакле Ральф Ричардсон.

Герой Ральфа Ричардсона чаще всего люди ничем не примечательные с первого взгляда. дело не только в его крупной кругловатой фигуре с широким лицом британского простолюдина, ко в самом характере его дарования, способного извлекать поэзию из будничного, видеть значительность в том, что поверхностному взгляду кажется заурядным. Искусство Ричардсона глубоко укоренено в прошлом английской культуры, в традициях Голдсмита и Диккенса.

"Самим своим присутствием на сцене, - писал биограф актера, - он опровергает общую точку зрения, что человеческий род славен исключениями - своими Наполеонами, Шекспирами, Черчиллями" {Hobson H. Ralph Richardson. London, 1955, p. 11.}.

Во время войны то, о чем говорил Ричардсон со сцены, оказалось особенно важным: судьба Англии зависела теперь от это-то самого ричардсоновского человека улицы, обычновенного британца.

Когда смертельно раненный тиран метался в долгих конвульсиях у ног Ричмонда, который был больше похож на солидного невозмутимого английского йомена, чем на царственного Тюдора, публика думала о близкой победе. Подъем, испытанный искусством "Олд Вик" в военные годы, стал высшей точкой развития идей и форм театра 30-х годов. Он исчерпал их полностью и не мог сохраниться надолго. Вскоре после войны лучший театр Англии оказался в состоянии глубокого, затянувшегося на годы упадка, который был частью общего кризиса, охватившего в послевоенные годы английское сценическое искусство.

Шекспировские спектакли "Олд Вик" и Мемориального театра, появившиеся в первое послевоенное десятилетие, с ясностью обнаруживали, что сценическая традиция начинает окостеневать. "Макбет" в "Олд Вик" (1954) был поставлен М. Бенталом добротно и почтительно. Но шекспировская трагедия, сыгранная по всем правилам старого театра, превращалась в тяжеловесную бытовую драму с мелодраматическими эффектами. От "Гамлета" в Мемориальном театре (1950) веяло безжизненным академизмом. По выражению критика, Майкл Редграйв играл не Гамлета, а комментарий к нему. Этот Гамлет был "степенным, очень умным человеком" - не более того. Игра актеров могла служить превосходным пособием по произнесению шекспировского стиха, но мало что говорила современному.

В 1955 г. Джон Бойnton Пристли выступил с нашумевшей статьей "Иск к Шекспиру". Причину упадка английского театра Пристли, подобно Бернарду Шоу на рубеже XIX-XX вв., готов был видеть в преклонении перед Шекспиром, которое мешает развитию новой драмы. Тревога Пристли была понятна: "национальная драма не может продолжать свое существование, если ее не развивать" {Современный английский театр, с. 74.}. Мода на Шекспира "губит не только серьезную современную английскую драматургию, но и самого Шекспира: большинство послевоенных постановок, восторженно принятых зрителем, по существу является пустыми помпезными зрелищами" {Там же, с. 72-73.}.

"Иск к Шекспиру" вышел за несколько месяцев до того, как 8 мая 1956 г. со сцены "Ройал Корт" зазвучали сердитые речи Джимми Портера. Пришла новая пора в истории английской драмы и в истории Шекспира на сцене. Как всегда, рождение новой драматургии повлекло за собой обновление шекспировского спектакля. Как когда-то Гренвилл-Баркер пришел к Шекспиру от Шоу, к театру "Савой" от театра "Корт", где онставил пьесы великого парадоксалиста, так теперь вслед за Осборном и "осборновцами" должна была явиться новая шекспировская режиссура. Наступило время Питера Брука и его сверстников, преобразивших в 60-е годы английский шекспировский театр. ХУДОЖНИКИ В ПОСТАНОВКАХ ШЕКСПИРА В. Березкин До недавнего времени - примерно до середины 1960-х годов - в мировом театре основными были два противоположных, хотя порой и пересекающихся, принципа решения сценического пространства шекспировских спектаклей. Их существование заключалось в следующем.

Художники и режиссеры, придерживавшиеся первого и наиболее распространенного принципа, главной своей задачей считали определение времени и места действия пьесы и соответственно - создание той или иной декорационной обстановки, в которой развертывался шекспировский спектакль. Эта система оформления шекспировской драматургии богата самыми разнообразными поисками. Она связана порой с весьма спорными, на первый взгляд неожиданными, хотя в конечном счете объяснимыми и исторически обусловленными концепциями.

Однако сколь бы ни были сами по себе высоки достижения отдельных художников, как бы мастерски ни вписывали режиссеры в создаваемую обстановку места действия сценическое бытие героев пьесы, сколь бы оправданными современно-актуальными задачами искусства ни казались такие спектакли - это был подход к Шекспиру с позиций поэтики во многом чужой для него театральной системы - сценического искусства последующих исторических эпох. Шекспир оформлялся с помощью декорационного искусства, возникшего в начале XVII в., после того, как театр ушел под крыши специально выстроенных зданий. Обретая различные стилистические очертания, декорационное искусство являлось ведущим и по существу единственным типом оформления спектакля вплоть до начала XX в.

Ощущение неорганичности для шекспировской драматургии такого типа

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

оформления спектакля рождало мысль о возвращении к елизаветинской сцене, к той поэтике английского сценического искусства конца XVI – начала XVII в., с помощью которой реально исполнялись пьесы Шекспира современными ему актерами. Такие попытки возрождения елизаветинской сцены впервые возникли в конце XIX в., они имели интересное продолжение и развитие в практике мирового театра XX в. Однако, несмотря на имеющиеся и здесь высокие художественные достижения, эта тенденция, как будет показано ниже, тоже имела отношение к шекспировской драматургии в конечном счете достаточно внешнее. В лучшем случае такого рода спектакли были искусственными стилизациями, имеющими полное право на существование, а в наиболее удачных исполнениях даже обретавшими смысл приема своеобразного современного остранения, но по сути своей весьма далекими от пластического решения проблем "человек и среда", "человек и пространство", составляющих одно из важнейших и (как показал исторический опыт шекспирианы) наиболее трудно постижимых особенностей шекспировского реализма.

Поиски современных ответов на вопросы о том, что же есть материально-духовный мир, в котором существует шекспировский герой, какова пластическая, вещественная среда, ему противостоящая – в трагедиях или ему гармонирующая – в комедиях, поиски ответов на эти вопросы привели ведущих художников современного театра к третьему типу оформления спектакля. Опираясь на прозрения выдающихся мастеров начала века, и прежде всего Гордона Крэга, на общие достижения мировой сценографии 60-х годов, художники стали нащупывать синтез шекспировского реализма и складывающихся в современном театре новых форм сценического реализма второй половины XX в. В результате наряду с продолжающимися и сегодня поисками решения проблемы того или иного конкретного места и времени действия, наряду с современными модификациями елизаветинской сценической площадки стали рождаться пластические образы, которые, являясь средой для сценического действия, первостепенной своей целью имеют уже не обозначение времени и места действия (как это было в декорационном искусстве), а глубинное раскрытие внутренних мотивов шекспировской драматургии. Такой тип оформления спектакля мы будем называть "действенной сценографией".

Итак, в современном мировом театре существуют три основных способа оформления шекспировской драматургии. Они находятся в сложном взаимодействии и взаимовлиянии, каждый из них представлен весьма сильными художественными индивидуальностями и в лучших сценических воплощениях в равной степени могут казаться убедительными и эмоционально захватывающими, потому что здесь, в сфере непосредственного зрительного восприятия, определяющее значение имеет критерий ценности, согласно которому рождается то или иное субъективное отношение к спектаклю. Но если согласиться с тем положением, что объективный искусствоведческий анализ (в отличие от художественной критики) должен искать научную истину в идеале вне связи с сиюминутными системами ценностей, то основой для анализа и определения истинности каждого из трех типов оформления спектакля должна стать сама драматургия Шекспира, существующая как объективная реальность и предлагающая свою уникальную систему взаимоотношения человека с окружающим его, сочиненным фантазией драматурга, материальным пластическим миром. 1 в исследовании "Сценическая история драматургии Шекспира" А. Аникст показал, как складывались взаимоотношения сценического искусства каждой эпохи с драматургией великого англичанина. В результате этого исследования встает картина приспособления шекспировской драматургии к господствующим эстетическим принципам. Пропуская Шекспира через существующую в каждый исторический период поэтику сценического искусства, театр таким путем решал стоящие перед ним в данное время вопросы, и в этом заключалась его борьба "за то, чтобы сделать Шекспира живым для современного зрителя" {Аникст А. Сценическая история драматургии Шекспира. – В кн.: Шекспир Уильям. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 8, с. 597–598.}. Главными посредниками между Шекспиром и современными зрителями, естественно, были актеры.

Декорационное искусство решало задачу второго ряда – на протяжении веков оно стремилось с разной степенью убедительности втиснуть вольные, динамические, стремительно разворачивающиеся композиции шекспировских пьес в рамки так или иначе понятого места действия.

От века к веку декорационное искусство развивалось в направлении достижения все большей иллюзии реального места действия – так было вплоть до начала XX в., когда в постановках Московского Художественного театра эта тенденция получила свое завершение и восторжествовали принципы исторически достоверной декорации, воссоздающей реальную, психологически конкретную обстановку, в которой жили и действовали герой спектаклей. Именно внутри этой эстетической системы сценического искусства с наибольшей остротой встала проблема точного определения места и времени действия.

Исходя из такой концепции сценической среды, являвшейся выражением ступени

реализма, достигнутой театром начала XX в. и в главных чертах сохранявшейся вплоть до середины 50-х годов, раскрывались самые различные драматургические произведения и решались важные проблемы современности. Но как только театр подходил к постановкам Шекспира, это понимание сценической среды наталкивалось на сопротивление драматургического материала. В этом смысле был совершенно прав Б. Зингерман, когда писал о том, что "порой кажется, что история шекспировских постановок Художественного театра - это серия схваток театра с великим драматургом, в котором театру не удалось добиться ни одной "чистой" победы" {Зингерман В. Анализ режиссерского плана "Отелло" К. Станиславского. - В кн.: Шекспировский сборник. 1958. М., [1959], с. 304-365.}. Исследователь справедливо видел здесь проблему, далеко выходящую за рамки творческого опыта работы данного театра над данной драматургией; речь шла о широком соотношении реализма XX в. и реализма Шекспира.

Б. Зингерман высоко оценивает созданный К. С. Станиславским в 1930 г. режиссерский план "Отелло", видя в нем обоснование "принципа историзма в сценической интерпретации Шекспира" {Там же, с. 396.}, исходя из тех "взглядов на человека и общество, которые выработались главным образом в чеховских и горьковских спектаклях Художественного театра" {Там же, с. 365.}. Эта мысль убедительно доказывается анализом, и выводы относительно новаторского значения подхода К. Станиславского к пониманию существа трагедийного конфликта "Отелло" не подлежат сомнению. Неудача спектакля МХАТ объясняется расхождением его с режиссерским планом, который писался больным Станиславским в отрыве от театра и от практической репетиционной работы. Все это общеизвестные факты, к которым незачем было бы возвращаться, если бы не существовал компонент спектакля, воплощением которого Станиславский руководил непосредственно и достаточно последовательно. Речь идет о декорациях А. Головина. Они тоже не стали достижением театра, но их неудачу уже нельзя объяснить только вышеназванными причинами. Именно в этой сфере с наибольшей остротой и непримиримостью сказалось принципиальное различие между поэтикой реализма МХАТ и реализма Шекспира. Оказалось, что, "новаторски раскрывая во всей полноте все связи и взаимоотношения действующих лиц" {Там же, с. 395.}, Станиславский в то же время предлагал концепцию среды, аналогичную той, с помощью которой он подходил к пьесам Чехова и Горького, т. е. помещал шекспировских героев в исторически-конкретную обстановку.

Требования режиссера к художнику были совершенно определены: на просмотре первого варианта присланных Головиным макетов, справедливо отвергая их за оперность и пышность {Характерно, что при этом Головин оставался верен себе, своей стилистической манере, не имевшей никаких точек соприкосновения с поэтикой Шекспира, - и сам факт приглашения именно этого художника Станиславским (обычно чутким к изобразительной стороне спектакля) свидетельствовал о том, что видение режиссером пластического образа страдало известной уязвимостью и не выходило за рамки уже выработанных театром декорационных стереотипов.}, Станиславский ясно формулировал свои претензии: "Не типичны. Никакой Венеции. Никакого Востока". И.

Гремиславский, зафиксировавший в своем дневнике эти слова режиссера, далее пишет: "От Головина требовалась историко-бытовая трактовка... Было решено предложить делать макеты Симову. Головин же должен был по ним делать эскизы. "Мысль и план Симона - цвет Головина" {Иван Яковлевич Гремиславский: Сборник статей и материалов. М., 1967, с. 153.}.

Исторически-бытовая трактовка времени и места действия пронизывает и сам режиссерский план Станиславского, где разрабатывается с максимально возможной тщательностью и конкретностью. Сомнения в необходимости определения точного места и времени действия не возникало и у Вл. И. Немировича-Данченко, когда в 1940 г. он приступил к работе над "Гамлетом". Режиссер, критически оценивая свой спектакль 1903 г. "Юлий Цезарь", который ставился, по его словам, как "Рим во время Юлия Цезаря", как результат стремления дать Шекспира "до дороге от Чехова" {Немирович-Данченко Вл. И. Мысли о сценическом воплощении "Гамлета". - В кн.: Шекспировский сборник. 1967. М., [1968], с. 232.}, считал, что в 1940 г. после того, как в "Трех сестрах" удалось раскрыть поэтического Чехова, театр нашел ключ и к Шекспиру. "Соединение поэтической простоты с психологической и социальной правдой, вот идеал спектакля", - говорил режиссер {Там же, с. 233.}.

Особой проблемой для режиссера было решение образа той среды, в которой должно происходить действие спектакля. Он чувствовал, что даже истинно достоверное изображение на сцене эпохи Возрождения, не говоря уже о выработавшихся здесь театрально-романтических штампах, чуждо внутреннему строю трагедии. Действие будущего спектакля МХАТ переносилось в далекое средневековье, которое вместе с тем разрабатывалось с той же высокой степенью реалистической достоверности и бытовой конкретности, как Венеция и

Кипр в режиссерском плане "Отелло". Художник В. Дмитриев создал по-своему впечатляющий макет: мрачный средневековый замок с башнями, зубчатыми стенами, узкими каменными ступенями, стоящий на берегу Северного холодного моря, поворачивающийся к зрителям разными сторонами.

"Гамлет" Немировича-Данченко и Дмитриева остался не воплощенным на сцене. Однако искомый ими образ хотя и несколько в переосмыщенном виде, но созданный исходя из тех же эстетических принципов, мы увидели спустя почти четверть века в кинофильме режиссера Г. Козинцева. То, что в условиях довоенного этапа сценического реализма воспринималось как вполне возможный путь решения пластического мира шекспировской трагедии, на новой ступени развития искусства, в середине 60-х годов, со всей очевидностью обнаружило свою несостоятельность и несовместимость с внутренним строем поэтической системы шекспировской образности. Совершенно прав был критик Е. Сидоров, когда писал о "мелочном, дотошном воспроизведении обстановки "той эпохи"" , о неуместности в фильме "громоздкого и тщательного декорума образца XVI века", в результате чего Гамлет - Смоктуновский вынужден "бороться не только со "злым веком", но и с конкретно-исторической пышностью замка, которая невольно отделяет принца от нас" {Сидоров Е. "Быть человеком!" Шекспировский сборник. 1967, с. 354-365.}. Однако кинематограф только обнажил проблему правдоподобия и так называемого декорационного историзма, которая вплоть до середины 60-х годов была камнем преткновения для театров {характерна мысль, высказанная П. Бруком по этому поводу: "Режиссеры, ставящие Шекспира в реалистических декорациях, точно воспроизводящих историческую обстановку, занимаются нечестным делом, они дурачат аудиторию: люди начинают думать, будто в "исторические" времена и разговаривали не нормальным языком, а именно таким (как в шекспировской поэзии) странным образом" (цит. по: Козинцев Г. Пространство трагедии. Л., 1973, с. 24).}.

Наиболее чуткие художники стремились найти свое решение этой проблемы. В этом плане особенно интересны поиски Н. Шифрина. Этот художник пытался пойти по пути того понимания Шекспира, которое было высказано А. С. Пушкиным и Гете, а затем уже в наше время развито современным шекспироведением.

"Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, - писал А. С. Пушкин, - то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались этому правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов" {Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1949, т. 2, с. 177.}.

Ту же мысль утверждал и Гете: "Говорят, что он превосходно изображал римлян, я этого не нахожу - все они чистокровные англичане, но, конечно, они люди, люди до мозга костей, а таким под стать и римская тога. Если перенестись на эту точку зрения, то его анахронизмы покажутся достойными всяческих похвал; ибо, пожалуй, как раз погрешности против внешнего костюма и делают его произведения столь жизненными" {Гете. Собр. соч. М., 1937, т. 10, с. 584.}.

Развивая эту концепцию об Англии как реальной почве, взрастившей шекспировских героев, советский исследователь Л. Пинский пишет: "Когда бы и в каком бы месте земного шара ни происходило действие, в сценах фона мы уверены, что находимся на реальной земле современной Шекспиру Англии" {Пинский Л. Комедии и комическое начало у Шекспира. - В кн.: Шекспировский сборник. 1967, с. 106.}.

В постановках второй половины 30-х годов, осуществленных А. Поповым (который в своем первом шекспировском спектакле "Ромео и Джульетта" развертывал действие в созданной И. Шлепяновым исторически точной среде солнечной ренессансной Вероны), Шифрин попытался посмотреть на шекспировскую Италию спектакля "Укрощение строптивой" "английскими глазами". Это выражалось, как известно, в том, что все места действия - "площадь в Падуе", "Перед домом Балтисты", "В доме Люченцио" и т. д. - изображались на характерных для английского прикладного искусства gobelenах и шпалерах. В следующей шекспировской постановке А. Попова - "Сон в летнюю ночь", исходя из этого же принципа, Шифрин выстраивал афинский дворец Тезея на берегу Темзы, на фоне графической панорамы раскинувшегося на другом берегу Лондона XVII в. Наконец, в спектакле "Как вам это понравится" (Театр им. М. Н. Ермоловой, 1940 г. режиссеры М. Кнебель, Н. Хмелев) художник трактовал французский Арденнский лес как суровый английский лес Робин Гуда.

Однако при всей художественной привлекательности и оригинальности использованных постановочных приемов спектакли Шифрина тем не менее оставались в пределах общего понимания требований реализма, которые существовали в декорационном искусстве второй половины 30-х годов: "условный прием характеристики места действия, - пишет об "Укрощении строптивой" исследователь творчества художника М. Пожарская, - не снимал

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
необходимости добиваться в сценической обстановке бытовой достоверности" {Пожарская М. Ниссон Шифрин. М., 1971, с. 64.}.

Таким образом, ведущим и определяющим принципом подхода к оформлению пьес Шекспира в советском театре вплоть до недавнего времени был принцип понимаемого буквально историзма, по-разному проявлявшийся в работах разных художников. О неправомерности такого подхода к Шекспиру писал Ю. Юзовский: "Объектом спектакля в этом случае становится история сама по себе, определенная эпоха, данная эпоха... Все в пьесе - ситуации, герои, идеи рассматриваются исключительно с одной точки зрения: как они "характеризуют", "обрисовывают", "изображают" эпоху" {Юзовский Ю. Образ и эпоха. М., 1947, с. 7.}. Поэтика шекспировской драматургии требовала каких-то иных, для нее более органичных, сценических форм. В поисках таких форм театр обратился к принципам и приемам, которые использовались при постановке пьес Шекспира в елизаветинском театре XVI в. 2 Впервые такого рода поиски начались в конце XIX в. В Англии их вел У. Поэль, который в своих спектаклях стремился возвратить как конструкцию елизаветинской сцены, так и способы исполнения шекспировских пьес без обстановочных декораций. Одновременно аналогичные опыты проводились и в Германии.

Тенденция возрождения елизаветинской сцены тяготеет, по-разному проявляясь, до наших дней. В канадском Стратфорде такого типа конструктивная установка построена по проекту режиссера Т. Гатри, художницы Т. Моисеевич и архитектора Р. Файерфилда и на ней разыгрываются спектакли шекспировских фестивалей.

Изобразительный строй спектакля создавался Т. Моисеевич главным образом с помощью точно найденной гаммы костюмов и условных лаконичных деталей, обозначающих место действия..

Однако при всей плодотворности обращения к приемам и сценическим формам елизаветинского театра это не могло решить проблему раскрытия существа шекспировской драматургии средствами современной сценографии. Удачи были связаны чаще с актерским исполнением, художник же оставался в стороне, выполняя в лучшем случае роль искусного стилизатора. Будучи заведомо противоречивыми, как и всякие иные попытки реставрации приемов искусства минувших эпох, эти поиски являлись особенно неправомочными применительно к Шекспиру {Особняком стоят здесь работы А. Тышлера и польской художницы С. Верхович - о них будет сказано далее.}. За ними скрывался "историзм" наоборот: Шекспир привязывался к театральной системе своей эпохи, в то время как его драматургия по своей поэтике намного поднималась над реальным уровнем сценического искусства XVI в. Такова судьба всех великих театральных писателей - например, А. Чехова, драматургическая система которого в момент ее создания была трудно постижима даже для Художественного театра, и многие открытия писателя оказывались понятны и воплотимы только на последующих, более высоких ступенях развития сценического реализма.

Значение обращения к приемам елизаветинского театра заключалось скорее в другом: эти приемы помогали театру XX в. освобождаться от безраздельно господствующей в течение трех послешекспировских столетий системы декорационного искусства и разрабатывать более гибкие, емкие, динамичные способы оформления спектакля, которые складывались в новую театральную систему - искусство действенной сценографии. Это был достаточно многосложный процесс, в который очень органично вписывались и опыты возрождения принципов шекспировского театра. С ними была связана, например, и такая тенденция внутри самого декорационного искусства, как обозначение места действия с помощью минимума лаконичных деталей, что давало возможность достигать непрерывности сценического действия.

У истоков этой тенденции находятся шекспировские постановки М. Рейнгардта. В этом направлении работали и продолжают работать многие художники разных стран, и прежде всего современные английские оформители Шекспира. С этой тенденцией оказалось непосредственно связано и обращение в шекспировских спектаклях к единой установке уже не обязательно типа реконструированной елизаветинской сцены, а являющей собой единое место действия. Такую установку, созданную художником Ж. Ваккевичем, мы увидели и в привезенном в Москву в 1955 г. спектакле "Гамлет" режиссера П. Брука. Ваккевича хвалили за то, что его установка - устремленная вверх сводчатая архитектура - "не отвлекала от главного" {Нельс С. Из истории постановок Шекспира на сцене западноевропейского театра (XX век). - В кн.: Шекспировский сборник. 1958, с. 511.}, что декорации "помогают зрителю сосредоточиваться" {Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964, с. 208.}. В этом увиделось решение проблемы оформления шекспировского спектакля особенно по сравнению с рындинскими декорациями к охлопковскому "Гамлету" 1954 г., тяжеловесная громоздкая символика которых вызвала единодушное возражение критики. Сейчас, спустя более двадцати пяти лет, значение сделанного Рындина и Ваккевичем

воспринимается уже несколько по-иному. Единая установка английского спектакля, будучи очень уместной для режиссерской концепции данного спектакля, как выяснилось, не открывала никаких принципиально новых путей к современному разрешению проблемы пластической среды, противостоящей шекспировским героям. Декорация замка была трактована, по существу, в духе своеобразно переосмыслинного на шекспировский лад стиля "поэтического натурализма" - как совершенно конкретное, даже бытовое место действия - Эльсинор, хотя и решенное в обобщенной форме единой установки, в которой перемены отдельных мест действия обозначались теми или иными вещественными знаками: пушки, малиновые балдахины, корабельные якоря и т. д. Иначе говоря, в обобщенном, по-крэговски пустынном, таинственно и бесконечно устремленном вверх сводчатом пространстве замка присущими шекспировскому театру лаконичными и условными средствами создавалась чеховская атмосфера реальной жизни.

Вслед за "Гамлетом" Ваккевича и одновременно с ним принцип единой установки был по-разному использован в целом ряде английских постановок Шекспира - в "Юлии Цезаре" (1955), и "Генрихе III" (1961), и "Отелло" (1964). Эта тенденция, точно обозначенная Ю. Шведовым как "тяготение к простоте и легкости в оформлении сцены, которое иногда воспринимается как восходящее к условностям театра шекспировских времен" {Шведов Ю. Английские постановки пьес Шекспира (1955). - В кн.: Шекспировский сборник. 1958, с. 517.}, довольно быстро была широко освоена. Однако вскоре обнаружилось, что обретение художниками свободы в использовании различных приемов сценической условности ненамного приблизило их к пластическому раскрытию глубин шекспировской драматургии. В этих спектаклях основной функцией оформления оставалось по-прежнему создание места действия с той только разницей, что теперь место действия изображалось с помощью немногих деталей. Постановщики спектаклей, самых смелых, самых условных по своей форме, не могли отказаться от решения вопроса: где и когда происходит действие. Ответы давались самые разные: на сцене была крестьянская Англия - "Король Лир" (1959) или традиционная, хотя и условно обозначенная ренессансная Верона - "Ромео и Джульетта" (оба спектакля художниц Мотли); "два веронца" (1957) в оформлении Т. Моисеевич разыгрывались в эпоху Байрона; "Конец - делу венец" (1959) - в современных костюмах и т. д.

О проблеме определения эпохи, в которой должно происходить действие, задумался и Питер Брук, когда приступал к работе над "Королем Лиром" (1962). "Действие пьесы условно относится к какому-то далекому варварскому периоду" - таков был первый, обусловленный привычной традицией ход мысли постановщика. Но художественное чутье Брука, его острое понимание существа современной поэтики сценического искусства дало возможность сделать следующий шаг в восприятии Шекспира, что и предопределило условия для создания спектакля новаторского и в пластической сфере.

"С другой стороны, - рассказывал режиссер, - Лир написан сильным, элегантным, философским языком Шекспира. Поэтому нельзя использовать в оформлении спектакля одни только примитивистские краски. Это будет в вопиющем противоречии с самой тканью трагедии. К ней не подходят в равной мере ни мерки Возрождения, ни вообще христианской эры. Отсюда напрашивается единственно возможный вывод - оформление "Короля Лира" должно быть одновременно варварским или, если хотите, "средневековым" и современным" {Беседа с Питером Бруком. - Театральная жизнь, 1964, № 12, с. 29.}.

Таким - одновременно варварским и современным - и предстал этот спектакль перед зрителями. Крэговские и чеховские мотивы, звучавшие в "Гамлете", здесь претерпевают характерную эволюцию: они как бы пропускаются через эпический театр Б. Брехта и театр абсурда С. Беккета. "Влияния Брехта и Беккета тут противоречиво скрестились - пишет Б. Зингерман. - Трезвый и острый анализ трагических характеров, "отчуждающий" от традиционного восприятия..." и "...тягостное ощущение изначальной предопределенности человеческих судеб, разобщенности и заброшенности человека в жестоком мире, похожем на гигантский, рассчитанный на все человечество концлагерь" {Зингерман В. Драматургия Сэмюэла Беккета. - В кн.: Вопросы театра. М., 1966, с. 196.}.

Гигантский концлагерь, холодная пустота, лишенная времени, дыба жизни так воспринималось созданное П. Бруком сценическое пространство, явившееся своеобразным шекспировским вариантом метафорически обобщенной пластической среды - места действия современных драматургических притч, иносказаний, трагедийных мифов. При этом своеобразие декорации "Короля Лира" определялось тем, что данная среда, абстрагированная от какой-либо конкретной исторической эпохи, стиля, одновременно варварская и современная, формировалась из подлинных натуральных фактур и вещей: полос ржавого железа, громыхающего в сцене бури; зубчатых бревен, поперечно перерезающих пространство; грубых скамей, столов, табуретов, наконец,

натуральной кожи, в которую были одеты шекспировские персонажи. П. Брук точно уловил эту только еще наметившуюся тенденцию искусства мировой сценографии. В результате П. Брук создал пластический образ спектакля, раскрывавший его существенные мотивы. В основе постановочного решения лежало противопоставление и столкновение шекспировского человека и пластической среды, по-своему выявляющей центральную тему спектакля - тему человеческой отчужденности и одиночества.

Это был принципиально новаторский подход к решению проблемы оформления шекспировской драматургии. Он явился отражением общих процессов развития современной сценографии, результатом разработки ее качественно новых черт поэтики. "Король Лир" П. Брука наиболее ярко и решительно выразил эту тенденцию, но он был не первым и не единственным.

Мысль о создании той или иной пластической среды, выявляющей внутренние мотивы шекспировских произведений, рождалась у самых разных художников. Была она и в рындинском "Гамлете", где выразилась в идее ворот, реально и символически противостоящих герою, - и в этом заключалось положительное зерно этих противоречивых, вобравших в себя многие отрицательные тенденции своего времени декораций.

Именно это зерно, очищенное от множества наслоений, обогащенное художественными открытиями последующих лет, проросло на новом этапе развития советской сценографии. "Гамлеты" начала 70-х годов в оформлении Д. Боровского и Э. Кочергина, о которых пойдет речь дальше, являются развитием того понимания сущности шекспировской среды, которое наметилось в работе Рындина и противостояло принципу декорационного "историзма" с его поисками достоверности и конкретности места и времени действия. Зачем же касается П. Брука, то дальнейшая эволюция его искусства в плане сценографии пошла по несколько иному пути - в направлении к идеи "пустого пространства". В спектаклях режиссера "Марат-Сад" П. Вайса (1964) и политическом представлении-хэппенинге "US" (1966) получают воплощение некоторые мотивы театра жестокости Антонина Арто и используются элементы игровой сценографии, которая в эти годы активно возрождается на подмостках мировой сцены. Обращение именно к этой тенденции современного искусства сценографии было для режиссера внутренне органично и глубоко обусловлено исходной для всего его творчества традицией шекспировского театра.

П. Брук пишет в своей книге "Пустое пространство": "Мы осознали, что отсутствие декораций в елизаветинском театре было одним из величайших достижений... Шекспировские пьесы написаны для непрерывного показа... кинематографическая структура сменяющих друг друга коротких сцен, многосюжетность - все это часть всеобъемлющей формы. Эта форма выявляется только динамически... Елизаветинская сцена... это была нейтральная открытая платформа, просто площадка с несколькими дверями, и она давала возможность драматургу без всяких усилий пропускать зрителя через нескончаемую цепь разнообразных иллюзий, вмещающих в себя, если бы он этого захотел, весь мир" {Брук П. Пустое пространство. М., 1976, с. 142.}. Идея "пустого пространства" являлась выражением общей тенденции развития мирового театра на переломе 60-х и 70-х годов. В творчестве самого П. Брука наиболее яркое воплощение она получила в постановке "Сон в летнюю ночь" (1970). Это было представление высокой поэтичности и лиризма, творимое как бы импровизационно, средствами "грубого театра": цирковой клоунады, площадного балагана, карнавальной игры. В плане оформления (художник С. Джейкобс) это было полное торжество игровой сценографии: в пустое, стерильно белое пространство сцены на глазах у зрителей опускались условные детали декорации (например, "лес" - куски закрученной проволоки на длинных удлинищах), необходимый для действия реквизит (скажем, будильник, сбрасываемый на спящих влюбленных) и трапеции, на которых плавно, словно в ритме сновидения, раскачивались актеры, читающие шекспировские стихи.

Сценография этого спектакля точно отвечала представлению П. Брука о работе художника современного театра. "Я верю сегодня, - писал режиссер в статье, посвященной уже специально искусству оформления, - что искусство художника означает создание движущейся во времени, развертывающейся структуры, которая не должна иметь ни последовательности, ни стабильности, ни архитектуры..." далее снова звучит главная мысль режиссера, проходящая через все его раздумья о современном театре: "Ничто так не прекрасно, как пустая сцена". Но тут же Брук ставит проблему, от решения которой, в сущности, зависело дальнейшее развитие всего искусства сценографии: "Какие объекты предстанут в этой огромной пустоте?" {Brook Peter. Scenery is irresistibly fascinating. - Interscena, 1968, N 8, p. 32.}.

Шекспировские постановки П. Брука 70-х годов - "Буря" (1971) и "Тимон Афинский" (1974), - как и стоящие в одном ряду с ними и, в сущности, определявшие общую доминанту художественных поисков спектакли "Оргхаст" (1971) и "Ики" (1975), показали, что режиссер в плане искусства оформления

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
обратился к разработке обновленного варианта декорационного искусства. В его спектакли входит так называемая сценография "окружающей среды" ("environmental"), которая становится одним из главных направлений поисков художников мирового театра 70-х годов.

Декорация "окружающей среды" выстраивается в пустом пространстве зала Парижского музея мебели, где П. Брук показывает "Бурю": "стальные конструкции, как строительные леса, только на колесах; зрители сидят на перекладинах, здесь же играют артисты" {Козинцев Г. Пространство трагедии, с. 197.}.

"Буря" была сыграна международной труппой организованного П. Бруком Международного центра театральных исследований, экспериментальной задачей которого были поиски универсального сценического языка, понятного зрителям любой национальности. Этой задаче отвечали, с одной стороны, игровая сценография, берущая свои истоки в традиции площадных представлений народного театра, и, с другой - оформление типа "окружающей среды", которое давало возможность решать проблему непосредственного вовлечения зрителей в спектакль, что также входило в состав эстетики тотального театра П. Брука. Кульминационным моментом в этих поисках можно считать представление "Оргхаст", разыгранное труппой П. Брука на развалинах гробниц персидских царей в иранском городе Персеполе. Эти развалины становились своеобразной естественной "окружающей средой" и для актеров, и для зрителей, которых во второй части спектакля актеры вели на гору, к храму Зороастры, где под музыку все проходили через огонь и где вместе с восходом солнца заканчивалось представление.

Пройдя через поиски форм площадного и ритуального театра, исследовав с присущей ему классической фундаментальностью художественные возможности этого типа театра в спектаклях, которые игрались в африканских деревушках, в бедняцких кварталах американских городов, в студенческих и рабочих клубах, П. Брук возвращается под крышу театрального здания, избрав для этого парижский "Бюфф дю Норд". Это здание в течение почти тридцати лет находилось в полуразрушенном после пожара состоянии, и именно в таком виде оно и оказалось наиболее пригодно для режиссера. Здесь он ставит "Тимона Афинского" и в качестве декорации выступают полуразрушенные стены самого театра, голые, обгорелые, искореженные конструкции, ржавые рабочие мостики. Использовав последствия пожара и времени, П. Брук получил, в сущности, новую гиперреальную среду - место действия шекспировской трагедии, суровое, жестокое и в самом буквальном смысле слова выжженное огнем. Основное действие развертывалось на месте бывшей оркестровой ямы, которая была залита цементом таким образом, что планшет бывшей сцены-коробки оказался намного ниже уровня образовавшейся игровой площадки и, уходя в глубину, актеры спускались по ступеням, как в гигантскую пропасть.

Оформление типа "окружающей среды", создаваемое как в общем для зрителей и для актеров, не разделенном на сцену и зрительный зал пространстве ("Макбет" 1970 г., поставленный режиссером Р. Шеффнером и художником Дж. Н. Роджио в нью-йоркском гараже на Вустер-стрит), так и в обычных условиях пространства сцены-коробки, является той новой формой современного декорационного искусства, с помощью которого художники европейского и американского театров пытаются сегодня ставить пьесы Шекспира. При этом обобщенность общей трактовки сценической среды сочетается с абсолютной натуральностью фактур и вещей, которые эту обобщенную среду формируют. Одним из самых ярких примеров такого решения Шекспира стала постановка "Короля Лира" режиссером Дж. Стреллером (1972). Спектакль задумывался как "великий театр шутов, огромный "мир-цирк", космическая среда для представления о жизни и истории" {цит. по: Spectacle. 1970-1975. Brusgell, 1975. Подписи к иллюстрациям 342-45.}. Художник Э. Фриджерио превратил огромное "пустое пространство" сцены в арену, засыпанную мелким черновато-блестящим гравием и обрамленную дощатыми площадками-помостами. Спектакль, по словам французского критика Франсуа Труана, разыгрывался "в круглой сфере, растянутой и поддерживаемой веревками" {Ibid.}, которые использовались также и функционально: ими, к примеру, привязывали ослепляемого Глостера. Даже те сравнительно немногие примеры декораций шекспировских спектаклей, о которых говорилось выше - а их перечень можно легко продолжить, - даже эти примеры показывают, сколь многообразны были пути поисков художниками решения проблемы сценической среды. Как же ставится проблема "человек и среда" в самой драматургии В. Шекспира?

"В драмах Шекспира, - пишет А. Аникст, - начало и конец всему человек... В драмах Шекспира все происходит от желаний, воли, поступков самих людей. Над ними нет никаких обстоятельств, предопределяющих судьбу каждого... Герои Шекспира ощущают свою связь со вселенной. Мир героев Шекспира безграничен. Космическая масштабность действия особенно ощущается в великих трагедиях, где стихии природы становятся участниками драматического конфликта наравне

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
со стихиями общественной жизни" {Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963.
с. 60-61.}.

"В трагедии Шекспира, - пишет о шекспировской концепции человека другой исследователь, Н. Берковский, - речь идет о целостном человеке... Целостному человеку нужен целый мир... Своим героям Шекспир проповедует всемерное расширение жизни... Ромео и Джульетте, новым людям, быть может, и дано воплощение, но бытование им не дано" {Берковский Н. "Ромео и Джульетта", трагедия Шекспира. - В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969, с. 26-27.}. далее Берковский дает четкое разделение поэтики Шекспира и реализма итальянских новеллистов, в творчестве которых наметились эстетические принципы послешекспировского этапа развития искусства. Новеллисты "стараются усилить правдоподобие каждого эпизода в отдельности... Реализм Брука тот, что Брук старается обставить причуды великим множеством бытовых деталей... у Брука... наметился тот серединный компромиссный буржуазный реализм, который пробился к главенству много позже - к XVIII веку..."

В отличие от этого компромиссного реализма у Шекспира "над головами героев... поднялся общий свод эпохи" {Берковский Н. Я. Литература и театр, с. 33-35.}.

Отсюда, из такой обобщенной концепции человека, складывался особый поэтический строй шекспировской образности. "Мир для него полон чудес и его поэтическое воображение воплощает это в причудливых фантастических образах, прямо взятых из фольклора или близких ему... Поэтической является и вся концепция драматического действия у Шекспира" {Аникст А. Творчество Шекспира, с. 74.}. Критерии бытовой комедии "не применимы ни к одной из комедий Шекспира" {Там же, с. 92.}, точно так же и в трагедиях Шекспир "часто не задается целью объяснить, как и почему произошло то или иное событие, а следит за душевным состоянием героев в предлагаемых обстоятельствах" {Там же, с. 94.}.

Существенное значение в понимании поэтики шекспировской драматургии имеет идея "мир - театр". Она во многом определила особенность поэтического мышления Шекспира и обусловила важнейшие черты его реализма. "Идея мир театр", - пишет Л. Пинский, - созревала в условиях ломки тысячелетней культуры, она сопровождала процесс рождения нового общества из недр старого, великую метаморфозу человеческой истории" {Пинский Л. Комедии и комическое начало у Шекспира, с. 177.}. Исследователь показывает всеобщность принципа "театральности" жизни для шекспировских комедий. Н. Берковский обнаруживает этот принцип в построении даже такого образа, как Яго. Яго "вносит вовнутрь трагедии элемент балаганного театра, все - дешевые мизансцены, грубый спектакль, учиненный с живыми людьми... В истории с платком особенно видна профанная природа Яго... В игре Яго магический платок - платок из дюжины, театральный аксессуар, пригодный для лживой иллюзии" {Берковский И. "Отелло", трагедия Шекспира. - В кн.: Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962, с. 80-90.}.

В заключение своего анализа исследователь делает вывод, имеющий, быть может, самое существенное значение для интересующей нас проблемы: "все ограничения места и даты национальной истории отброшены... Поэтический образ, достигающий крайней обобщенности, можно бы условно назвать мифом. Великие трагедии Шекспира в этом смысле - мифы новой истории. "Отелло" - тот же шекспировский миф, что и "Гамлет", "Макбет", "Король Лир" {Там же, с. 106.}.

Одним из первых опытов декорационного решения шекспировской драматургии, исходя из обобщенной, не связанной с изображением какого-либо исторически конкретного времени и места действия, была постановка "Ромео и Джульетты" А. Таировым в декорациях А. Экстер (1921). А. Экстер искала сценический образ трагедии, пластикой и ритмом воплощавший тему препятствий, которые вставали перед стихией любви и в преодолении которых должны были, по мысли режиссера, раскрываться все ее грани: "лиризм и страсть, надежда и отчаяние, жертвенность и слепое злодейство" {Таиров А. О театре. М., 1970, с. 287.}.

Мотив преодоления как бы задавался изломами мостков декорационной установки - они состояли из круtyх подъемов и спадов, острие точки схода которых являлось вершиной. К этой вершине были направлены все линии декорационных построений, состоявших из балконов и площадок, и соответственно выстраивались все мизансцены. Однако к ней, как к высшему проявлению любовной страсти, можно было только в той или иной мере приближаться. Достигнуть ее дано было только Ромео и Джульетте - но в тот же момент и погибнуть, потому что существование бытовое, обыденное на этом пике человеческих отношений было невозможно. Такая пластика декораций А. Экстер, такой ритм мостков, балконов, разновысотных площадок дали возможность А. Таирову разыграть шекспировскую трагедию как своеобразную симфонию

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
дерзновенной и страстной, могучей и всепоглощающей, прекрасной и жестокой
стихии любви.

Характер образности этого спектакля раскрывает Н. Берковский на примере всего лишь одной сцены ночного свидания. "Художница Экстер не дала на сцене иллюзии дома Капулетти, иллюзии стены, по которой поднимается Ромео, иллюзии окна, из которого глядела Джульетта. Об окне, о стене зрителю предлагалось догадываться. Будь они представлены материально, они бы только загромождали чувство зрителя и его восприятие. Болталась узенькая веревочная лестница, свисали длинные ноги Ромео - Церетели, узкое длинное его тело подтянуто было к предполагаемому окну, стоя у которого встречала его Джульетта лицом к лицу, глаза в глаза. Веревочная лестница была очень красноречива - тут дана была вся необеспеченность этой любви, лишенной гражданских опор, воздушной, безоглядно отважной, не позволяющей героям что-либо упрочить, закрепить за собой, положиться на кого-то или на что-то, на закон, право, обычай. Подчеркнуто продолговатое тело Ромео как бы повторяло лестницу, удваивая впечатление от нее. Режиссер и художник передавали "идею" свидания Ромео и Джульетты - "идею" любви шекспировских любовников, почти отринув в бытовых ее подробностях обстановку этой любви, ее топографию и ее обстоятельства" {Берковский Н. Я. Литература и театр, с. 345-346.}.

К пониманию шекспировской драматургии как поэтических мифов пришел интуитивно, движимый логикой своего индивидуального художественного мышления - А. Тышлер еще в 1933 г., когда он приступил к работе над "Королем Лиром". Созданная этим художником шекспираинана стала уникальным явлением не только для советского, но и для мирового театра. Подробный анализ и характеристику этих произведений художника дал Б. Зингерман в статье "Шекспир глазами Тышлера" (Театральные страницы. М., 1969). Для нас здесь важно подчеркнуть то обстоятельство, что пластические метафоры Тышлера вобрала в себя многие мотивы, которые другие художники пытались выразить по отдельности. В основе сочиняемых для разных пьес Шекспира декорационных установок была конструкция елизаветинской сцены, в них воплотился дух и еще более ранних форм бродячего благанного театра, возникало и своеобразное ощущение эпохи, но не какой-либо исторически конкретной, а обобщенно-романтической, сказочной эпохи, в которой могли, по видению Тышлера, происходить шекспировские мифы. Это была образная среда, которую мог сочинить художник, обладающий даром в любом произведении независимо от его жанра видеть "элементы пластического искусства. Это пластическое ядро, - рассказывал Тышлер об особенности своего творческого мышления, - чрезвычайно остро ощущается мной" {Тышлер А. Моя первая работа над Шекспиром. - В кн.: Художники театра о своем творчестве. М., 1973, с. 256.}.

Прочтение Тышлером Шекспира было необычным для начала 30-х годов. Однако и в последующие годы художник не нашел поддержки своему пониманию Шекспира в реальной сценической практике. Романтически сказочное восприятие шекспировской драматургии осталось личной темой творчества художника - его шекспираинана в ее полном объеме была разыграна не на сценических подмостках, а лишь в выставочном зале.

Однако этот принцип пластического решения Шекспира не остался без продолжения. Наиболее интересное развитие он получил в творчестве польской художницы С. Верхович, мастера совсем иной индивидуальности и школы, нежели Тышлер. Шекспировские работы С. Верхович относятся к 60-м годам, в них понимание мифологической природы шекспировских образов пропущено через опыт брехтовского театра - тышлеровский поэтически-романтический подход, наивный сказочный колорит сменился у Верхович суровой бескомпромиссностью притчи. Верхович предложила единую сценическую форму для разных шекспировских трагедий - для "Отелло", "Гамлета", "Ричарда III", "Генриха IV". Перед зрителями предстала двухъярусная установка с лестницей в центре. Казалось бы, это был своего рода один из вариантов современного пародирования елизаветинской сцены. Но в отличие от экспериментов, проводимых в спектаклях стратфордских фестивалей в Канаде, Верхович меньше всего преследовала реставрационные и стилизаторские цели - она воздействовала подлинностью фактур.

Декорация была сколочена из старых необработанных балок и досок, перекрыта ржавыми листами железа, а персонажи были одеты в кожу, доспехи, в старые, обгоревшие и обветшалые тряпки. Исходным моментом для художника являлось стремление раскрыть Шекспира через вечные фактуры и разыграть спектакль на исконной для его героев сценической установке, воспринимавшейся здесь как способ своего рода остранения и приближения таким путем к современному восприятию шекспировских образов. Здесь были точки соприкосновения сценографии Верхович и "Короля Лира" П. Брука, вслед за которыми появилось множество спектаклей, решенных на различных сочетаниях подлинных фактур и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
вещей. Так складывался современный стиль оформления Шекспира - усилиями художников, которых можно назвать декораторами нового типа и которые владеют всеми средствами современной сценографии. Эти художники читают произведения Шекспира как поэтические мифы и ищут пластическую среду, сочетающую в себе условность и натуральность, присущие как поэтике шекспировского реализма, так и современному театру. О поисках в этом направлении говорилось в третьем разделе статьи в связи с эволюцией искусства оформления спектаклей П. Брука. Интересные опыты такого рода есть и в советском театре: эстонский "Гамлет" 1966 г. в оформлении М.-Л. Кюлы и спектакли латвийского сценографа А. Фрейберга "Генрих IV" (1970) и "Ричард III" (1972). 5 эстонский "Гамлет", показанный вскоре после того, как перед советскими зрителями предстал "Король Лир" П. Брука, был решен в тех же оформительских принципах и, подобно английскому спектаклю, был воспринят как открытие в сфере пластического понимания Шекспира. Вместе с тем эта работа ни в коей мере не несла в себе следов, какого-либо подражания - для М.-Л. Кюлы она явилась закономерным развитием ее поисков, ее индивидуальной манеры как современного декоратора сценического пространства, легко и свободно использующего самые различные выразительные средства, завоеванные и открытые театром середины 60-х годов. Так, эстонская художница одна из первых в советской сценографии за три года до "Гамлета" создала оформление "Трехгрошовой оперы" Б. Брехта, где использовала натуральные фактуры ржавого железа, белита, подлинных уличных урн и т. д. И когда в 1966 г. в руках художника оказалась шекспировская трагедия, М.-Л. Кюла решила ее в органичном соответствии с особенностями своей индивидуальной манеры, своего способа декоративного мышления и в соотнесении с замыслом режиссера В. Пансо. То, что эстонский "Гамлет" оказался в ряду аналогичных поисков мировым театром современного режиссерского и сценографического прочтения Шекспира, является доказательством всеобщности ведущих тенденций.

Раскрывая свое видение спектакля, режиссер В. Пансо писал: "Кто из нас не видит кризиса, угрожающего гуманизму, борьбы между властью и духом, уничтожения свободы личности и свободы мысли, кровавых государственных переворотов, захватнических войн, использования великих открытий человеческого разума против человечества, интриг, рожденных жаждой власти, растерянности и раскола среди интеллигенции, опасности возрождения фашизма? Кто из нас не опасается, что разразится кровавая бойня, после которой "дальше - тишина"? Самую человеческую пьесу о человеке мы хотим сыграть очень по-шекспировски и очень современно" {Пансо В. Почему я решил поставить "Гамлета". - Театр, 1966, № 10, с. 16.}.

Сцена оделась в черный бархат. Сценическое пространство расчленили опущенные сверху три конструкции, набранные из серебристых металлических цилиндров. Они не изображали ничего конкретного, являлись своего рода произведениями прикладного искусства, созданными руками современного эстонского мастера и силой театрального чуда оказавшимися во дворце Клавдия. Образы спектакля удивительно органично вписались в этот мир металлических конструкций. Происходила та связь времен, о которой писал режиссер, говоря, что "дело зрителей, будут ли они, глядя на кровавую бойню, думать о датском государстве или о Нагасаки. Театр должен открыть путь как для первой, так и для второй возможности" {Там же, с. 17.}.

В стиле цилиндрических конструкций были сделаны и высокие, в человеческий рост, тусклобронзовые подсвечники. Они, как часовые, стояли в разных концах сцены. В процессе действия появились новые мотивы. Левая конструкция и средняя глубинная исчезали, и на их месте оказывались красиво ниспадающие сверху струны канатов и нить из стеклянных шаров. Другая сцена игралась перед куском вертикальной плоскости грубой стены из досок разной высоты. В сцене у королевы спускался ковер, за который прятался Полоний. Бродячие актеры выкатывали за сцену деревянную тележку на колесах, украшенную наивными арлекинами и другими тряпками. А в целом создавался образ красивого и холодного мира - тюрьмы, где не было традиционных крепостных стен, решеток и других примет "Дании - тюрьмы", где человек, казалось бы, наоборот, мог чувствовать себя внешне свободно, но где он оказывался подчинен гораздо более страшным и неумолимым внутренним законам всей системы клавдиевского государства.

Оформление подчеркивало эту главную мысль спектакля, работая по-принципу контраста. Художник как бы вел параллельную тему, которая непосредственно не соприкасалась со сценическим действием, с актерами, игравшими сурово, точно, скучно.

"В самой стилистике спектакля... чувствуется что-то от беспощадной точности спектаклей-процессов, спектаклей-расследований, столь популярных сейчас за рубежом" {Шамович Е. Театр начинается с "Гамлета". - В кн.: Театральные страницы. М., 1969, с. 338.}.

Движимая логикой развития поэтики искусства декоратора нового типа, М.-Л.

Кюла пришла в "Гамлете" к оригинальному решению одной из самых сложных проблем. Она сумела раскрыть Шекспира неожиданно и смело интерпретированными средствами национального прикладного искусства.

"Рационализм, столь высоко ценимый нами в эстонском искусстве, явился почвой, на которой расцвели отвлеченные фантазии художника. При дворе узурпатора Клавдия все одеты в будничные рыбакские одежды, обусловленные сырьим климатом и угрюмой работой у Северного моря. Шлемы, закрывающие уши, кожаные сапоги, клетчатые штаны, видавшие виды фуражки, которые запасливые рыбачки штопают по вечерам. Поверх царского одеяния королева носит практичный фартук, как нельзя более подходящий для разделки рыбы.

Кюла умно сочетает линии старинного колета с теми движениями моды, какие стали популярны в пору появления ее "Гамлета", и, разумеется, кожа, широко применяемая в спектакле, именно в то время лидировала в бытовом костюме... Странную рыболовецкую артель напоминают участники трагедии. Чем заняты на этом острове деловые, скучные на жесты люди при дворе Клавдия? Зачем им эти металлические цилиндры, столь похожие на консервные банки - не запасают ли они впрок человеческие души?" {Бахталовская И. На что похоже облако, Полоний? - Декоративное искусство СССР, 1971, э 12. с. 32.}

Если сценография М.-Л. Кюлы к "Гамлету" явилась в советском театре началом современно интерпретированной (выраженной через пластическое соотнесение с человеком подлинных фактур) декоративной тенденции в оформлении Шекспира, то работы А. Фрейберга были развитием этой тенденции уже в начале 70-х годов.

В "Генрихе IV" (1970) Фрейберг фоном действия сделал постоянную скульптурную композицию, которая могла читаться и как деревья, и как система арок и окон, и как обобщенная монументальная пластическая форма. А на переднем плане пространства пластиически сталкивались сдвигающиеся с боков горизонтали деревянных копий с опускающейся на таких же копьях сверху в центре металлической короной. Копья, перемещаясь, образовывали самые различные графические вариации, становились крестами, хаотически переплетались в сцене боя и т. д.

В "Ричарде III" (1972) над головами героев нависали тяжелые железные листы, которые, по замыслу художника, должны были опускаться на пол, создавая кучу металла, наконец, закрывать сцену как своего рода занавес. Из глубины сцены в соответствующие моменты выезжали три деревянные площадки по отдельности или все вместе. В сопоставлении фактур дерева и металла, в пластическом столкновении их движения - по вертикали и по горизонтали создавался образ трагедии. Здесь было уже стремление выйти за пределы декоративной тенденции и создать активно действующую сценографию, выявляющую в процессе соотнесения и столкновения с актерами внутреннее существование трагедийного конфликта спектакля. Однако представленные художниками возможности не были поддержаны и использованы режиссурой. "В большинстве картин сцена не заполняется действием... Эмоционально насыщенные места в драматургии актеры выполняют статично... Мизансцены чаще всего созданы в одной плоскости по отношению к зрителю, не используется глубина, есть всего лишь барельеф, хотя декорация побуждает создать объемную скульптуру. Если бы подвешенные металлические плиты, постепенно снижаясь к финалу спектакля, достигли пола и закрыли бы сцену, то их движение несло бы более сильное эмоциональное впечатление, чем повторное, якобы многозначительное их поднимание и опускание" {Блумбера И. Единство, знак, эксперимент. - Maskla, 1973, N 2, с. 11.}.

Спектакли М. - Л. Кюлы и А. Фрейберга стали первыми опытами решения пластической среды шекспировских трагедий с помощью современных принципов действенной сценографии. Эти опыты носили переходный характер: элементы действенной сценографии (особенно в работе М.-Л. Кюлы) проявлялись еще в системе декорационного искусства. Следующий шаг был сделан в постановках "Гамлета", осуществленных на советских сценах в начале 70-х годов. Это прежде всего "Гамлет" Ю. Любимова - Д. Боровского, который как бы подытожил целое направление поисков мастерами театра XX в. сценического решения трагедии средствами действенной сценографии. Истоки этой тенденции связаны с экспериментами Г. Крэга, искашего выразительные средства для раскрытия глубинных первооснов шекспировской драматургии.

То понимание "Гамлета", к которому Г. Крэг пришел как художник, было научно доказано современным шекспироведением. Особый интерес в этом плане представляет работа И. Верцмана "К проблемам "Гамлета""", где проводится сравнительный анализ концепций двух великих художников Возрождения: Леонардо да Винчи и Шекспира. Коренное различие в поэтике искусства Леонардо и Шекспира исследователь видит в том, что первый, выражая мироощущение высокого Ренессанса, опирался прежде всего на "зрение физическое", в то время как для Шекспира главным стало "зрение духовное". Соответственно характеру изменившейся действительности, которая предстала

перед драматургом в условиях Англии его времени, Шекспир устремил свое внимание к скрытым "пружинам" истории и одновременно проник как бы в самое "нутро человека..." {Верцман И. К проблемам "Гамлета". - Шекспировский сборник. 1961. М., [1963], с. 103.} Он "ищет основы человеческого бытия в чем-то "невидимом", в "бестелесных" явлениях, постигаемых мыслью или интуицией" {Там же, с. 106.}. "Шекспир отделяет человека отleonardовской природы, вводит его в железный круг неразрешимых социальных коллизий, сталкивает его с тем самым "невидимым", которое содержит ход истории" {Там же, с. 110.}. И еще: "Художнику, если он хочет быть правдивым, следует теперь заменить философскими раздумьями и моральными анализами краски и линии, чтобы не оказаться жертвой иллюзий, самообмана" {Там же, с. 111.}. Итак, важнейшей особенностью реализма Шекспира является то, что он повернулся "вовнутрь" человека. Так понимал Шекспира и Гете, когда писал, что его пьесы "но для телесных очей", что он "взывает к нашему внутреннему чувству" {Гете. Собр. соч., т. 10, с. 582.}.

Г. Крэг впервые попытался найти сценическое выражение мира шекспировского "Гамлета", который "не для телесных очей", который воплощает в себе "невидимые силы", является результатом взгляда "вовнутрь" человека. О концепции Крэга лучше всего рассказал К. С. Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве", где точно, объективно и самокритично оценил возникшую в процессе репетиции и воплощения на сцене конфликтную ситуацию между театром и английским режиссером. В другом месте Станиславский писал: "Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетие" {Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1960, т. 7, с. 433.}.

Пластические идеи Крэга не могли быть воплощены Московским Художественным театром прежде всего по причинам различия эстетических принципов {См. об этом статью Т. И. Бачелис "Театральные идеи Гордона Крэга" в настоящем сборнике. - Ред.}. Художественный театр придерживался, как уже говорилось выше, иной концепции среды, и при всех самых различных постановочных экспериментах в основе его декорационного искусства оставалась повествовательная система оформления сценического пространства, выражавшая проблему детерминированности человека объективной внешней средой.

Существовали и сугубо технические причины невозможности осуществления крэговского замысла - выразительные средства сценографии, с помощью которых Крэг мыслил создание динамически развивающейся среды спектакля, находились еще в стадии теоретических разработок и их практическое освоение было делом будущего. Потребовалось действительно полстолетия, чтобы появился художник, который подхватил идеи Г. Крэга и многообразно развил их в условиях сценического искусства 60-х годов. Этим художником стал чехословацкий сценограф И. Свобода. Именно в его постановках "Гамлета" крэговское понимание функции среды у Шекспира получило наиболее последовательное (хотя, естественно, и переосмыщенное) воплощение.

Уже в первой своей постановке "Гамлета", показанной в 1959 г. в Праге в содружестве с режиссером Я. Плескотом, Свобода впервые в мировом театре осуществил полифоническую сценографию, с помощью которой установил самую непосредственную зависимость пластического образа от сиюминутного состояния каждого момента сценического действия. Пластический образ "Гамлета" складывался из системы черных блестящих вертикальных панелей и медленно, плавно поднимающихся из оркестра через всю сцену серых ступеней, переходящих в площадки, которые также постепенно поднимались одна над другой, сохраняя тот же торжественный ритм, только пространственно словно растянутый. В этом контрастном соотнесении вытянутых вертикалей панелей и гармоничного, рассчитанного на человека и с ним соразмерного ритма ступеней и площадок было пластическое выражение конфликта Ренессанса и готики.

В спектакле имелись 24 панели размером 3x9 м. Они располагались попарно: одна справа, другая - слева - на всех планах сцены и перемещались параллельно порталу. С помощью таких перемещений и одновременного изменения освещения Свобода формировал сценическое пространство двадцати одного эпизода спектакля - это происходило без выключения освещения, без опускания занавеса, в связи с приходом и уходом артистов. Пространство то сжималось и словно выталкивало актеров вперед, на зрителя, то раскрывалось во всю глубину, то из него вырезались диагональные и другие композиции.

Вот как происходили изменения сценического пространства. Вначале действие сосредоточивалось на самом первом плане. ("Площадка перед замком" обозначено у Шекспира.) Панели третьего ряда (первые два ряда были неподвижны, располагались по сторонам и исполняли функции кулис) занимали центр сцены, образовывали стену шириной в шесть метров, перед которой происходило действие. Оставшееся не перекрытым центральными панелями пространство уходило в темноту вглубь, где натыкалось на черные панели четвертого ряда...

Все панели разъезжались в стороны, открывали всю сцену, замкнутую сзади

панелями последних десятого и одиннадцатого рядов: в глубине между седьмым и восьмым рядами появляются два кресла, освещенные лучами света. Это парадная зала в замке. Праздничный ритм дворцовой жизни-Панели, переместившись, выгораживают пространство комнаты Полония. Чуть выезжает правая панель третьего ряда, еще дальше к центру становится панель пятого ряда, а обе панели шестого ряда организуют плоскость стены, завершающей это сравнительно неглубокое пространство, композиционным центром которого является выделенное лучом прожектора кресло Полония...

Панели становятся в положение первого эпизода, пространство выжимается на самый первый план. Марцелл и Горацио убегают вслед за Гамлетом в темноту пространства между панелями. Стена из двух панелей третьего ряда раздвигается. Перед Гамлетом в центре сцены - черная вертикаль панели четвертого ряда. По ней движутся два световых пятна, отражающихся на Гамлете, освещенном контражуром. Эти световые пятна и идущие от них живые лучи отражения создают образ Призрака. Так, отказавшись от какой-либо бутафорности и иллюзорности, посредством которых обычно решался этот образ, Свобода передал роль Призрака свету, сделал его живым, по бестелесным. Это был Призрак, возникший в воображении Гамлета. Голос Призрака звучал где-то над сценой, он был столь же неконкретен, как и зрительный образ.

В таком же сценическом пространстве перед черной вертикалью панели четвертого ряда Гамлет будет произносить свой монолог "Быть или не быть" почти в полной темноте, высвеченный и поддержаный только световыми кругами в верхней части блестящей плоскости панели и отраженными от нее лучами.

Теперь замысел художника становится ясным: яркие расплывчатые по краям круги света в черных панелях, отбрасываемые ими потоки являются не чем иным, как выражением тревог, сомнений, трагических предчувствий самого Гамлета. По мере развития действия, по мере того как Гамлет обретает решимость и становится активным (а пражского Гамлета, сыгранного Р. Лукавским, называли "атакующим"), Свобода постепенно снимал пластический мотив одинокой фигуры датского принца перед черной вертикальной плоскостью, смотрящей на героя и в зрительный зал яркими кругами световых пятен.

Действие спектакля все больше располагалось во всем сценическом пространстве, по-разному скомпонованному панелями. Панели, поставленные диагонально по отношению друг к другу, образовывали коридоры, уходящие в глубь сцены вправо или влево и в разные стороны от центральной черной вертикали.

Свобода старается уже нигде не замыкать пространство и не делать из плоскостей панелей сплошные стены. Между панелями остаются прорывы, узкие или широкие проходы, ведущие вглубь, в темноту и только где-то там, на дальних планах упирающиеся в панели последующих рядов, а иногда и доходящие до самого задника. В массовых картинах сцена раскрывается и пространство принимает то форму трапеции, то прямоугольника, в котором черные панели нейтрально стоят по бокам как традиционные кулисы и отдают право завершения спектакля строгой пластической композиции идущих через всю сцену ступеней и площадок.

Сценографический образ "атакующего" "Гамлета" 1959 г. носил героико-романтический характер. Трагедия подавалась художником через пластический конфликт черных вытянутых, обступающих героя вертикалей и свободной ритмичности широких ступеней, словно ведущих куда-то за пределы "мира-тюрьмы", обещающих какой-то выход из него.

"Гамлет" 1965 г., поставленный Свободой в содружестве с режиссером О. Крайча, никакого выхода не обещал. Трагедия была решена сурово, жестоко и бескомпромиссно. Человек был зажат со всех сторон, окружен массивной архитектурой кубов, возведенной Свободой на сцене Брюссельского национального театра. Эти черные кубы попеременно медленно выезжали из общей конструктивной установки, как пуансоны из матриц, как своего рода поршни, а затем втягивались обратно. Выдвигались массивные ступени, которые в нужный момент закрывались соответственно вырезанным зубцам монолита, наезжающего на стоящие на месте ступени или, наоборот, вбирающего в себя эти ступени, движущиеся обратно от зрителей. Прямоугольники входов, ведущих неизвестно куда. Опускающиеся сверху прямоугольные объемы, перекрывающие части конструкции, ребристые объемы, неожиданно вырастающие из установки, поднимающиеся над ней как фантастические башни. Площадки, выезжающие из установки, появляющиеся из-под пола сцены, затем уходящие обратно, образуя провалы люков. Мир, охвативший человека, давящий его своей тяжелой, бесконечной динамикой. Гамлет не может чувствовать себя устойчиво ни в одной точке этого мира - все вокруг, него, над ним, под его ногами движется, может помимо воли героя увести его куда угодно и даже просто раздавить при неосмотрительном шаге.

Вся эта движущаяся сценическая архитектура удваивается в огромном черном зеркале, поставленном сзади, наклонно над установкой.

В этом спектакле Свобода развил свою концепцию образа Призрака, сделав следующий шаг по отношению к пражскому "Гамлету". Если в Праге Призрак возникал в воображении Гамлета и был выражен светом, то в брюссельском спектакле Призраком стал... сам Гамлет. Это его принимали стражники за Призрак, и он не возражал против такой версии. Всю сцену разговаривал со своим собственным отражением. Благодаря такому решению тема Призрака не возникала для Гамлета извне, а стала внутренней темой, рожденной его мучительными раздумьями о жизни, о мире-тюрьме... В начале 70-х годов к "Гамлету" обратились ведущие художники современного советского театра - Д. Боровский, Э. Кочергин, М. Китаев, работы которых обозначали начало принципиально нового этапа раскрытия шекспировской драматургии - средствами уже действенной сценографии с ее установкой на пластическое воплощение самого существа драматического конфликта пьесы, ее внутренней темы, тех или иных ее мотивов. При этом советские художники учитывали, с одной стороны, опыт экспериментов И. Свободы со сценическим пространством, кинетикой и светом и, с другой - новые пластические идеи, разрабатываемые современным мировым театром, прежде всего обращение к подлинным фактурам, к вещественности. На этой основе формировалось специфическое качество действенной сценографии - "пластическая режиссура", рассчитанная не только на образно-эстетическое, но и на непосредственное физическое взаимодействие сценографии с актерами. Так задумывался М. Китаевым макет "Гамлета" для рижского ТЮЗа. Спектакль режиссера А. Шапиро должен был происходить в своего рода тоннеле прямоугольной геометрической формы, образованной стенами, полом и потолком из железных листов, которые постепенно, в процессе действия, должны были прорастать "стальной щетиной" - ощериваться остриями гвоздей. Колючий, жестокий, враждебный Гамлету мир - таким был обобщенный смысл этого образа. Спектакль не состоялся по сугубо внутренне-театральным причинам, но замысел художника, поддержанный режиссером, представляет интерес как своеобразный пролог к постановкам шекспировской трагедии Д. Боровским и Э. Кочергиним. Решая "Гамлета" в Театре на Таганке, Д. Боровский не отказывался и от сугубо декорационных элементов: в атмосферу шекспировской эпохи вводили обшитые старыми досками (подобно домам того времени) белые порталы, на задней стене сцены прислонены черные мечи, а на длинной горизонтальной доске висят кожаные перчатки, подготовленные для финального боя Гамлета с Лаэртом. Однако главную роль в сценографии спектакля играл занавес - огромный, крупной грубой вязки сложного абстрактного рисунка. Он действовал в полном смысле слова наравне с актерами. Когда в самом начале представления занавес вдруг впервые возник откуда-то справа и медленно двинулся к центру сцены, сметая всех, кто оказывался на его пути, это было одним из самых больших потрясений спектакля.

В рецензии на спектакль А. Аникст {Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты. - Литературная газета, 1972, 12 янв.} отметил, что именно в эту сценографическую сферу перенес любимов философскую проблематику трагедии. Занавес воплощал прежде всего мотив тлена, распада, праха ("прогнило что-то в датском королевстве"). А затем, в ходе сценического действия, силой поэтического обобщения он обретал значение материализованной метафоры Судьбы, вечности. Эта метафора разворачивалась во времени и в пространстве: занавес по-разному, вдоль и попрек, стремительно или замедленно, пересекал сцену, сбивая с ног одних персонажей, следя за другими; разворачивался вокруг своей оси, представая оборотной стороной со свисающими концами вязки. Занавес обладал своим "характером" - безликим и равнодушным. Сколько Гамлет в отчаянье и ярости ни бился головой, кулаками, спиной, ногами в его мягкую плоскость - он даже не отзывался. Его нельзя было никакими силами разрушить, разломать, что в принципе было бы возможно сделать даже с монументальнейшими рындинскими воротами при большом на то желании. Он противостоял и Гамлету, и Клавдию. В сцене восстания его движение тщетно пытались сдержать телохранители короля. Но за ним можно было и спрятаться, устроить заговор, подслушивать - невидимые нам и Гамлету соглядатаи и шпионы умело этим пользовались. Они тихо копошились за вязаной плоскостью и выдавали себя только просунутыми сквозь вязку, вцепившимися в нее пальцами, по которым хлестал кнутом Гамлет.

Занавес делил сцену на две части, давая возможность прибегать к приему монтажа и параллельного действия. Он был необычайно пластиически податлив: в его мягкую плоскость можно сесть как на трон, можно вжаться, закутаться Офелии или Гертруде. Под занавес можно подлезть, повиснуть на нем, воткнуть в него разные предметы - траурные ленточки, веточки Офелии, острые шпаги, служащие подлокотниками несуществующих тронов Клавдия и Гертруды. Занавес обладал способностью не только сжимать пространство, но, когда нужно, исчезать со сцены, оставляя актеров на открытой площадке. А в finale именно занавесу было предназначено поставить последнюю заключительную точку

спектакля: он очищал сцену от персонажей закончившейся трагедии, а затем медленно "пересекал пустое пространство, словно переворачивая страницу человеческого бытия.

Тема вечности, пластически воплощенная в занавесе, была конкретизирована в спектакле еще двумя метафорами, раскрывавшими две противоположные, диалектически связанные (как начало и конец) грани образа Времени. Это петух, трубач зари, который выскакивал из верхнего окошка левого портала и, отчаянно хлопая крыльями, призываю кричал свое звонкое "ку-ка-ре-ку". И это могила, которую на протяжении всего спектакля обрабатывали могильщики, выгребавшие на авансцену настоящую землю. Еще не начиналось собственно действие спектакля, а у правого портала уже стоял грубый дощатый гроб, на который в ходе спектакля спокойно присаживались, не ведая о своей близкой смерти, и Полоний, и Гертруда, и Офелия...

Но занавес проявлял себя не только в качестве действенного элемента спектакля, его многозначной, динамически развивающейся метафоры. Это была еще и декоративно красавая вещь, своего рода "пространственный gobelen", воздействующий своей фактурностью и способностью преображаться с помощью того или иного освещения, превращаться то в фантастический витраж, то в старинную гравюру. Теневая проекция, которая естественно образовывалась от сложного рисунка освещенной спереди вязки на задней белой стене театра, является незапланированной, само собой получившейся поразительно красивой графической композицией, неуловимой и загадочной, видимой только откуда-то сбоку, из-за края занавеса, движущейся вместе с ним и тут же исчезающей, как только занавес выходил из-под луча переднего света.

Режиссер К. Гинкас и художник Э. Кочергин, поставившие "Гамлета" одновременно с московским спектаклем на сцене Красноярского ТЮЗа, увидели "внутри" шекспировской трагедии возможность раскрытия проблемы разложения личности как главной беды расколотшегося мира и проявления его "невидимых сил".

Перед зрителями предстал Эльсинор, сниженный до масштабов деревенского поместья. Соответственно были упрощены и лишены придворных этикетов отношения между героями. Все они, за исключением Полония и Гертруды, ровесники, однокашники. Клавдий - бывший товарищ Гамлета, что создавало особую остроту их взаимоотношений. Такое возрастное сближение главных персонажей не противоречило существу шекспировской трагедии, оно позволяло повернуть ее мотивы несколько с иной стороны.

Проблема разложения личности относилась театром ко всему поколению молодых героев спектакля, исследовалась на судьбе не только Гамлета, но и Клавдия. Толчком к необратимому разложению личности и к ее гибели является кровопролитие. Оно, по мысли режиссера, изначально органически чуждо всем героям спектакля. Лаэрт стремится убежать во Францию. Горацио, услышав от Гамлета об убийстве Розенкранца и Гильденстerna, бросается на своего друга с кулаками. В Клавдии театр увидел трагический персонаж, своего рода Раскольникова, который, однажды преступив, уже не может уйти от новых злодействий, но вместе с тем тщетно ищет искупления, в сцене молитвы исступленно хлещет себя бичом по голому телу, а в финале, оттолкнув телохранителя, подставляет себя шпаге Гамлета.

для героев красноярского спектакля любое убийство, совершено ли оно сознательно, как умертвление Клавдием старого короля, или случайно убийство Гамлетом Полония, ведет к разложению личности. Гамлет второй части спектакля - это не только мститель, не только борец, но это и большой человек, па совести которого наряду с Полонием, наряду с бывшими товарищами-соглядатаями уже и Офелия. Он оказывается втянут на путь кровопролития.

"Гамлет - сын человечества", "Испытание Эльсинором" - так назывались рецензии красноярских критиков М. Кон и М. Гуртовского, точно понявших и раскрывших глубинное существо спектакля.

Эльсинор красноярского спектакля - это мышеловка, в которую попадают все без исключения. Она сделана в виде огромного длинного конусообразного тоннеля, резко сужающегося в глубине, обшитого со всех сторон фанерой. Фанера во многих местах прорвана, прорезана отверстиями боковых входов, она уже порядком обветшала, кое-где наверху и с боков отвалилась, оголив ребра каркаса. Сквозь образовавшиеся в фанере прорывы проникает свет, сложная игра которого создает ощущение, что сочиненная художником Э. Кочергиным пластическая форма живет и непрерывно изменяется.

Грубая фактура фанеры, деревянных столов, лавок, "стульев" (типа тех, на которых в средневековые пытали людей) в сочетании с текучей, закругленной, без единого прямого угла формой сценического тоннеля создавали особую пластическую напряженность. Человеческая фигура была единственной вертикалью в этом пространстве, в результате чего рождался острый образ трагедийного одиночества, выраженный средствами искусства художника.

Пластика декорации предопределила пластику мизансцен. В иные моменты актеры оказывались вдавлены в вогнутость стен. Гамлет прыгал на стену и скатывался по ней вниз. Скатывался со стены и убитый Лаэрт, по-существу, скатывались все мизансцены не только с боков к центру, но и из глубины. Это создавало состояние постоянной неуверенности, неустойчивости, неуравновешенности. Наконец, такая пластика сценической мышеловки рождала эффект сбитой перспективы: актеры, стоящие у боковых стен и по-особому освещенные, казались висящими в воздухе. И, напротив, люди, появляющиеся в боковых выходах и в глубине, казались увеличенными по сравнению с теми, кто уже находился внутри мышеловки. Входя в нее, все как бы уменьшались в своих размерах. При этом сбитая перспектива, сдвинутая масштабность по большей части даже не осознавались зрителями, а воздействовали сугубо эмоционально, создавая неотступное ощущение тревоги.

В первой сцене – спектакль начинался картиной дворцового Совета костюмы были наиболее близкими к историческим. Затем они эволюционировали к упрощению, к нижним рубахам, в которых появляются сумасшедший Гамлет и безумная Офелия, к голому телу молящегося Клавдия или Гамлета перед дуэлью, когда королева губкой совершила его омовение. В одной из сцен Гамлет появлялся в шубе на голое тело, с поднятым над головой острым капюшоном мехового воротника – в этом остроумно найденном соотношении русской шубы и ее неожиданно готической формы была выражена одна из существенных, хотя и скрытых в "подтексте", интонаций спектакля: художникставил не только деревенского "Гамлета", но "Гамлета", играемого в Сибири.

Старый король в красноярском спектакле представлял как святой странник, босой, с тряпками на ногах, в истлевшей парче, за спиной торба, в руке посох, на конце которого в ореоле символ души – птица. А могильщиком оказывался... убитый Полоний, причем весь шекспировский текст его разговора с Гамлетом оставался неизменным и приобретал особую остроту...

Спектакль выдержан в напряженном суровом колорите, который лишь в сцене с актерами взрывался броским, пестрым цветовым аккордом. Из глубины тоннеля тихо возникала и двигалась к рампе странная бесформенная, закутанная драными тряпками громада с огромной смеющейся маской наверху, под самым потолком.

С шумом и гамом громада разваливалась, слетали тряпки и сцену заполняли актеры в ярких разноцветных одеяниях. Они втыкали в пол высокие шесты, натягивали на них мешки, устраивали балаганную сцену. Горацио (Это он со смеющейся маской сидел на плечах актеров и венчал "громаду") забирался на приставленную к боковой стенке стремянку и оттуда в течение всего представления аккомпанировал актерам на скрипке... А когда затем все в панике разбегались, Клавдий вырывал один из шестов и яростно сокрушал им и балаганное сооружение, и мебель, и стены...

Одним из самых ценных качеств созданного пластического образа являлась его ассоциативная многозначность. Мышеловка лишь одна из возможных интерпретаций этого образа. Он мог быть воспринят как тюрьма – не обобщенно метафорическая, а вполне реальная, достоверная; как прогнивший полуразрушенный балаган; как загон; как чрево, выбрасывающее из своих глубин в жизнь, в трагедию шекспировских героев; наконец, как современная подворотня, напоминающая те, в которых собираются мальчики с гитарами...

Стремление раскрыть внутренний смысл пьесы с помощью пластической или изобразительной метафоры проявляется и в постановках других произведений Шекспира, оформленных художниками самых разных индивидуальностей.

Действие "Ромео и Джульетты" (Эстонский молодежный театр, 1967) разворачивалось в пустом сером пространстве на фоне каменной стены, но при этом режиссер М. Миккинер и художник А. Унт нашли способ изобразительно раскрыть и волнующие их сегодня в шекспировской трагедии мотивы. По бокам, у порталов, в обрамлении белоснежных крахмальных занавесок восседали в креслах неподвижные гипсовые обыватели, равнодушно, бесстрастно взиравшие на трагедийные события спектакля. А непосредственный изобразительный комментарий – многофигурное панно художник А. Унт вынесла в фойе театра, предложив зрителям своего рода вольный живописный паррафаз главных тем спектакля.

"Молодой человек с нервным лицом поборника истины и справедливости. Старая крестьянка, измученная работой, покорная чему-то неизбежному. Юная пара, устремленная куда-то вперед, тонущая в праздничном, золотом солнечном свете. А в центре фойе скульптура: словно пришедший из далекой варварской эпохи человек в остроконечном колпаке. Горделиво опираясь на обнаженный меч, с тупым удовлетворенным тщеславием попирает он ногой отрубленную голову" {Шамович Е. Классика в Эстонском молодежном. – Театр, 1970, э 10, с. 109.}.

Главной изобразительной темой в постановке "Ромео и Джульетты" режиссером А. Эфросом и художниками В. Дургиной и А. Черновой (Театр на М. Бронной,

1971) стали крылья, нарисованные на замыкающем сценическое пространство панно. Эта тема продолжалась в костюмах (мотивы оперений, тех же крыльев и т. д.), которые были лишены даже намека на какую-либо характерность, социальное или возрастное отличие персонажей, а трактовались согласно их положению в некоей условной живописно-музыкальной партитуре сценического действия {Вот наиболее выразительное искусствоведческое раскрытие образного смысла декорационного решения В. Дургина и А. Черновой: "Во всю сцену приходилась картина, собранная из прекрасных гибких крыльев, бьющихся в густом воздухе, столь же эстетически отвлеченная, сколь и аллегорическая: отсутствие стены между двумя мирами... между видимым и невидимым, между прошлым и будущим, иногда - между добром и злом. И тогда в лексике Возрождения - это крылья серафимов, щетко пытающихся охранить людей от греха и погибели. Монтечки и Капулетти были одеты с кафовой изысканностью - холеные белые птицы, принадлежащие к разным породам. Герцог Вероны влечил за собой усталые светлые крылья, подобно огромной ночной бабочке, которой нет покоя в изнурительном свете дня" (Вахталовская И. На что похоже облако, Полоний? - Декоративное искусство СССР, 1971, э 12, с. 30).}. Пространство было свободно и открыто. С точки зрения традиционной функции создания "места действия" декорация могла восприниматься и как некая условная площадь, расчерченная на клетки паркета. В центре - одинокая мраморная скульптура белого микеланджеловского мальчика за ажурной черной решеткой. Это был еще один пластический мотив, проходивший через весь спектакль, - мотив надгробия, имевший значение трагедийной альтернативы темы полета. Таким образом, атмосфера спектакля, поле эмоционально-духовного магнетизма его сценической среды создавались взаимодействием двух полярных пластических мотивов: с одной стороны, схлестнувшиеся, перемешавшиеся в страстном порыве крылья и, с другой - печальное, воплощающее тему вечности изваяние, окруженнное тонкой графической решеткой.

А третьей темой изобразительного решения была золотая "клетка"-балкон, которая висела над сценой и в которой возникала Джульетта в облегающем голову чепчике и с горностаем - еще одна "цитата" из великого искусства эпохи Возрождения, на сей раз из Леонардо да Винчи. Эта пластическая тема как бы соединяла две другие: вдохновенный порыв из-под власти общественных догм и искаженных враждой, ненавистью, жестокостью человеческих отношений к духовной и физической свободе, к гармонии любви словно разбивался о золоченые прутья "клетки" Джульетты...

Принципы искусства действенной сценографии получили яркое и своеобразное воплощение в пластической интерпретации "Ромео и Джульетты", предложенной С. Бархином для дипломного спектакля театрального училища им. Б. Щукина (режиссер А. Буров, 1974). Художник стремился средствами своего искусства раскрыть карнавальную игровую стихию площадного представления, являющуюся важнейшим истоком шекспировской театральной системы и возрождающуюся во второй половине 60-х годов в новых формах спектаклями молодежных коллективов, которые вышли на улицы европейских и американских городов. В работе Бархина принципы игровой сценографии служили раскрытию самого существа конфликта пьесы и пластически выражали ее трагедийную тему. По замыслу художника, действие должно разворачиваться на сцене, засыпанной слоем опилок. Что это - то ли символический мусор истории, "культурный слой" жизни, то ли просто отходы бревна, которое на протяжении спектакля в глубине сцены пилият двое слуг, - художник не предлагает однозначного ответа. Важнее здесь эмоциональное ощущение, рождающееся при виде ярких, раскрашенных как бы самими актерами колонн, обозначающих дворцы Монтечки и Капулетти и наполовину засыпанных опилками, погрузившихся в них, да еще к тому же заляпываемых по ходу действия краской. Среди опилок разбросаны настоящие апельсины и мандарины, которые чистят, едят, которыми кидаются. И тут же - куриные яйца, их мотив чрезвычайно важен художнику, как символ хрупкости любви и жизни, их уязвимости. Этот мотив проходит через весь спектакль, он разработан сложно и многогранно. В начале спектакля парни весело и, озорно бросают яйца в стоящую сзади алебастровую стенку и по ней хаотическими пятнами расплывается желток. Когда же кидает свое яйцо умирающий Меркуцио, оно разливается неожиданно голубым цветом, и именно это останавливает смех парней, которые в ужасе замирают, поняв, что их товарищ погибает. Из яйца выпивают Джульетта - зелье Монаха и Ромео - яд. Яичную скорлупу походя давят ногами. Образ спектакля и пластика его действия во многом рождается через сопоставление двух "живых" фактур - опилок и яичной скорлупы, причем их разнородность (сыпучесть, вязкость, беззвучность, относительная вечность - одной и ломкость, хрупкость, хрустящесть, мгновенность существования - другой) создает действующую на протяжении всего спектакля, по-разному проявляющуюся в различные его моменты, конфликтную напряженность сценографии.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Если сценография С. Бархина увидела свет рампы маленькой студийной сцены, то одно из наиболее интересных и глубоких современных решений "Макбета" было осуществлено на подмостках "провинциального" театра - в г. Хмельницке (1976). Примечательна предыстория этого спектакля. Первоначальный замысел сценографии возник у художника Д. Лидера за несколько лет до хмельницкой премьеры, в 1973 г., когда трагедия Шекспира предполагалась к постановке в киевском театре им. И. Франко. Художник предложил решить сценическую площадку в виде современной городской площади.

Сюда приходят современные молодые люди - актеры. Здесь и намерены они сыграть свою версию "Макбета" - "игру о Макбете". Предметы и вещи, определяющие современную городскую площадь: мостовая, крышки канализационных люков, световые столбы с арматурой и уличными знаками, светофор, - все включается в игру. Из люков возникают ведьмы, призраки, убийцы; крышки люков становятся щитами, подносами, блюдом для мытья рук и т. д.

Предложение художника не было принято режиссурой, спектакль не был осуществлен. А в 1975 г. на сцене Хмельницкого театра эта сценографическая идея Лидера получила воплощение в постановке молодого режиссера В. Булатовой "Карьера Артуро Уи". И оказалось, что такой прямой, почти без изменений перенос пластической идеи, задуманной для шекспировской трагедии, в постановку брехтовской пьесы имеет особый смысл. В этом проявилось понимание художником существа театральной эстетики как Шекспира, так и Брехта. Лидер почувствовал общие корни творчества этих великих драматургов, разделенных тремя веками, но на разных исторических этапах развития мирового театра обращавшихся к опыту народного искусства, площадных представлений и карнавальной культуры с их эстетикой "гротескового реализма". При этом форма площадного представления обрела у Лидера резко современные очертания спектакль (шекспировский или брехтовский) будет разыгрываться на улице сегодняшнего города молодыми актерами, подобными тем, которые составляют современные бродячие труппы, выступают на улицах городов Европы и Америки и представляют собой своеобразную карнавализированную форму молодежного движения конца 1960-х - начала 1970-х годов.

Помимо общности эстетических корней творчества Шекспира и Брехта, у Лидера были основания сблизить эти пьесы еще и по существу их проблематики. Пожалуй, ни в одной из трагедий Шекспира не показывалась столь глубокая степень человеческого падения, равной которой в искусстве XX в. достигли только Артуро Уи и его банда. Это отбросы человеческого общества, его самые отвратительные отходы. Они появляются на сцену из канализационных люков, под которыми - под сценой, согласно концепции Лидера, - живут и дожидаются своего выхода на сцену разные другие персонажи преступного мира всех веков и народов.

А спустя год зрители, пришедшие на премьеру "Макбета" в постановке В. Булатовой и Д. Лидера, увидели, как из тех же канализационных люков, которые были в "Карьере", возникли шекспировские ведьмы. Они поднялись над сценой, и тянувшиеся за ними гигантские юбки - сетчатые шлейфы создали пластическую среду действия. Ведьмы, по мысли художника, являются воплощением темных сторон души Макбета; они - движущая сила конфликта спектакля, его "внутренняя пружина". Зримо это выражается в том, что своими шлейфами по-разному - в зависимости от характера действия - они организуют сценическое пространство, превращают его в дорогу или в поле боя с меняющимся рельефом (холмы, рвы, ямы), выстраивают воинский шатер; хаотически переплетаясь, образуют формы какой-то странной фантастической архитектуры, которая тут же на глазах у зрителей разрушается, переходит в иную пластическую форму. Таким образом художник предложил режиссеру "живую" сценографию, которая в процессе актерской игры выполняла в спектакле самые многозначные функции, изменялась на глазах у зрителей.

Тема "Короля Лира" была решена Лидером через обобщенный образ философско-трагедийного белого пространства, зримо выражавшего мысль о единстве, идентичности всей вселенной и каждой отдельной, мельчайшей ее части, соразмерной уже с отдельным человеком, с его жизнью и судьбой: большое и малое неотделимы, в малом заключено большое, и наоборот. Перед зрителями спектакля Малого театра (режиссер Л. Хейфец, 1979) предсталла гигантская, во все пространство сцены белая прямоугольная форма, делящаяся на прямо пропорционально уменьшающиеся такие же геометрические формы. Последняя и самая малая из них - прямоугольник, на который Лир садится, который, по мысли художника, он должен был носить с собой как единственную вещь, оставшуюся у него от королевства, а внутри этого прямоугольного ящика - кусок простого черного хлеба...

Метод действенной сценографии открывает перед художниками возможность самых различных пластических решений. Ученик Лидера В. Каравеевский создает макет,

в котором предлагает разыграть "Короля Лира" в условиях реального песчаного карьера - старый Лир, подобно ребенку, живет в созданном его воображением иллюзорном мире: строит замок из песка, а раздел королевства производит, чертят палочкой по нарисованной на песке карте. Несколько годами ранее в постановке "Короля Лира" на сцене театра им. Ш. Руставели (1972) грузинский художник Г. Гуния сочинил динамически развивающийся образ: тяжелая шкура на мощных, в узлах, канатах - и шкура, и канаты действовали сложно и многозначно, являлись своего рода воплощением тех сил, которые "правили" трагедией.

Т. Сельвинская, работая над "Ричардом III" во владивостокском драматическом театре им. М. Горького (1979), создает "живую" пластику сценического действия актеров с подвижными, мягкими драпировками и "болванками" на палках, "одеваемыми" откровенно игровым способом на глазах у зрителя с помощью кусков такой же материи, становящимися человеческими фигурами, "толпой".

А в Риге, на сцене ТЮЗа им. Ленинского комсомола А. Фрейберг, оформляя "Ромео и Джульетту" (режиссер А. Шапиро, 1975), построил для шекспировских героев "дом" в виде старой голубятни, конструкция которой по своим пропорциям в то же время точно ассоциируется с ренессансной архитектурой. Поэтический мотив голубей, по-разному разрабатываясь в процессе действия, вносил в спектакль особую щемящую интонацию и остро подчеркивал тему обреченности юной любви. Этой теме были созвучны и лирически-печальные белые увяддающие цветы, которые окружали героев и контрастировали архитектонической четкости конструкции старой голубятни. 8 Поиски новых сценических интерпретаций Шекспира, естественно, не ограничиваются постановками трагедий, но и распространяются на работу советских режиссеров и художников над комедийными произведениями. Наиболее интересными в плане проблематики данной статьи стали сценографические решения художниками С. Бархиным "Двенадцатой ночи" в горьковском ТЮзе (1972) и В. Серебровским "Меры за меру" в смоленском драматическом театре (1971) и "Конец - делу венец" в Театре им. М. Н. Ермоловой (1978).

Спектакль "Двенадцатая ночь", поставленный режиссером Б. Наровцевичем, в полном смысле слова начинал художник. Еще не прозвучал последний, третий звонок, еще актеры не появились на сцене, а зрители уже оказывались вовлечены в атмосферу веселого представления. Его название нарисовано на верхнем портале: "Двенадцатая ночь, или Что угодно". Разноцветные буквы скачут по силуэтам обращенных друг к другу женских лиц, среди разбросанных по полотнищу глаз, усов, губ. Справа опускалось до пола вертикальное полотнище, на котором намалеван розовощекий Шекспир во весь рост, иронично подмигивающий в зал, скрестивший руки на груди, на одной - современные часы, в другой - череп. Слева высилась башенка, собранная из красных, синих, желтых, зеленых арок, которые будут остроумно обыгрываться в ходе спектакля. А на самой сцене выстроены подмостки, режиссер и художник предложат считать их шекспировским театром и даже, чтобы не возникало сомнений у дотошного зрителя, повесят название "Globus". Пока театр закрыт мятным желтым ситцевым занавесом и зрители могут обозреть остальные забавные атрибуты, разбросанные в сценическом пространстве. Два креста в форме фигур сидящих мужчины и женщины. Раскрашенная стремянка и белый бюст умершего брата Оливии на белом круглом постаменте. Барабан и зелено-красные кубики с восклицианиями "Ох" и "Ах". Круглое плоское дерево на тонюсеньком красном стебле, воткнутое в кадку. Свисающие сверху часы и сердце, раскоряченный человечек на шарнирах и женская нога в туфле.

Словом, двенадцатая ночь, или что угодно. Вероятно, на месте этих вещей могли быть и другие, художник не настаивает на их обязательности, но уж поскольку именно они допущены на сцену, то каждая из них обыгрывается в спектакле сполна. Сердце загорается, пылает в моменты приступов любовной страсти у Орсино или Оливии. Часы мигают. Дерево плодоносит яблоками, которые срывает и пожирает сэр Тоби. Даже человечек на шарнирах, в течение всего спектакля висевший неподвижно, в finale вдруг начинает смешно размахивать руками, ногами, пародийно повторяя движения возмущенного Мальволио. Лишь женская ножка, казалось бы, не принимает никакого участия в действии, но и в этом, оказывается, есть свой смысл - это как бы юмористический символ того, что движет сюжетом спектакля, определяет судьбы героев: женщины выбирают, мужчины выбираемы. Наконец, уместны, оправданы и по-своему очаровательны здесь и откровенная мятость, жеванность, дешевая: ситцевость тряпок, на которых намалеван Шекспир, которые изображают занавес театрика на сцене, и наивные задники - иными и не могут быть декорации представления, показываемого принцем дураков.

Душа представления, его хозяева и ведущие - шуты в черных тренировочных костюмах, обшитых бубенчиками, звон которых создает постоянный звуковой фон спектакля. Шуты вносят стол с бутылками, вкладывают розы в руки персонажам,

застывшим в характерных позах в разных местах сцены. Один за другим они оживают: на подмостках театрика, на фоне тряпки, изображающей бушующее море и гибнущий корабль, моряк держит на колене потерявшую сознание Виолу. У постамента с бюстом замерли красавица Оливия и лысый старик Мальволио в очках и черном ситцевом костюме в мелкие розовые цветочки. За столом с бутылками – Мария и сэр Тоби. У правого портала, у ног Шекспира – герцог Орсино в поролоновой топорщающейся юбке из красных и зеленых клиньев. Он замер в позе стрелка, который целится из несуществующего лука. Так начинается этот веселый, остроумный спектакль, в котором режиссер и художник неразделимы. Здесь буквально в каждой придумке художника есть свой смысл, каждый, казалось бы, просто забавный трюк таит в себе большой образный потенциал, мастерски извлекаемый режиссером. Вот Орсино, возвращаясь с охоты, выкатывает за собой забавную фанерную борзую, тощую и ободранную. Эта борзая – подлинный партнер Герцога, ее присутствие в спектакле не только вызывает смех, но и объясняет существование иронической трактовки лирической линии пьесы. Фанерная борзая – реальный объект для любовных излияний Орсино, безумно, безмерно страдающего по Оливии. Прижавшись к длинной морде собаки, Герцог поет ей о своей неразделенной любви, затем в порыве страсти хватает ее и убегает со сцены. И мы понимаем, что, в сущности, не конкретная Оливия нужна этому экзальтированному Герцогу в юбочке, а какой-либо "объект", до поры до времени даже предложенная ему режиссером и художником фанерная борзая – пока в finale он неожиданно не оказывается в объятиях Виолы, и эта внезапная подмена Оливии другой женщиной его вполне устраивает.

Сцена с письмом – лучшая в спектакле – могла бы потерять в своей пластической выразительности, если бы исполнителю Мальволио режиссер и художник не предложили бы мизансцену на постаменте. В кульминационный момент своего монолога вознесшегося тщеславия Мальволио, ничего уже не замечающий вокруг, оказывается поднятым партнерами на постамент, на место сброшенного под лестницу бюста. А в конце монолога, вернувшись от мечты к действительности, Мальволио пытается слезть с постамента – и не может, боится высоты, крутится, спускает то одну ногу, то другую – до тех пор, пока вездесущие шуты не снимают его и не уносят за кулисы. Оригинальную трактовку "Меры за меру" предложили в смоленской постановке режиссер Ю. Григорьян и В. Серебровский.

Режиссер увидел в Анджело, обычно трактуемом как откровенный злодей, образ единственного в разложившемся венском государстве человека, верившего в возможность преобразований. Опытный интриган Герцог, первый развратник и бабник в своем государстве, воплощение удобной концепции так называемой "золотой середины", передает Анджело власть с точным расчетом на то, что его юный романтизм и стремление к бурной деятельности будут при столкновении с жизнью убиты – и навсегда – максимализмом. Спектакль, в сущности, и являлся сценическим анализом этого процесса (облеченного в форму веселого увлекательного представления). Анджело влюбляется в Изабеллу, но у него неограниченная власть, которая снимает необходимость достижения взаимности, а открывает шлюзы для насильственных путей удовлетворения похоти. Так, в этой сфере интимных человеческих отношений, как в остальных областях жизни, прямолинейный и безудержный максимализм превращал благие желания и устремления в свою противоположность – в порок и зло. Аналогичный процесс отрезвления проходила и Изабелла – ее максимализм тоже опрокидывался жизнью. В finale спектакля, разделавшись с Анджело, Герцог манил Изабеллу, молчаливо предлагая ей стать уже его, Герцога, любовницей. И появившиеся в распахнутых дверцах сценической установки другие персонажи тоже, повторяя жест Герцога, манили ее, звали в развратный город. Изабелла делала свой выбор – она уходила из спектакля, уходила из разноцветного – сине-красно-зелено-золотого сценического города, который, как огромная фантастическая бабочка, махая торчащими в разные стороны острыми крыльями, казалось, улетал в глубину пространства и времени – вместе с веселящимся человечеством.

В основе этой пластической метафоры лежала переосмысленная и преобразованная трехъярусная конструкция шекспировского театра с ее тремя игровыми площадками. Обращение к конструкции елизаветинской сцены было вызвано не столько само по себе привлекательным желанием создать свой пародизм классической формы театра и тем самым продолжить тышлеровскую традицию современного раскрытия Шекспира. Григорьян и Серебровский использовали принцип трех игровых площадок елизаветинской сцены как своего рода современное обнажение приема с целью образного раскрытия шекспировской многогранности и многосторонности. Жизнь, человеческие характеры поворачивались разными ракурсами – в пластической зависимости от того, в каком месте сценической установки происходило в данный момент действие. Два яруса стены с открывающимися дверцами предназначались для

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
обобщенно-аллегорических сцен. Здесь персонажи представляли как символы-знаки власти (Герцог) или толпы, гоготающей во время суда; как живые барельефы на библейские темы или марионетки, разыгрывающие пантомимы. Выходя на площадку станка, те персонажи, которые сюда допускались, а допускались не все (например, Помпеи, своды Персонала), становились поборниками правды, разыгрывали романтически-возвышенные любовные объяснения. А еще ниже, на полу сцены, любовь превращалась в похоть, максималистская правда - в фарс, буффонаду.

Спектакль шел в стремительном ритме, в нем было много выдумки, его стиль определяла игровая стихия площадного представления, щедро выплеснутая на подмостки современного театра и показанная необычайно ярко и многоцветно. Когда же спустя семь лет В. Серебровский получил приглашение оформить спектакль "Конец - делу венец" (режиссер И. Соловьев), он предложил уже совсем иной тип игровой сценографии - на сцене Театра им. Ермоловой предстал своеобразный вариант декорации типа "окружающей среды". Художник как бы воссоздал прекрасный зеленый парк, совместивший в себе одновременно и английские естественные, и французские боскетные придворцовые пейзажи XVII в. Это было место действия не шекспировской пьесы как таковой, а самого представления: в эту "окружающую среду" старинного аристократического парка приходили актеры и среди раскидистых деревьев (эта - английская - часть парка была написана на заднике) и подстриженных кустов разыгрывали шекспировскую пьесу, используя в качестве подвижных игровых элементов оформления зеленые боскеты. Когда в 1971 г. на Пражской квадриеннале по сценографии была организована конкурсная экспозиция, посвященная постановкам Шекспира, оказалось, что эта экспозиция отражает все те общие тенденции, которые проявились в театре второй половины 60-х годов. Золотой медалью были удостоены шекспировские работы Софии Верхович. Спустя год на триеннале по сценографии в Нови-Саде первую премию завоевал макет Д. Боровского к "Гамлету". Этот же макет, как и макет "Гамлета", созданный Э. Кочергиным, были в числе других работ художников советского театра, отмеченных Золотой Тригой - главным призом Пражской квадриеннале 1975 г. А в числе других работ были сцено-графические решения самого разнородного по стилям и жанру драматургического материала - и классического и современного. Объединял же их общий метод - метод действенной сценографии, утвердившийся в советском театре как качественно новая система оформления спектакля, органично вобравшая в себя принципы и сценические функции исторически предшествовавших систем - игровой сценографии и декорационного искусства.

Метод действенной сценографии, характеризуемый ориентацией художника на пластическое воплощение темы пьесы, ее драматического конфликта, тех или иных существенных мотивов, обстоятельств и ситуаций сценического действия, открывает путь к постижению идеально-художественной проблематики шекспировских пьес в адекватных их поэтике современных театральных формах. РИТМИЧЕСКАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМ ШЕКСПИРА М. Тарлинская 1.

Введение: форма стиха и смысл. Проблема ритмической дифференциации персонажей стихотворной драмы - это часть большой проблемы связи между формой и содержанием стиха. Проблема "стих и смысл" обычно разрабатывается в двух направлениях: "ритм и смысл" и "метр и смысл". Первое направление изучает перебои метра, играющие роль ритмического курсива: способа выделения семантически важных для поэта слов. Такие перебои метра, иногда близкие по функции к ономатопеи, легко доступны для наблюдения и поэтому давно привлекали к себе внимание теоретиков стиха {Авторы ранних работ были особенно склонны преувеличивать семантическую функцию каждого случая "ритмического отступления от метра". См., напр.: Чудовский В. О ритме пушкинской "Русалки". - Аполлон, 1914, э 1/2, с. 108-121.}.

Второе направление - "метр и смысл"; оно исследует исторически сложившуюся соотнесенность определенного метра, размера, строфической формы и типов окончаний строк с ограниченным кругом тем, образующих так называемый "экспрессивный ореол", или "семантический ореол", стихотворной формы. Эта соотнесенность труднее доступна наблюдению и начала исследоваться сравнительно недавно {Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. - В кн.: American contributions to the 5th International Congress of slavists. The Hague, 1963, v. 1, p. 287-322; Распаров М. Л.

Метр и смысл: К семантике русского трехстопного хорея. - Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1976, т. XXXV, э 4, с. 357-366.}. Примеры тематической избирательности метрической формы - открытое К. Ф. Тарановским тяготение русского пятистопного хорея к теме "путь - окончание жизненного пути подведение итогов" или обнаруженнное М. Л. Гаспаровым предпочтение русским трехстопным хореем тематического треугольника "пейзаж - быт - смерть".

Между проблемами "метр и смысл" и "ритм и смысл" нащупывается третья

проблема, сопрягающая первые две: соотнесенность определенных ритмических форм строк с определенной лексико-сintаксической фигурой, задающей тему. Пример: строки пятистопного хорея, начинающиеся "анапестическим" ("ямбическим") глаголом движения и заканчивающиеся

"амфибрахическим" ("хореическим") существительным со значением "дорога" и, шире, "место, по которому пролегает путь" (Выхожу один я на дорогу - Вот бреду я вдоль большой дороги - Выхожу я на высокий берег - Я иду по розовой гречихе и т. д.), или тематическая ритмико-сintаксическая фигура трехстопного хорея: "дактилическое" прилагательное плюс "амфибрахическое" существительное, вводящее "пейзаж" (Чудная картина - Грустная картина Скучная картина и т. д.). Это направление интересно тем, что выявляет существование словесных формул - клише, столь типичных для эпической поэзии и других жанров устного народного творчества, но использующихся, как выясняется, и в литературном стихе, причем, видимо, не только в стихе эпигонов.

Четвертое направление, в котором можно разрабатывать проблему "стих и смысл", - это поиск связи вариантов одного и того же метра с выражаемым содержанием. Варианты метра, характерные для определенных эпох, жанров, авторов, по традиции русского стиховедения принято называть ритмом. Однако, в отличие от термина "ритм" в первом значении (акцентно-словораздельный вариант строки), термин "ритм" во втором значении близок термину "метр".

"Ритм" во втором значении, как и метр, абстрагируется от корпуса стихов, но не всех стихов данного метра, а только стихов данного жанра, эпохи, автора. Известно, что смена метра в полиметрическом произведении сигнализирует о переломе в содержательном плане: новый метр обычно вводит новую тему. Но, видимо, смена ритма в длинном монометрическом произведении также способна выполнять семантическую функцию. Это явление было подмечено М. Л.

Гаспаровым, наблюдавшим смену ритмических форм дольника при смене тематических планов произведения {Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974, 121, 122, с. 284-289.}.

Последнюю проблему особенно интересно разработать на материале драматического ямба: не используется ли смена ритмов для дифференциации персонажей? Не характеризуются ли типологически сходные персонажи специфической ритмикой стиха? Для такого исследования на английском материале естественнее всего взять драмы Шекспира. То, что разные шекспировские персонажи говорят неодинаковыми значимыми словами, известно; выяснилось даже, что им свойственно неодинаковое употребление служебных слов {Шайкевич А. Я. Дистрибутивно-статистический анализ в семантике. - в кн.: Принципы и методы семантических исследований. М., 1976, с. 353-378 (см. особо с. 358).}. А вот говорят ли разные персонажи ритмически разным стихом - до сих пор фактически никем не исследовалось. Между тем современная стиховедческая методика делает такое исследование возможным.

2. Ритмика канонизированного и деканонизированного стиха. Один из способов выявления ритмической структуры метрического стиха - построение "профиля ударности" его сильных слоговых позиций - иктов. Профилем ударности стихотворного текста или корпуса текстов, как известно, принято называть соотношение иктов по количеству падающих на них сильных ударений, выраженному в процентах.

Наши предыдущие исследования показали, что признаки профиля ударности канонизированного английского пятистопного ямба таковы: 1) высокая средняя ударность иктов (до 88%); 2) резкая оппозиция между сильными иктами (обычно заполняемыми ударными слогами) и слабыми иктами (допускающими значительное количество пропусков ударений), в том числе 3) особая сила II и слабость III иктов (разница доходит до 20%) - результат полустишного ритмико-сintаксического членения строки; 4) особая сила последнего икта, допускающего акцентные ослабления только за счет безударных слогов многосложных слов (сintаксическое и строчное членения текста совпадают). Примеры строк канонизированного ямба: To rear the Column, | or the Arch to bend;

To swell the Terras, | or to sink the Grot;
The smiles of Harlots, | and the Tears of Heirs;
The Fate of Louis, | and the Fall of Rome;
The light Militia | of the lower Sky;
And all the Trophies | of his former Loves;
A virgin Tragedy, | an Orphan Muse;

A maudlen Poetess, | a ryming Peer. (Поп) Признаки профиля ударности деканонизированного ямба таковы: 1) низкая средняя ударность иктов (менее 75%); 2) сглаживание оппозиции между сильными и слабыми иктами; 3) падение силы II и возрастание силы III иктов (в предельных случаях III икт сильнее II); 4) падение силы IV икта, отражающее стирание полустишной структуры строки или ее асимметричное разбиение, 5) возрастание количества ослаблений

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
последнего икта за счет безударных односложных слов, отражающее частое несовпадение синтаксической и строчной сегментации текста (случаи enjambement). Примеры строк деканонизованного ямба: I am poor brother Lippo, I by your leave;

My stomach being empty I as your hat;
And peeping o'er my shoulder I as I work;
And mind you, when a boy starves in the street; (Браунинг) So scarcely will catch cold in't, if he be...

The staircase is a little gloomy, and...
Oppression. I know well these nobles, and...

They must then be fuldill'd. - A message from... (Байрон) Различие между канонизованным и деканонизованным ямбом можно представить в виде рядов цифр, выражающих процент ударных слогов на каждом из пяти иктов: Поп, "Похищение Локона":

78,1-97,8-74,4-85,7-99,0%. Байрон, "двоев Фоскари" (II акт):

69,1-69,1-75,0-65,0-80,0%. 3.1. Общие закономерности эволюции ритма.

Признаки канонизированного и деканонизированного стиха характеризуют прежде всего литературные эпохи и подчеркивают их волнобразное чередование: английское Возрождение канонизованный стих; барокко – деканонизованный; классицизм и ранний романтизм – канонизованный; поздний романтизм и постромантизм деканонизованный стих.

далее, эти признаки создают оппозицию отдельных жанров. Так, стих "Сатир" Донна значительно сильнее деканонизован, чем стих его сонетов.

Наконец, прогрессирующая деканонизация типична для творчества поэта, особенно если оно охватывает большой период времени. Так, шекспироведами давно было подмечено, что драмы Шекспира, от ранних к поздним, все более прозаизируются: в них сглаживается полустишное деление, возрастает количество "лишних" слогов на неиктовых позициях, нарастает количество редуцированных форм слов, увеличивается количество немужских окончаний строк и число случаев енжамбемент: строка все чаще перестает совпадать с предложением или синтагмой.

3.2. Эволюция ритма драм Шекспира. Нами была обследована ритмика всего корпуса шекспировских драм. Оказалось, что шекспировскому драматическому канону свойственна стройная, последовательная эволюция ритма, от канонизированного стиха, противопоставляющего сильные и слабые стопы, резко ослабляющего III икта, – к деканонизованному, ослабляющему оппозицию стоп, опускающему ударность II и поднимающему ударность III иктов (в некоторых актах последних драм третий икт даже сильнее второго), ослабляющему асимметричный, четвертый икт.

Деканонизация стиха шекспировских драм проявляется и на других уровнях. Так, от периода к периоду увеличивается количество разорванных репликами строк, причем типичное место разрыва сдвигается от четвертой слоговой позиции (как в "Генрихе VI") к седьмой (как в "Генрихе VIII"). Примеры: Strike up the drum. I - I prithee, hear me speak ("Ричард III", IV, IV, 179). Your lordship is a guest too. I - O, 'tis true ("Генрих VIII", I, III, 51).

Переход от канонизованного к деканонизованному стилю постепенный; для шекспировских драм переходного периода характерно, например, выравнивание III и IV иктов, сдвиг типичного места разрыва строк репликами к 5-6 слоговым позициям, как в "Юлии Цезаре". Хотя переход от периода к периоду в целом постепенный, в нем обнаруживаются места перелома: например, первое выравнивание III и IV иктов в "Венецианском купце", последнее их выравнивание в "Троиле и Крессиде". Последовательная эволюция ритмики шекспировских драм и места перехода от периода к периоду дали нам основание объединить драмы в "пучки", соответствующие трем периодам (в последнем было выделено два подпериода), и подсчитать суммарные профили ударности этих периодов (см. таблицу). Первый период охватывает 13 драм театральных сезонов 1590-1597 гг. ("Генрих VI" (2, 3, 1), "Ричард III", "Комедия ошибок", "Тит Андроник", "Укрощение строптивой", "два веронца", "Бесплодные усилия любви", "Ромео и Джульетта", "Ричард II", "Сон в летнюю ночь", "Король Джон"); второй период – 11 драм 1597-1602 гг. ("Венецианский купец", "Генрих IV" (I, 2), "Много шума из ничего", "Генрих V", "Юлий Цезарь", "Как вам это понравится", "Двенадцатая ночь", "Гамлет", "Виндзорские насмешницы", "Троил и Крессида"); период III-а охватывает всего 5 драм 1603-1606 гг. ("Конец делу венец", "Мера за меру", "Отелло", "Король Лир", "Макбет"); и, наконец, период III-б, 1606-1613 гг. – 8 драм ("Антоний и Клеопатра", "Корiolan", "Тимон Афинский", "Перикл", "Цимбелин", "Зимняя сказка", "Буря", "Генрих VIII") {В периодизации пьес принята хронология Чамберса: Chambers E. K. William Shakespeare: A study of facts and problems. Oxford, 1930.}. Как видно из таблицы, от периода к периоду падает оппозиция иктов и ударность II икта. Соотношение между III и IV

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
иктами в первом периоде таково: "слабее сильнее"; во втором оно выравнивается; в третьем сменяется соотношением "сильнее - слабее". Ослабление последнего икта за счет безударных слогов многосложных слов в первом - втором периодах (как в *What counsel, lords? Edward from Belgia; Well-minded Clarence, be thou fortunate*; "Генрих VI", 3, IV, VII, 1, 19) сменяется закрепленностью последнего икта в подпериоде III-а и резким нарастанием безударных односложных слов на последнем икте подпериода III-б (начиная с "Антония и Клеопатры"); примеры: *And that most venerable man which I ... And pray'd me oft forbearance; did it with...* ("Цимбелин", II, V, 3, 10). Сходное движение от более канонизованного к менее канонизированному стиху выявили циклы драм Марло и Байрона.

4. Варьирование ритма в драмах Шекспира. Однако и ритмика целых драм, и ритмика составляющих их частей обнаружила некоторые колебания.

4.1. Ритмика целых драм. Трудно было бы ожидать ни разу не прерванную, совершенно плавную эволюцию ритма. Поэт ведь не машина, да и пишет в разных жанрах. Отклонения наблюдаются и у Шекспира. Так, комедии проявляют следы меньшей канонизации, чем хроники и трагедии, и первыми деканонизуются. Некоторые драмы проявляют черты более прогрессивного или более архаичного ритма, чем можно было ожидать по их месту в периоде. Так, в периодизации Чамберса "Гамлет" предшествует "Троилу и Крессиде", а "Тимон Афинский" занимает положение между "Кориоланом" и "Периклом", тогда как по характеру профиля ударности этих пьес "Гамлета" следовало бы датировать, позже "Троила и Крессиды", а "Тимона Афинского" передвинуть назад, ближе к "Макбету" и "Королю Лиру". Удивительно не-то, что наблюдаются отдельные незначительные отклонения, а то, что 37 драм длинного шекспировского канона выстроились в такой логичной ритмической последовательности, свидетельствующей об их несомненном едином авторстве.

4.2. Ритмика отдельных актов. Здесь наблюдается несколько большая пестрота хотя бы потому, что порции стиха здесь короче, а с уменьшением порций, как известно, увеличивается разброс частот. Гомогенность ритмики отдельных актов драм исследовалась с помощью статистической методики, описывать которую здесь нет нужды. Результаты же исследования сводятся к следующему.

а) Ритмика актов комедий более гетерогенна, чем хроник и трагедий (так, пьесы с максимальным расхождением в ритмике актов - комедия "Сон в летнюю ночь").
б) Драмы, предположительно подвергавшиеся поздним авторским переработкам, менее гомогенны, чем написанные за короткое время и более не перерабатывавшиеся (пример первых - "Конец - делу венец", вторых "Гамлет").

в) Пьесы, в которых предположительно присутствует соавтор, как "диахронический" (Шекспир взял за основу пьесу, написанную ранее другим поэтом), так и "синхронический" (Шекспир писал в соавторстве с другим поэтом), менее гомогенны, чем предположительно принадлежащие одному Шекспиру. Примеры пьес, где предполагается соавторство: "Тит Андроник", "Генрих VIII"; примеры чисто шекспировских драм: "Юлий Цезарь", "Отелло".
г) Наиболее гетерогенна ритмика ранних пьес. Наиболее гомогенна ритмика среднего и последнего периодов (исключение - "Генрих VIII", написанный, по-видимому, в соавторстве с Флетчером).

д) Ритмика первого акта чаще прочих отличается от ритмики последующих актов, где, видимо, вырабатывается устойчивая ритмическая инерция. Таким образом, выявляется изоморфизм стиховых структур на самых разных уровнях: строка (в строке английского ямба, как известно, первые три слоговые позиции допускают наибольшее количество отклонений от базовой модели метра) произведение - авторский канон. Здесь, видимо, проявляются какие-то общие законы ритма, какие-то законы психологии творчества.

5. Ритмическая оппозиция коротких реплик и монологов. Драма - сложная многоуровневая структура, стих которой можно членить по разным принципам. Членение на акты и сцены - самое очевидное. Но драма состоит из стиха разных персонажей; персонажи говорят краткими репликами, удлиненными репликами и монологами; характер персонажа на протяжении пьесы эволюционирует (так, Отелло от душевной гармонии переходит к душевному хаосу, король Лир сходит с ума). Поэтому далее мы членили и исследовали стих драм также по более сложному принципу.

Высказывания 25 самых длинных и самых важных ролей были поделены на короткие реплики (1-4 строки), удлиненные реплики (5-10 строк) и монологи (11 строк и выше). Наибольшую оппозицию выявляют короткие реплики и монологи. Ритмика первых проявляет черты максимальной для данного периода деканонизации, ритмика вторых - максимальной канонизации. Вот, например, профили ударности коротких реплик и монологов Ричарда III:
63,1-82,8-71,7-71,9-87,2

66,8-86,3-66,1-75,3-92,4 В коротких репликах по сравнению с монологами II

икт ослаблен; III-IV икты коротких реплик выравнены, а в монологах, как и положено по периоду, III икт значительно слабее, чем IV. Эта же тенденция стойко проявляется и в поздних, деканонизованных драмах: стих монологов всегда менее асимметричен, чем стих коротких реплик. Вот ритмика коротких реплик и монологов Антония ("Антоний и Клеопатра"):

62,8-79,1-81,1-66,7-91,5

61,1-80,3-76,1-73,1-91,0. В коротких репликах IV икт сильно ослаблен (строка резко асимметрична), в монологах III и IV икты почти выравнены.

6. Ритмическая дифференциация персонажей. Были построены профили ударности стиха ролей следующих персонажей: Ричард III; Ромео, Джульетта; Ричард II, Болингброк; король Джон, Бастард, король Филипп (из хроники "Король Джон"); Брут, Антоний, Кассий ("Юлий Цезарь"); Гамлет, король Клавдий; Отелло, Яго, Дездемона; король Лир; Макбет, леди Макбет; Антоний, Клеопатра, Цезарь Октавий ("Антоний и Клеопатра"); Имогена, Постум, Королева, Яхимо ("Цимбелин").

Сравнение профилей ударности персонажей между собой, а также с профилем ударности всей соответствующей пьесы и периода создало интересную картину. Представим ее в виде двух колонок; в левой колонке поместим персонажей (в одном случае всю драму) с относительно более симметричной ритмической структурой, в правой колонке – персонажей с относительно менее симметричной ритмической структурой. Вся драма "Ричард III" – король Ричард III
Джульетта – Ромео

Болингброк – Ричард II

король Филипп – король Джон

Брут, Антоний – Кассий

Гамлет – король Клавдий

Отелло, Дездемона – Яго

Макбет – леди Макбет

Клеопатра, Цезарь Октавий – Антоний

Имогена, Постум – Королева, Яхимо

Имогена – Постум

королева – Яхимо Ритмическая оппозиция стиха персонажей выявляет ряды оппозиций характеров этих персонажей по целому ряду линий.

а) Самая частая оппозиция: герой – злодей. По этой линии противопоставлены: Гамлет – король Клавдий (между прочим само имя "Клавдий" – "хромой" – как бы обращает наше внимание на хромоту стиха этого персонажа); Отелло, Дездемона – Яго; Имогена, Постум – Королева, Яхимо. Сюда же можно подключить оппозицию всех персонажей хроники "Ричард III" самому Ричарду III, главному злодею драмы, а также оппозицию "Макбет – леди Макбет": противопоставление степеней злодейства.

б) Хороший король – плохой король, или король – не король: Болингброк (в конце хроники король Генрих IV) – Ричард II; король Филипп – король Джон; Цезарь Октавий – Антоний.

в) Завышенный – заниженный персонажи: Брут – Кассий.

г) Разумный – импульсивный персонажи: Джульетта – Ромео; Болингброк Ричард II.

д; Мужские – женские персонажи: Ромео – Джульетта, Антоний – Клеопатра, Постум – Имогена, Яхимо – Королева. Интересно, что оппозиция мужских и женских персонажей наблюдается и в добродетельной паре (Постум – Имогена), и в паре злодеев (Яхимо – Королева). Исключение из общего правила – пара "Макбет – леди Макбет", но оно только подтверждает правило. Леди Макбет, как известно, берет на себя не только функцию главного злодея, но и функцию мужчины (...Come, you spirits, That tend on mortal thoughts, unse me here, And fill me, from the crown to the toe, top-full of direst cruelty! make thick my blood, Stop up the access and passage to remorse ... Come to my woman's breasts, And take my milk for gall, you murdering ministers и т.

д.). Она ведет за собой Макбета, который, по ее мнению, слишком добр и слаб (...yet do I fear thy nature; It is too full o'the milk of human kindness to catch the nearest way...). "Молоко", признак женского начала, оказывается свойством не леди Макбет, а Макбета.

Целый ряд персонажей противопоставляется сразу по нескольким линиям. Таковы Джульетта – Ромео (женский и мужской персонажи и одновременно разумный и импульсивный); Ричард II – Болингброк (плохой король – хороший король и одновременно импульсивный – разумный персонажи); Макбет – леди Макбет (см. выше).

Рассмотрим четыре противопоставляющихся пары персонажей более подробно.

Ромео: 64,4-85,6-69,5-71,1-90,1

Джульетта: 61,5-87,3-65,8-75,2-87,3 в стихе роли Ромео IV икт сильнее III всего на 1,6%, в стихе роли Джульетты – на целых 9,4% (во всей драме – на 7,3%). Оппозиция прочих сильных и слабых стоп в стихе Джульетты также более отчетлива. Для роли Ромео, следовательно, характерен относительно

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
деканонизованный, прозаизированный стих, для роли Джульетты –
высококанонизованный, максимально противопоставленный прозе. Вероятно,
ритмико-сintаксическое строение стиха Ромео предполагает слияние строк,
убыстрение темпа декламации, а строение стиха Джульетты предопределяет
четкость декламации, подчеркивающую его строчную и полустишную структуру.
Эти особенности ритмики ролей двух главных персонажей драмы соответствуют
особенностям их характеров {Ср. интерпретацию шекспировских героев в кн.:
Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963.}. В Ромео больше горячности,
импульсивности, больше склонности переходить от одной крайности к другой. В
порыве гнева он убивает Тибальда, в порыве отчаяния рыдает у монаха
Лоренцо, пока Джульетта планирует для них обоих встречу.

Джульетта мудрее Ромео; она поражает душевной зрелостью я силой. Ум
Джульетты, сила ее воли проявляются на протяжении всей трагедии (вспомним
ее словесную дуэль с Парисом; ее поведение после гибели Тибальда; ее
решимость принять снотворное, полученное от Лоренцо, когда она преодолевает
сомнение и страх смерти). Пример речи Ромео: Speakest thou of Juliet? | how
is it with her?

Doth she not think me an old murderer,
Now I have stain'd the childhood of her joy
With blood removed but little from her own?
Where is she? and how doth she? and what says

My conceal'd lady to our cancell'd love? (III, III, 91-96) Примеры речи
Джульетты:

a) ее реплики в словесной дуэли с Парисом: That may he, sir, | when I may
be a wife.

To answer that, | I should confess to you.

And what I spake, | I spake it to my face, и т. д. (IV, I, 19, 23, 32) 6)
конец монолога, перед тем как принять снотворное: And in this rage, | with
some great kinsman's bone,

As with a club, | dash out my desperate brains?

A look! methinks | I see my cousin's ghost

Seeking out Romeo, | that did spit his body

Upon a rapier's point: stay, Tybald, stay!

Romeo, I come! | this do I drink to thee. (IV. III. 53-58) даже на этих
немногочисленных примерах видно, что в стихе Джульетты четче полустишное
деление, преобладают пропуски ударений на III стопе, меньше случаев
enjambement, убыстряющих темп декламации. Брут: 61,7-80,9-67,7-72,0-86,0
Кассий: 58,6-78,7-70,2-69,5-87,9 "Юлий Цезарь" – драма переходного периода,
выравнивающего III и IV стопы. В стихе Брута, однако, III стопа заметно
слабее IV, по "канонизованному" образцу (разница 4,3%), в стихе роли Кассия
IV стопа сильнее III, а II стопа, опорная в первом полустишии, ослаблена:
стих сильнее деканонизован.

Возможно, в структуре стиха Кассия (как и у Ромео) отражается горячность,
импульсивность его натуры. Но в отличие от Ромео Кассий склонен к активной
деятельности: он – пружина антицезаревского заговора. В таком соответствии
ритмики стиха характеру персонажа нет ничего таинственного: для того чтобы
заставить активного, единственного человека говорить сообразно с его
характером, поэт строит его речь синтаксически и ритмически так, чтобы она
шла быстро, слитно. Брут же в отличие от Кассия – мыслитель, мудрец. Он –
философ-стоик, чистая и благородная натура. Брут не склонен к активной
деятельности и прибегает к ней только во имя идеи. Может быть, эти
особенности характера Брута и отражены в ритмико-синтаксическом строении его
стиха.

Возможна и несколько иная интерпретация. В драмах Шекспира явно
противопоставляются высокие и низкие персонажи, добродетельные и "злодеи",
причем речь "злодеев" всегда менее симметрична, чем речь "героев". Но
злодей ли Кассий? И у Плутарха, где Шекспир взял сюжет {См.: Плутарх.
Избранные биографии / Пер. с греч. под ред. и с предисл. проф. С. Я. Лурье.
М.; Л., 1941, с. 293-320 (Брут. Цезарь).}, и у самого Шекспира Кассий –
неприятный человек. Он эгоистичен; в борьбе с Цезарем им более всего
руководят личные мотивы. Кассия снедает зависть к Цезарю: когда-то он и
Цезарь были по положению равными. Цезарь проявил себя тогда ничтожным
человеком, трусом; а теперь хочет распоряжаться жизнью Кассия. Кассий не
может этого перенести. Цезарь догадывается о чувствах, обуревающих Кассия:
Young Cassius has a lean and hungry look; he thinks too much; such men are
dangerous.

Кассий неразборчив в средствах, лишь бы они помогли в борьбе. Он – душа
заговора против Цезаря, его истинный убийца. Он настаивает и на уничтожении
Антония, боясь, что тот отомстит за убийство Цезаря. В поисках денег для
своих солдат Кассий не брезгует незаконными поборами, грабежом. Брут же, в
отличие от Кассия, полагает, что благородное дело надо осуществлять чистыми

руками.

Сравнение Брута и Кассия у Плутарха и у Шекспира заставляет прийти к выводу, что у Шекспира эти два действующих лица более поляризованы, резче противопоставлены друг другу, чем у Плутарха. Особенно идеализирован, приподнят Брут. Возможно, ритмическая оппозиция стиха их ролей отражает противопоставление Шекспиром чистой, возвышенной личности Брута – и мятущейся, заниженной личности Кассия. Примеры симметричной структуры стиха Брута:

I will do so: | but look you, Cassius
The angry spot | doth glow on Caesar's brow
And all the rest | look like a chidden train. (I, II, 179–181) People and senators, | be not affrighted;
Fly not; stand still: | ambition's debt is paid. (III, I, 82, 83) Judge me, you gods! | wrong I my enemies?

And, if not so, | how should I wrong a brother? (IV, II, 38, 39) Примеры стиха Кассия:

I know that virtue to be in you, Brutus,

As well as I do know your outward favour.

Well, honour is the subject of my story. (I, II, 90–92) why, man, he doth

bestride the narrow world

Like a Colossus, | and we petty men

walk under his huge legs and peep about

To find ourselves dishonourable graves, и т. д. (I, II, 135–138) Более асимметричная синтаксическая и ритмическая структура высказываний Кассия делает его стих прозаизированным. Прозаизация усиливается разговорными словами и оборотами (well, why, man и др.)

Четкая оппозиция высокого и низкого персонажей, героя и злодея, выявляется в трагедии "Отелло". Отелло: 61, 4–81, 9–69, 5–68, 9–93, 2

Яго: 59, 6–88, 4–72, 5–67, 3–95, 8 Драма относится к периоду III-а, для которого уже типично ослабление IV икта, но в роли Отелло III и IV икты фактически выравнены (в I-II актах, как мы увидим ниже, стих Отелло еще более канонизован), а в роли Яго IV икт на 5,2% слабее III (стих деканонизован, причем заметно сильнее, чем во всей трагедии в целом; там IV икт слабее III всего на 1,3%). Вот как говорит Отелло: My Desdemona | must I leave to thee:

I prithee, let thy wife attend on her;
And bring them after | in the best advantage.

Come, Desdemona; | I have but an hour

Of love, of wordly matters and direction,

To spend with thee; | we must obey the times. (I, III, 285–290) А вот пример стиха злодея – Яго: The Moor already changes with my poison:

Dangerous conceits are in their natures poisons:

which at the first are scarce found to distaste.

But with a little act upon the blood

Burn like the mines of sulphur. I did say so:

Look, where he comes! Not poppy, nor mandragora,

Nor all the droway syrups of the world,

Shall ever medicine thee to that sweet sleep

which thou owedst yesterday.

I see, sir, you are eaten up with passion, и т. д. (III, III, 322–331) Речь Яго асимметрична и ритмически, и синтаксически. Полустишное деление почти исчезло; ударения обычно пропущены на II и IV иктах, что типично для деканонизованного стиха. В стихе Яго чаще, чем в стихе: Отелло, встречаются немужские окончания, в том числе отяжеленные женские (...I did say so) и дактилические (mandragora), что также типично для деканонизованного стиха. В тексте роли Яго чаще, чем у Отелло, встречаются характерные для прозы слова и обороты, в том числе вульгаризмы (Look, where he comes; damn them, then; Filth, thou liest; villainous whore и т. д.). Речь Яго занижена на самых различных уровнях, в том числе и на ритмическом.

Наконец, последний пример – из поздней драмы "Цимбелин". Имогена:

65, 3–79, 8–75, 0–74, 7–88, 6

Яхимо: 73, 8–76, 4–76, 5–63, 5–86, 0 На фоне общей деканонизации стиха позднего Шекспира стих Имогены выглядит близким к классическому, стих Яхимо – максимально деканонизован. II икт у Яхимо занижен, выравнен с III (последнее – признак очень сильной прозаизации), IV икт слабее III на целых 13%; у Имогены же IV и III икт выравнены, а это характерно для более ранних, более канонизованных драм (в целом по "Цимбелину" IV икт слабее III на 4,3%).

Вот как говорит добродетельная Имогена: A father cruel, | and a step-dame false;

A foolish suitor | to a wedded lady,
That hath her husband banish'd; O, that husband!

My supreme crown of grief! and those replated
Vexations of it. | Had I been thief - stol'n
As my two brothers, | happy! but most miserable
Is the desire | that's glorious: blest be those
How mean soe'er, | that hath their honest wills,
Which seasons comfort. | who may this be? Fie! (I, VI, 1-9) Не следует забывать, что это стих позднего Шекспира, со всеми особенностями ритмики и синтаксиса этого периода. Тем не менее перед нами, без сомнения, относительно симметричный стих; особенно симметрично построены две первые строки, содержащие в двух полустишиях почти идентичные словораздельные формы и синтаксические структуры.

А вот как говорит злодей - Яхимо: It cannot be i'the eye; for apes and monkeys,

'Twixt two such shes, would chatter this way, and
Contemn with mows the other: nor i'the judgement;
For idiots, in this case of favour, would
Be wisely definite; nor i'the appetite;
Sluttery, to such neat excellence opposed,

Should make desire vomit emptiness, и т. д. (I, IV, 35-41) Строки построены асимметрично; много случаев резко выраженных enjambement (строки заканчиваются безударным служебным словом); много сокращенных форм (i'the eye); стих изобилует разговорными словами. Совершенно ясно, что по сравнению с Имогеной Яхимо говорит убыстренно и прозаично.

Таким образом, ритмическая оппозиция персонажей, соответствующая авторскому пониманию их характера, прослеживается на всем протяжении творчества Шекспира.

7. Эволюция характера персонажа на уровне ритма. Ритмика стиха – одно из средств передачи эволюции характера персонажа.

Нами были взяты две большие роли: Ричарда III и Отелло. Роль Ричарда III была поделена на две части: Ричард Глостер до коронации и Ричард III, король (I-II и IV-V акты). Вот какова ритмика иктовых ударений этих частей: Ричард Глостер: 65,2-84,2-66,7-73,6-88,2

Ричард III: 60,0-85,0-71,8-68,5-92,0 Эволюция очевидна: ритмика первой половины роли соответствует ритмике стиха раннего Шекспира (III икт слабее IV); ритмика второй половины роли выбивается из показателей раннего Шекспира и всей драмы "Ричард III"; своим асимметричным строем она напоминает стих более поздних драм (IV икт слабее III). Это говорит о лепке Шекспиром ритмического портрета Ричарда III, увязшего в кровавых преступлениях, мучимого кошмарами, теряющего уверенность в себе (Up with my tent there! here will I lie to-night: But where to-morrow?..), знающего, что ему уготовано (... let us to't pell-mell; If not to heaven, then hand in hand to hell). Примечательна ритмика последней реплики Ричарда III, целиком построенной асимметрично: Slave, I have set my life upon a cast, And I will stand the hazard of the die.

I think there be six Richmonds in the field;
Five have I slain to-day instead of him.

A horse! a horse! my kingdom for a horse! (V, IV, 9-13) и синтаксис, и ритмика ударений (пропуски ударений на IV икте) и словоразделов очень отличаются от основного текста этой ранней драмы. Отелло, I акт: 69,0-76,2-65,1-70,7-91,3

Отелло, II-V акты: 59,4-83,6-70,7-68,4-89,2 В первых двух действиях перед нами мужественный герой, подчиняющий страсти разуму. В любви к Дездемоне Отелло обрел душевный мир. Эта душевная гармония отражена в структуре речи Отелло, не по периоду симметричной (III икт слабее IV). Симметрия его стиха в I акте задается знаменитыми монологами, в которых Отелло рассказывает историю своей любви и любви дездемоны. Пример: I ran it through, | even from my boyish days

To the very moment | that he bade me tell it;
Wherein I spake | of most disastrous chances,
Of moving accidents | by flood and field
Of hair-breadth 'scapes | i'the imminent deadly breach,
Of being taken | by the insolent foe, и т. д. (I, III, 133-138) Когда же Яго удалось отравить ревностью любовь Отелло, когда в его душе гармония сменяется хаосом, меняется не только лексика, но и ритмика его стиха: Committed! | O thou public commoner!

I should make very forges of my cheeks,
That would to cinders burn up modesty,
Did I but speak of deeds! | What committed!
Heaven stops the nose at it, | and the moon winks, и т. д. Синтаксический и ритмический шов после 4-5 позиций исчезает; возникают строки "на одном дыхании" или разделенные асимметрично. Пропуски иктовых ударений с III

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
стопы сдвигаются влево и вправо. Возникают случаи нарушения слоговой структуры строки (пропуск 7 слога перед what committed). Исчезает душевная гармония – исчезает гармония стиха.

8. Заключение: знаковая функция ритма стиха персонажей. Таким образом, действительно выявляется еще один вид взаимосвязи между формой и содержанием стиха: определенные акцентно-словораздельные типы строк, собранные в роль или часть роли персонажа драмы, используются Шекспиром как один из способов характеристики персонажей его драм. Ритмическая характеристика шекспировского персонажа поддается моделированию, типизации: завышенных персонажей характеризует одна ритмическая модель, заниженных персонажей иная. Душевная гармония характеризуется одним типом ритма, душевный разлад иным. Модель ритмического портрета завышенных персонажей сходна с моделью душевной гармонии, модель ритмического портрета заниженных персонажей сходна с моделью душевного разлада. Ритмические модели явно выполняют знаковую, семиотическую функцию. Перед нами – одно из вспомогательных средств понимания отношения Шекспира к персонажу.

Результаты такого исследования могут пригодиться не только литературоведу, но и актеру в его интерпретации роли. Таблица Профиль ударности драм Шекспира (суммарно по периодам) | | | Колич. Годы | Период | Стопы | строк

1590-	I. Генрих VI, 2 - Ко-	66,7	85,5	68,8	74,5	88,4	28442
1597	роль Джон		1597-	II. Венец. купец -		63,7	83,0
70,4	71,6	88,3	15224	1602 Троил и Крессида		1603-	
III-а. Конец - делу	63,2	82,6	74,5	68,8	93,9	8570	1606 венец
- Макбет		1606-	III-б. Антоний и Клео-	65,6	80,6	76,0	
70,3	88,9	16088	1613 патра - Генрих VIII				ФИЛЬМОГРАФИЯ

ЭКРАНИЗАЦИЙ "ГАМЛЕТА" И "КОРОЛЯ ЛИРА" А. Липков Настоящая фильмография составлена на основе книг "Shakespeare im Film" (Wiesbaden, 1964), R. H. Ball "Shakespeare on silent Film" (London, 1968), R. Manvell "Shakespeare and the film" (London, 1971), статьи John B. Sewell "Shakespeare on the screen: II" ("Film in Review", 1969, Aug. - Sept.), каталогов "Художественные фильмы дореволюционной России" (Москва, 1945, автор Вен. Вишневский), "Советские художественные фильмы", т. I-IV (Москва, 1961-1968), "Catalogue des films sur la theatre et l'art du mime" (UNESCO, 1965), журналов "Monthly Film Bulletin", "Films and Filming", "Magazin filmowy" и др., а также монтажных листов и фильмографических материалов из собрания Госфильмофонда и других изданий, выпущенных в различных странах. Фильмы расположены в хронологической последовательности их создания по трем подгруппам. Первая – прямые экранизации, а также фильмы, созданные на основе театральных спектаклей, балетов и опер. Вторая – свободные и осовременные версии, разнообразные переделки, пародии, фильмы, включающие фрагменты из шекспировских пьес, использующие их названия и сюжетные мотивы. Третья – учебные, научно-популярные и документальные фильмы. Написание названия фильма на языке оригинала опущено в тех случаях, когда оно совпадает с английским названием пьесы.

Звуковые фильмы особо помечены только в тех случаях, когда они были сняты до 1930 г.

В ряде случаев возможны разнотечения в метраже, датах выпуска, составе исполнителей по сравнению с опубликованными в русских и иностранных изданиях данными о фильмах. Из разнообразных источников автор следовал тем, которые казались ему наиболее достоверными. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ п. – продюсер

х. – художник

р. – режиссер х.-д. – художник-декоратор

с. – сценарист х.-к. – художник по костюмам

о. – оператор к. – композитор

з. – звукооператор зв. – звуковой

м. – монтажер цв. – цветной

муз. – музыка мульт. – мультипликационный

хор. – хореограф н.-п. – научно-популярный

ч. – часть док. – документальный

тф. – телефильм уч. – учебный

шир. – широкоэкранный "HAMLET" I 1900 "дуэль ГАМЛЕТА" ("LE DUEL D'HAMLET"), Франция, "ФоноСинема-Театр", ок. 3 мин.

П. и р. – Клеман Морис.

В ролях: Сара Бернар (Гамлет), Пьер Манье (лаэрт), Сьюзен Сейлор (паж).

1907 "ГАМЛЕТ", Франция, 174 м.

Р. – Жорж Мельес. В роли Гамлета – Жорж Мельес. 1908 "ГАМЛЕТ" ("AMLETO"), Италия, "Чинес", 260 м. 1908 "ГАМЛЕТ" ("AMLETO"), Италия, пр-во "Милано":

Р. – Луча Комерио. 1910 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Баркер моушн фотографи", 404(467) м.

Р. – Уильям Джордж Баркер.

В роли Гамлета – Чарлз Рэймонд. 1910 "ГАМЛЕТ" Франция, пр-во "Эклипс".

Р. - Анри Дефонтен.

В ролях: Жан Гретийя (Гамлет), Колонна Романо (Гертруда). 1910 "ГАМЛЕТ", Франция, пр-во "Люкс", 290 м.

Р. - Жерар Буржуа. 1910 "ГАМЛЕТ" ("AMLETO"), Италия, пр-во "Чинес", 325 м.

Р. - Марио Казерини.

В ролях: Данте Капелли (Гамлет), Феруччио Джаравалья, Элеутерио Родольфи. 1910 "ГАМЛЕТ", дания, пр-во "Нордиск", 324 м.

С. - Олаф Йенсен, р. - Август Блом.

В ролях: Алвин Нейсе (Гамлет), Ааге Хертель (Клавдий), Элла ла Кур (Гертруда), Эмилия Санном (Офелия), Эйнар Зангенберг (Лаэрт), Оскар Лангкильде (Горацио), Карл Росенбаум, Аксель Маттсон, Ригмор Йерихау. Фильм поставлен при участии труппы Королевского театра в Копенгагене. Снято в Хельсингере (Эльсинор). 1912 "ГАМЛЕТ", США.

В роли Гамлета - Алла Назимова.

Факт выпуска фильма оспаривается. 1912 "ГАМЛЕТ", Россия.

Кинодекламация (фильм, "озвученный" живыми актерами за экраном).

Сцена (или монолог) из трагедии в исполнении А. П. Фильгабера.

Позже с той же картиной выступали Я. А. и Е. Т. Ждановы. 1913 "ГАМЛЕТ", Франция, пр-во "Фильм д'ар".

Р. - Андре Кальметт.

В роли Гамлета - Жан Муне-Сюлли. 1913 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Гомон-Хэпворт", 1770 м.

П. - Сесиль Хэпворт, р. - Гай Пламб, х. - Хейес Кревен. В ролях: Джонстон Форбс-Робертсон (Гамлет), Гертруда Эллиот (Офелия), Уолтер Ринхэм (Клавдий), С. А. Куоксон (Горацио), Дж. Х. Варне (Полоний), Алекс Скотт-Гатти (Лаэрт), Перси Роудес (Призрак), Грендон Бентли (Фортинbras), Монтеѓю Рутерфорд (Розенкранц; священник), Э. А. Росс (Гильденстерн), Джордж Хэйс (Озрик), Роберт Аткинс (Марцелл; 1-й актер), Ричард Эндин (Бернардо; 2-й актер), Эрик Эдени (Рейнальдо; франциско), Дж. Х. Рили (1-й могильщик), С. Т. Пирс (2-й могильщик), Аделин Боурн (Гертруда), Оливия Ричардсон (актер-королева). 1914 "ГАМЛЕТ", Англия, "Эрик Уильямс Спикинг Пикчерз", зв.

В роли Гамлета - Эрик Уильямс. Сценическое чтение фрагментов из пьесы. 1914 "ГАМЛЕТ" ("AMLETO"), Италия, пр-во "Амброзио", 7 ч. (?).

С. - Арриго Фруста. В роли Гамлета - Артур Гамильтон Ривелле. Ок. 1914 "ГАМЛЕТ", Россия.

"кинемодрама" (представление, объединявшее кинофрагменты и живое актерское исполнение) с участием Павла Орленева. Об этом фильме упоминает в своих мемуарах актриса русского дореволюционного кино Софья Гославская (Записки киноактрисы. М., 1964). Другими источниками факт его выпуска не подтверждается. 1917 "ГАМЛЕТ" ("AMLETO"), Италия, пр-во "Родольфи-фильм", 3 ч.

С. - Карло Чиаве, Элеутерио Родольфи, Руджеро Руджери, р. - Элеутерио Родольфи, х. - Дитта Дзамперони. В ролях: Руджеро Руджери (Гамлет), Мерседес Бриньон (Гертруда), Елена Маковска (Офелия), Армандо Поудже (Призрак), Пениа (Лаэрт), Мартелли (Клавдий), Энрико Джемелли. 1920 "ГАМЛЕТ", Германия, пр-во "Арт-фильм", 2367 м. С. - Эрвин Гепард, р. - Свен Гад, Гейнц Шаль, о. - Курт Курант, Аксель Граткьяр, х.-д. - Свен Гад, х.-к. - Хugo Барух, Л. Ферх.

В ролях: Аста Нильсен (Гамлет), Эдуард фон Винтерштайн (Клавдий), Матильде Брандт (Гертруда), Ганс Юнкерманн (Полоний), Хайнц Штида (Горацио), Антон де Вердье (Лаэрт), Поль Конради (Призрак), Фриц Ахтерберг (Фортинbras), Лили Якобсон (Офелия).

В сценарии использованы мотивы хроника Саксона Грамматика, немецкой анонимной пьесы "Наказанное братоубийство", книги Эдварда П. Виннинга "Тайна Гамлета". 1928 "ГАМЛЕТ" ("НЕСПРАВЕДЛИВОЕ УБИЙСТВО")

("KHOON-E-NAHAK"), Индия, пр-во "Эксцельсиор". В ролях: Якбал Рампрайари, К. К. Рой. 1933 "ГАМЛЕТ", США, пр-во "Пайэнэй продакшнз", 138 м, 16-мм, цв. Р. Роберт Эммонд Джонс, Маргарет Каррингтон. В ролях: Джон Бэримор (Гамлет), Ирвинг Пичел, Реджи-налд Денни, Доналд Крисп.

Две сцены из трагедии (д. I, сц. 5; д. II, сц. 2). Кинопробы к неосуществленному фильму. 1935 "ГАМЛЕТ" ("КРОВЬ ЗА КРОВЬ") ("KHOON KA KHOON"), Индия, пр-во "Стейдж фильм компани". Р. - Сохраб Моди. В ролях: Сохраб Моди (Гамлет), Насим Шамшад Бегум, Гулам Хуссейн. 1948 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Ту Ситиз фильм", 4245 м.

С. - Алан Дент, Лоуренс Оливье, п. и р. - Лоуренс Оливье, о. - Десмонд Дикинсон, х. - Кармен Диллон, х.-д. - Роджер Ферс, к. - Уильям Уолтон, з. Джон Митчелл, Л. Е. Овер-тон, м. - Хельга Крэнстон.

В ролях: Бэзил Сидни (Клавдий), Лоуренс Оливье (Гамлет), Феликс Эйлер (Полоний), Норман Вулэнд (Горацио), Теренс Морган (Лаэрт), Питер Капшнг (Озрик), Рассел Торндайк (священник), Эсмонд Найт (Бернардо), Энтони Куайл

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
(Марцелл), Джон Лоури (Франциско), Нейлл Мак-Гиннис (капитан), Эйлин Герли (Гертруда), Джин Симмонс (Офелия), Харкоурт Уильямс (1-й актер), Патрик Троутон (Актер-король), Тони Тарвер (Актер-королева), Стенли Холлоуэй (могильщик). 1954 "ГАМЛЕТ", Индия, пр-во "Хиндустан Ч.".

Р. - Кишоре Саху, к. - Рамеш Найду.

В ролях: Кишоре Саху, Хиралал, Мала Синха, Венус Банерджи, С. Назир, Камал Джит, Джанкидас, Шринатх, Раджеш Капур, Паул Шарма, Гарун. Ок. 1957 "ГАМЛЕТ И ОФЕЛИЯ" ("HAMLET UND OPHELIA"), ФРГ, пр-во "Норд-унд вестдойчес Рундфунксвербанд Фернзее", тф. - балет. Хор. - Борис Пилато, к. - Борис Блахер. 1960 "ГАМЛЕТ", ФРГ, пр-во "Бавария Ателье Гамбург", 4416 м, тф. П. - Ганс Готшалк, с. и р. - Франц Петер Вирт, о. - Курт Гевиссен, х. - Герд Рихтер, х.-д. - Рудольф Ремп, к. - Рольф Ункель, з. - Карл Бекер, м. - Адольф Шлисслер. В ролях: Ганс Каниненберг (Клавдий), Максимилиан Шелл (Гамлет), Франц Шафхайтлин (Полоний), Карл Михаэль Фоглер (Горацио), дитер Кирхлехнер (Лаэрт), Экарт Дукс (Розенкранц), Херберт Беттихер (Гильденстэрн), Карл Лиф-Фен (Озрик), Вернер Хайкинг (священник), Рольф Бойсон (Бернардо), Михаэль Парила (Франциско), Александр Энгель (Призрак), Ванда Рота (Гертруда), Дунья Мовар (Офелия), Адольф Герстунг (1-й актер), Гюнтер Бекер (2-й актер), Пауль Верхевен (1-й могильщик), Йоханнес Бузальски (2-й могильщик), Ули Стайгберг (матрос). 1964 "ГАМЛЕТ", СССР, пр-во "Ленфильм", 4072 м, шир.

С. и р. - Григорий Козинцев, о. - Йонас Грициус, х.-д. - Евгений Еней, Георгий Кропачев, х.-к. - Симон Вирсаладзе, к. - Дмитрий Шостакович, з. Борис Хоторянский, м. - Евгения Маханькова.

В ролях: Иннокентий Смоктуновский (Гамлет), Михаил Названов (Клавдий), Эльза Радзинь (Гертруда), Юрий То-лубеев (Полоний), Анастасия Вертинская (Офелия), Владимир Эренберг (Горацио), Степан Олекsenko (Лаэрт), Вадим Медведев (Гильденстэрн), Игорь Дмитриев (Розенкранц), А. Кревальд (Фортинbras), В. Колпаков (могильщик), А. Чекаевский (1-й актер), Р. Арен (2-й актер), Ю. Беркун (3-й актер), А. Лаутер (священник), В. Ильясов, П. Кильгас, Н. Кузьмин, Б. Морено, А. Попов, Ф. Федоровский, В. Щенников. 1964 "ГАМЛЕТ", Англия-Дания, пр-во "Би-Би-Си" - "Даниш Телевижн Сервис", 180 мин., тф.

П. - Питер Лак, Лене Бьорн, р. - Филип Савиль, х. - Пол Томсен, к. Ричард Родни Беннет, м. - Брайан Дженинсон. В ролях: Роберт Шоу (Клавдий), Кристофер Пламмер (Гамлет), Алек Клуне (Полоний), Майкл Кайн (Горацио), Дайсон Ловел (Лаэрт), Дэвид Калдерсон (Розенкранц), Билл Уоллис (Гильденстэрн), Филип Локи (Озрик), Чарлз Карсон (священник), Питер Прауси (Марцелл), Доналд Сутерленд (Фортинbras), Джон Бланшард (капитан), Джун Тобин (Гертруда), Джо Максуэлл Миллер (Офелия), Рой Киннер (могильщик). Снято в Хельсингере (Эльсинор). 1964 "ГАМЛЕТ", США, пр-во "Электроновижн продакшн" - "Александер Х. Кохен", ок. 5300 м.

П. - Уильям Сарджент-мл., Альфред В. Кроун, р. - Билл Колеран (р. театральной постановки - Джон Гилгуд), м. - Брюс Пирс.

В ролях: Альфред Дрейк (Клавдий), Ричард Бертон (Гамлет), Хьюм Кронин (Полоний), Уильям Редфилд (Гильденстэрн), Джон Гилгуд (Призрак), Эйлин Герли (Гертруда), Линда Марш (Офелия), Иржи Восковец, Джон Гетерингтон, Кристофер Калкин (актеры), Джордж Роуз (1-й могильщик), Ричард Стерн, Алекс Джанини, Клод Херц, Джером Рани, Линда Сефф, Кэрол Титэл.

Экранизация спектакля "Лант фонтэнни тиэтр" на Бродвее . в Нью-Йорке. 1965 "ГАМЛЕТ" ("HAMILE"), Гана, пр-во "Гана фильм индастри корпорейшн", 120 мин.

П. - Сэм Арайите, р. - Терри Бишоп, о. - Р. О. Феньюку, муз. консультант - проф. Дж. Н. Нкетяя, з. - Эндрю Фоли, Доку Доллей, м. Эгберт Аддеско.

В ролях: Джо Аконор (король), Кофи Миддлтон-Менду (Гамиле - "Гамлет"), Эрнест Эббейквайе (Ибрагим - "Полоний"), Мартин Овусу (Карим - "Горацио"), Кофи Иренкайи (Лапту - "Лаэрт"), Гад Гадуган (Абдулаи - "Розенкранц и Гильденстэрн"), Фред Акуффо-Лартей (Осуре - "Озрик"), Джекоб Гхарбин (Муса - "Марцелл"), Франклин Акрофи (Банда - "Бернардо"), Кваме Адунуо (Махама "Франциско"), Сэмюэль Адумуах (Авуду - "Рейнальдо"), Франсез Сэй (королева), Мери Иренкайи (Хабиба - "Офелия"), Анхое Окнампа (1-й могильщик), Шанко Брюс (2-й могильщик; барабанщик), Лили Имбеах (1-я служанка), Стелла Гурибие (2-я служанка, танцовщица), Сэнди Аркхурст (Призрак; Луциан; актер-музыкант), Аллен Тамакоэ (придворный музыкант), Джон Флинт (1-й актер), Эммануэль Иренкайи (актер-королева), Анна Фрафра, Сэмюэль Манн, Ник Тейе (актеры-музыканты).

Действие пьесы перенесено в Тонго, землю народа фрафра в суровой северной части Ганы. В фильме в основном сохранен шекспировский текст. Фильм снят на основе спектакля в исполнении студентов Ганской университетской школы драмы и музыки (р. спектакля - Джо де Графт). 1969 "ГАМЛЕТ", СССР, пр-во

Творческого объединения "Экран" Центрального телевидения, 42 мин., цв., тф. - балет. С. - Л. Камкова, р. - Сергей Евлахишивили, м. - Дмитрий Шостакович,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
хор. - В. Камков, о. - Л. Бунин, х. А. Чистов. В ролях: Марис Лиепа (Гамлет), Сергей Радченко (Клавдий), Ирина Холина (Офелия), Маргарита Алфимова (Гертруда), Андрей Кондратов (Лаэрт), Григорий Гуревич (Призрак). С участием солистов балета Государственного академического Большого театра. 1969 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Вудфорд" - "Коламбия", 117 мин., цв.
П. - Нейл Хартли, р. - Тони Ричардсон, о. - Джерри Фишер, к. - Патрик Говерс, а. - Тони Джексон, м. - Чарлз Рис. В ролях: Никол Уильямсон (Гамлет), Энтони Гопкинс (Клавдий), Джуди Парфитт (Гертруда), Марк Дигнам (Полоний), Мэриэнн Файтфул (Офелия), Майкл Пеннингтон (Лаэрт), Гордон Джексон (Горацио), Бен Арис (Розен-кранц), Клив Грэм (Гильденстэрн), Питер Гэйл (Озрик), Джон Карни (Марцелл; актер-король), Джон Тренемэн (Бернардо, актер; 2-й матрос), Роберт Чадвик (Франциско; придворный; актер), Ричард Эверетт (актер-королева; придворный), Роджер Ливси (Луциан; могильщик), Джон Райлтон (1-й матрос; придворный), Роджер Ллойд-Пэк (Рейнальдо; придворный; актер), Майкл Элфрик (капитан; придворный), Билл Джарвис (придворный), Иэн Коллие (священник; придворный), Дженифер Тюдор, Анжелика Хьюстон (придворные леди), Марк Гриффит (посланник; придворный). 1970 "ГАМЛЕТ", Англия-США, "АТВ" - "Америкас холлмарк тиэтр", 120 мин., цв., тф. Р. - Питер Вуд.
В ролях: Ричард Чемберлен (Гамлет), Ричард Джонсон (Клавдий), Маргарет Лайтон (Гертруда), Майкл Редгрейв (Полоний), Джон Гилгуд (Призрак), Сиарен Мэдден (Офелия).
На основе спектакля "Бирмингем репертори тиэтр" в постановке Питера Дьюса. 1976 "ГАМЛЕТ", Англия, "Ройал колледж оф арт", 67 мин., цв., 16-мм, перевод с видеозаписи.
П., с., р. - Целестино Коронадо, о. - Робина Роуз, Дик Пер-рин, Энди Хемфриз, Р. Атони, ж. - д. - Целестино Коронадо, Антони Майер и студенты Политехнического института Северного Лондона, х. - к. - Мирча Маросин, Наташа Корнилова, к. - Карлос Миранда, з. - Ибрагим Латиф, м. - Ричард Маллинг, видеомастер - Лиз Летман.
В ролях: Антони Майер и Дэвид Майер (Гамлет, Призрак), Хелен Миррен (Офелия, Гертруда), Квентин Крисп (Полоний), Барри Сентон (Клавдий), Владек Шейбал (1-й актер, актер-королева, Луциан), Валентин Мун, Салли Бентли-Лик, Марина Саура, Инно Сорци, Джонатан О'Хара, Генри Джин, Казимира Янус.
Фрейдистская трактовка. Гамлета и его отца играют близнецы. Эльсинор решен как замок вне времени, происходящее в нем - как трагический сон. II 1913 "ПОДГНИЛО ЧТО-ТО В ГАВАНЕ" ("SOMETHING ROTTEN IN HAVANA"), США, пр-во "Эссеней". фильм шекспировский только по названию. 1913 "УВЫ! БЕДНЫЙ ЙОРИК!" ("ALAS! POOR YORICK!"), США, пр-во "Зелиг". фильм шекспировский только по названию. 1914 "ОКРОВАВЛЕННАЯ МАСКА" ("LA MASHERA SNE SAN-GUINA"), Италия, пр-во "Паскуали", 1000 м. В гл. роли - Альберто Капоцци.
Фильм о любовном романе актера, играющего Гамлета, и дочери банкира. 1914 "МАРТИН - ГАМЛЕТ" (в американском прокате "MARTIN AS HAMLET"), Германия, пр-во "Нейе", 218 м. Комедия. Мартин решил сыграть Гамлета, но был принят окружающими за сумасшедшего. 1915 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Крикс энд Мартин", 277 м. П. - Уилл Келлино, с. - Риубен Гилмор.
Бурлеск из серии "Шекспир вдребезги". Скандал во время представления "Гамлета" любительской труппой. 1916 "БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ" ("TO BE OR NOT TO BE"), США, пр-во "Бьюти".
В ролях: Оррэл Хэмфри (трагик), Глэдис Кингсли, Мэри Тальбот, Джонни Гоу, Эд. С. Уатт.
Комедия о злоключениях бездарного актера, заканчивающаяся фарсовым представлением "Гамлета". 1916 "ГАМЛЕТ НАИЗНАНКУ" ("HAMLET MADE OVER"), США, пр-во "Любин", 305 м.
С. - Мак Соун, р. - Эрл Метколф.
В ролях: Билли Ривс (трагик), Уильям Х. Тернер (менеджер), Кэрри Рэйнолдс (девушка), Кларенс Джей Элмер ("король").
Комедия. Провалившееся представление "Гамлета" срочно обновляется для привлечения публики введением песен, танцев и фокусов. 1916 "ПИМПЛ - ГАМЛЕТ" ("PIMPLE AS HAMLET"), Англия, пр-во "Пикадилли".
С. и р. - Фред Эванс, Джо Эванс.
В гл. роли - Фред Эванс.
Бурлеск. 1916 "ФРЕДДИ ПРОТИВ ГАМЛЕТА" ("FREDDY VERSUS HAMLET"), США, пр-во "Вайтрафф".
С. - Ральф Инс.
В ролях: Уильям Дэнгемен (Фредди), Тод Талфорд (Виггинс), Уильям Литтелл-мл. (автор), дэзи де Вер (Мейбл).
Комедия об актере, играющем Гамлета. 1916 "ПОЛКОВНИК ХИЗЭ ЛАЙЭ ИГРАЕТ ГАМЛЕТА" ("COLONEL HEEZA LIAR PLAYS HAMLET"), США, пр-во "Брэй", мульт.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Разорившийся полковник видит сон, что он за миллион долларов приглашен играть Гамлета к могильщику Чарли Чаплина. 1917 "ГАМЛЕТ С КОНЮШНИ" ("THE BARNYARD HAMLET"), США, пр-во "Пауэрс", 130 м, мульт. 1919 "ГАМЛЕТ И ЕГО КЛОУН" ("AMLETO E IL SUO CLOWN"), Италия, пр-во "Д'Амбра", 1830 м. П. - Лучиано Молинари, р. - Кармино Галлоне. В гл. роли Соава Галлоне. Современная мелодрама. 1919 "ГАМЛЕТ" ("HAMLET"), Англия, пр-во "Хепуорт", 1 ч., мульт.

Р. - Энсон Дайер. Пародия. В роли Гамлета изображен Чарли Чаплин. 1919 "ГАМЛЕТ ПОЛЫННОЙ СТРАНЫ" ("A SAGE BRUSH HAMLET"), США, пр-во "Игзибиторз мючуэл". Р. - Джозеф Дж. Франц.

В ролях: Уильям Десмонд, Маргерит де ла Мотт. Вестерн-пародия. 1922 "ДНЕВНЫЕ ГРЕЗЫ" ("DAY DREAMS"), США, пр-во "Ферст нейшнел", 3 ч. В ролях: Бестер Китон, Рене Адоре. В одной из своих грез герой видит себя в образе Гамлета. 1922 "ОН, ОНА И ГАМЛЕТ" ("HAG OG HAN OG HAMLET"), Дания, пр-во "Палладиум". Р. - Лау Ларитцен.

В ролях: Карл Шенстром, Харальд Мадсен, Ольга Сведен-сен, Лиссен Бендикс, Оскар Стриболт, Христиан Готтшальк, Йорген Лунд, Ларитцен Ольсен, Матильде Фелумб. Комедия. 1922 "КИН, ИЛИ ГЕНИЙ И БЕСПУТСТВО" ("КИН") ("KEAN OU DESORDE ET GENIE") ("KEAN"), Франция, пр-во "Альбатрос - Секвана", 9 ч. С. - Александр Волков, Иван Мозжухин, Кенелм Фосс, р. - Александр Волков, о. - Ж. Мундиллер, Федор Бургасов, х. - Шевалье (Александр Лошаков).

В ролях: Иван Мозжухин (Кин), Паулина По (Джульетта), Кенелм Фосс, Николай Колин, Наталия Лисенко, Мари Одett.

По драме Александра Дюма. В фильм включены фрагменты из "Ромео и Джульетты" и "Гамлета", где Кин играет заглавные роли. Были также другие экranизации той же пьесы: датская (1910, пр-во "Нордиск", в гл. роли Мартиниус Нильсен), итальянская (1917, пр-во "Брунестелли"), немецкая (1922, "Уфа", р. - Рудольф Биербахс, в гл. ролях - Генрих Георг и Альфонс Фрисланд), однако неизвестно, были ли включены в эти фильмы фрагменты из шекспировских пьес. 1923 "ДРЕВНИЙ ЗАКОН" ("DAS ALTE GESETZ"), Германия, пр-во "Комедиа", 2300 м.

С. - Пауль Рено, р. - Эвальд Андреас Дюпон, о. - Теодор Шпаркуль.

В ролях: Эрнст Дойч (Барух), Хенни Портен (эрцгерцогиня Елизавета-Тереза). История еврейского юноши, бежавшего от отца-раввина со странствующим театром и прославившегося впоследствии исполнением ролей Ромео и Гамлета. 1925 "ЛЕЙБ-ГВАРДЕЦ" ("DER LEIBGARDIST"), Австрия, пр-во "Пан" "Фебе", 2520 м.

С. - Людвиг Нерц, р. - Роберт Вине.

В ролях: Альфред Абель (актер), Мария Корда (его жена), Антон Эдхофер, Элис Хехи, Карл Форест.

Экранизация пьесы Ференца Мольнара. В фильм включены фрагменты из "Гамлета" и "Отелло". 1927 "ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ" ("UPSTREAM"), США, пр-во "Фоке", 1680 м.

С. - Рэндолл Х. Файе, р. - Джон Форд, о. - Чарлз Дж. Кларк! В ролях: Нэнси Нэш (Герт Кинг), Ирл Фоке (Брашингэм). По роману Уоллеса Смита "Жена змеи". Комедия-драма из жизни лондонских актеров. В фильм включены фрагменты из постановки "Гамлета", где Брашингэм играет заглавную роль. 1928 "ПОСЛЕДНИЙ МОМЕНТ" ("THE LAST MOMENT"), США, пр-во "Фридман-Шпитц", 6 ч. С. и р. - Пол Файос, о. - Леон Шармой.

В ролях: Отто Матисен (актер), Люсьль ла Берне, Иса贝尔 Ламоур, Джорджия Хейл, Амелка Элтер. Экспериментальный фильм. В сознании тонущего актера вспышками проносятся картины его жизни, в том числе и сопровождаемое бурными аплодисментами исполнение роли Гамлета. 1932 "ОН, ОНА И ГАМЛЕТ" ("HAN OG HUM OG HAMLET"), Дания, пр-во "Палладиум". Р. - Лау Ларитцен.

В ролях: Карл Шенстром, Харальд Мадсен, Кр. Шредер, Вилли Билле, Маргерите Виби, Ханс В. Петерсен, Ольга Свенсден, Кр. Архофф, Эрна Шредер, Йорген Лунд, Артур Йенсен. Комедия. 1933 "УТРЕННЯЯ СЛАВА" ("MORNING GLORY"), США, пр-во "РКО-радио", 1956 м. В ролях: Кэтрин Хепберн, Дуглас Фэрбенкс-мл. (Гамлет).

В фильм включен монолог "Быть или не быть", читаемый Кэтрин Хепберн, и сцена с черепом Гамлета - Фэрбенкса-мл.

История провинциальной девушки, становящейся звездой Бродвея.

В 1957 г. сделана новая версия фильма под названием "Потрясение сцены" ("Stage Struck"). 1937 "ГАМЛЕТ И ЯЙЦА" ("HAMLET AND EGGS"), США, пр-во "Эдюкейшенел фильмс корпорейшн оф Америка", 2 ч. П. - Э. В. Хаммонд, с. - Тим Райан, р. - Уильям Уотсон, о. - Джордж Веббер.

В ролях: Тим Райан, Ирен Ноблэтте, Фрэнк Жаке, Дуглас Ливитт, Джордж Лесси, Эдди Холл. Комедия об актере, исполнителе шекспировских ролей. 1940 "ВЕЛИКИЙ ПРОФИЛЬ" ("THE GREAT PROFILE"), США. В ролях: Джон Бэрримор (Гамлет). 1941 "БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ" ("TO BE OR NOT TO BE"), США, пр-во "Ромэйн фильм Корпорейшн", 2687 м. С. - Эдвин Джастис Майер, п. и р. - Эрнст Любич, о. Рудольф Матэ, х. - Винсент Корда, х.-д. - Джулия Херон, к. -

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org

Вернер Р. Хейманн, м. - Дороти Спенсер. В ролях: Джек Бенни ("Гамлет"), Кэрол Ломбард, Роберт Стэк, Феликс Брессарт, Лайонел Этивилл, Стенли Риджес, Саг Рюманн, Том Даагэн, Мод Эберн.

Комедия. Действие происходит в Польше, оккупированной гитлеровцами. В фильм включены комические сцены исполнения монолога "Быть или не быть". 1943 "ЧЕЛОВЕК В СЕРОМ" ("THE MAN IN THE GRAY"), США, пр-во "Гейнсборо -Джи-Эф-Де".

С. - Маргарет Кеннеди, Лесли Арлисс, Дориэн Монтгомери (по роману Элеонор Смит), р. - Лесли Арлисс. В ролях: Маргарет Локвуд ("Офелия"), Джеймс Мезон (маркиз де Роан), Филис Калверт, Стюарт Грейнджер, Холен Хай, Реймонд Ловелл, Нора Сундерн, Мартита Хант, Джейн Джайлл-Дэвис, Эми Венесс, Стюарт Линдсэлл, Диана Кинг, Энн Уилтон, Селия Лэмб, Луп Мэгвайр, Беатрис Вар-лей, А. Е. Маттеос.

Костюмная мелодрама. В фильм включены фрагменты представления "Гамлета". 1952 "Я, ГАМЛЕТ" ("I, AMLETO"), Италия, пр-во "Макарио фильм", 2834 м.

С. - Адже, Фурио Скарпелли, Эдоардо Антон, Дино Фалькони, Винченцо Рови, р. - Джиорджио Симонелли, о. - Доме-нико Скала.

В ролях: Эрминно Макарио, Розана Подеста, Франка Марци, Луиджи Павезе, Елена Джусти, Саро Урци, Джанкарла Вессио, Альфредо Варелли. Пародия.

Фильмография экранизаций "Гамлета" 1954 "КОРОЛЬ АКТЕРОВ" ("PRINCE OF PLAYERS"), США, пр-во "Твенти сенчури фоке", 2795 м, цв., шир. П. и р. - Филип Данн, с. - Мосс Харт, о. - Чарльз Г. Кларк, к. - Бернард Херманн, х. - Лайли Уилер, Марк-ли Кирк, х.-д. Уолтер М. Скотт, х.-к. - Мери Уиллз, Чарльз Ли Мейри, м. - Дороти Спенсер.

В сценах из "Гамлета" роли исполняют: Иэн Кейт (Клавдий), Ричард Бертон (Гамлет), Бен Райт (Горацио), Перси Вивиан (Полоний), Пол Стадер (Лаэрт), Эва Ли Галлиене (Гертруда).

Фильм о жизни известного американского актера, исполнителя шекспировских ролей Эдварда Бута. Картина включает фрагменты из спектаклей "Гамлет", "Ричард III", "Макбет", "Ромео и Джульетта". 1957 "КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ" ("A KING IN NEW YORK"), Англия, пр-во "Аттика фильм Компани", 12 ч. С. и р. - Чарльз С. Чаплин, х. - Аллан Гаррис, о. - Жорж Периналь, к. - Чарльз С. Чаплин, м. - Сиборн. В ролях: Чарли Чаплин (король Шэдоу), Даун Адаме, Майкл Чаплин, Максин Одли, Джерри Десмонд и др. Комедия. В одной из сцен король читает монолог "Быть или не быть", не подозревая, что участвует в рекламной телепередаче. 1959 "ОСТАЛЬНОЕ - МОЛЧАНИЕ" ("DER REST IST SCHWEIGEN"), ФРГ, пр-во "Фрайе фильмпродукцион", 2838 м. С. и р. - Хельмут Койтнер, о. - Игорь Оберберг, х. - л. - Герберт Кирхофф, Альбрехт Бекер, к. - Бернгард Айхорн, з. - Вернер Шлаге, м. - Клаус Дуденхефер.

В ролях: Питер ван Эйк (Пауль Клавдий - "Клавдий"), Харди Крюгер (Джон Клавдий - "Гамлет"), Рудольф Форстер (Макс фон Пол - "Полоний"), Райннер Пенкерт (майор-Горац-Горацио), Хайнц Драхе (Херберт фон Пол - "Лаэрт"), Адельхайд Сик (Гертруда), Ингрид Андре (Фее фон Пол - "Офелия"), Бой Гоберт, Шарль Ренье, Рихард Аллен, Роберт Майн, Райнхольд Ничман.

Осовремененная версия. Действие происходит в ФРГ в среде фабрикантов стали. 1960 "ЗЛЫЕ СПЯТ СПОКОЙНО" ("WARUI YATSU NODOYOKU NEMURU"), Япония, пр-во "Курасава фильм продакшн" - "Тохо", 151 мин., шир.

П. - Томоюки Танака, Акира Курасава, с. - Синобу Хасимото, Хидео Огуни, Рюдзо Кикусима, Эйдзио Хисайта, Акира Курасава, р. - Акира Курасава, о. Юдзуру Аидзава, х. - Йосиро Мураки, к. - Масару Сато, з. - Фумио Яногучи, Хисаси Симогава.

В ролях: Масаюки Мори (Ивабучи, президент), Тосиро Ми-фунэ (Кончи Ниси, секретарь президента), Такеси Като (Итакура, друг Ниси), Такаси Симура (Морияма, чиновник), Акира Нисимура (Сираи, чиновник), Каматари Фудзивара (Вада, бухгалтер), Ген Симидзу (Миура, бухгалтер), Киоко Кацава (Киоко, дочь Ивабучи), Тацуя Михаси (Тацуо, сын Ивабучи), Ю Сазанка (Канеко), Чису Рю (Нонака, прокурор), Сейдзи Миягучи (Окакура), Нобую Накамура (юрист), Сусуму Фудзита (комиссионер), Кои Митсуи (журналист).

В фильме использованы сюжетные мотивы "Гамлета". Действие происходит в современной Японии. Герой фильма мстит за смерть отца, ставшего жертвой коррупции в государственной корпорации. 1961 "ОФЕЛИЯ" ("OPHELIA"), Франция, пр-во "Бореаль", 2878 м.

П. - Жан Лави, с. - Клод Шаброль, Марсиаль Матье, р. - Клод Шаброль, к. - Пьер Янсен, з. - Ж. С. Маршетти, м. - Жак Гайар.

В ролях: Клод Серваль (Адриен-Клавдий), Андре Жоселен (Иван Лесурф-Гамлет), Робер Бюрнье (Андре Лагранж-Полоний), Алида Валли (Клавдия - Гертруда), Жюльетт Маньель (Люси-Офелия), Пьер Вернье (Пауль), Жан-Луи Маури (Спаркес), Серж Бенто (Франсуа), Лилиан Давид (Жинетт), Саша Брикэ (Могильщик). Современный трагикомический вариант.

Пораженный сходством своих семейных обстоятельств с историей шекспировского героя, Иван Лесурф решает, что ему уготовлена судьба Гамлета. 1962 "КАК

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
БЫТЬ ЛЮБИМОЙ" ("JAK BYC KON AN A"), Польша, пр-во объединения "Камера", 108 мин. С. - Казимеж Брандys, р. - Войцех Хас, о. - Стефан Матыяшкевич, х. - Анатоль Радзинович, к. - Луциан Кашицкий, з. - Богдан Биенковский, м. - Зофия Дворник. В ролях: Барбара Крафтувна (Фелиция-"Офелия"), Збигнев Цибульский (Виктор - "Гамлет"), Тадеуш Калиновский (Петере - "Клавдий"), Артур Младницкий, Виенчислав Глинский, Веслав Голас, Веслава Квасниевска, Здислав Маклакевич, Ядвига Кравчик, Калина Ендрусиk, Анджей Грызевич, Зофия Ямры, Иrena Нетто, Витольд Скарух, Тадеуш Плуцинский, Алиция Бобровска, Мечислав Павликовский, В. Наровский, К. Литвин, И. Орска. драма. действие происходит от времени нацистской оккупации до сегодняшних дней. В фильм включен фрагмент представления "Гамлета", оборванного началом воздушной тревоги. 1963 "СУМАСШЕДШИЙ ПРОФЕССОР" ("THE NUTTY PROFESSOR"), США.

Р. - Джерри Льюис. В гл. роли - Джерри Льюис.

Комедия. В одной из сцен герой в нелепом костюме читает с университетской кафедры монолог "Быть или не быть". 1964 "БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ" ("BYT CI NEVYT"), Чехословакия, цв., мульт.

С. - Ярослава Стрейчикова, Павел Гобл, р. - Павел Гобл, о. - Иржи Шафарж, к. - Вилиам Буковый. Фильм шекспировский только по названию. Авторы в юмористической форме пытаются ответить на вопрос "что такое счастье?", прослеживая историю человека от первобытных времен до наших дней. 1966 "БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ", СССР, пр-во "Мосфильм", 2567 м.

С. - Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов, о. - Анатолий Му-касей, Владимир Нахабцев, х. - Борис Немечек, Л. Семенов, к. - Андрей Петров, з. - Валерий Попов.

В ролях: Иннокентий Смоктуновский (Деточкин - "Гамлет"), Олег Ефремов (Подберезовиков - "Лаэрт"). Комедия. В фильм включены сцены из "Гамлета", в которых встречаются как партнеры похититель автомобилей Деточкин и следователь Подберезовиков. 1967 "ГАМЛЕТ", Венгрия, пр-во "Паннония", 15 мин., мульт. Р. - Дьердь Коваснаи. Ироническое изложение "Гамлета". 1968 "ДЖОННИ ГАМЛЕТ, ИЛИ УБИТЬ ИЛИ НЕ УБИТЬ?" ("JOHNY HAMLET, O UCCIDERE O NON UCCIDERE?")

Италия, пр-во "Диано фильм" - "Леоне фильм", 87 мин., цв

Р. - Энцо Дж. Каステллани.

В ролях: Андреа Джиордана, Габриэлла Боккардо, Энио Джиролами, Карло Хинтерман, Джильберт Роланд, Хорог Франк, Мануэль Сильвестр Серрано. Вестерн. Ок. 1968 "ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ГАМЛЕТА" ("IMOLATION A HAMLET"), Венесуэла, кор.

Р. - Марио Митротти.

О тяжелом положении женщины в Латинской Америке. 1969 "МОЖЕТ БЫТЬ, ДИОГЕН" ("MOZDA DIOGEN"), Югославия, пр-во "Загреб фильм", 270 м, мульт. С., р., х. - Неделько Драгич, мультипликатор Владимир Ютриша, к. - Томислав Симович, х. по фонам - Срдан Матич.

Одинокий человек бродит по абсурдному миру в поисках счастья.

Одна из его встреч - с Шекспиром, читающим: "Быть или не быть". 1969 "МАГИЧЕСКИЙ ХРИСТИАНИН" ("THE MAGIC CHRISTIAN"), Англия, пр-во "Грэнд фильм" для "Коммонвеллс юнайтед", 95 мин., цв.

С. - Терри Сутерн, Джозеф Мак-Грае, Питер Селлерс, р. - Джозеф Мак-Грас, о. - Джоффри Ансуорт, х. - Аштон Гортон, Джордж Джуркович, х. - д. - Пита Баттон, з. - Питер Саттон, м. - Кевин Коннор.

В ролях: Лоуренс Харви (Гамлет), Питер Селлерс, Ринго Стар.

Комедия. Включает отрывок из спектакля "Гамлет", где датский принц одновременно с чтением "Быть или не быть" демонстрирует стриптиз. 1971 "ПОДГНИЛО ЧТО-ТО В КОРОЛЕВСТВЕ УБИЙЦ" ("В СОЛНЕЧНОЙ ПЫЛИ") ("IL YA QUELQUE CHOSE DE POURRI AU ROYAUME DES TUEURS", "DANS LA POUSSIÈRE DU SOLEIL"), Франция - Испания, пр-во "Керфранс продуксьен" - ИМФ, цв.

С. и р. - Ричард Бальдуччи, о. - Тадаси Сузуки, х. - Эдуард Эфквайр, к. Френсис Лай, з. - Гай Перол, м. - Лиана Фа-тори.

В ролях: Мария Шелл (Герти - "Герtrуда"), даниэль Беретта (Хоук - "Гамлет"), Боб Каннингэм (Джо Брэдфорд - "Клавдий"), Карин Мейер (Мария - "Офелия"), Хулиан Матеос, Фернандо Рэй, Джером Джеффриз. Вестерн. Действие происходит в небольшом городке на границе Техаса и Мексики. Ковбой Хоук мстит своему дяде Джо Брэдфорду, главарю банды, терроризирующей город, за убийство отца. 1973 "ГАМЛЕТ" ("ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, ГАМЛЕТ") ("AMLETO", "UN HAMLET DE MOINS"), Италия, пр-во "Донателло чинематографика", цв., 70 мин.

С. и р. - Кармело Бене, о. - Марио Мазини, к. - Кармело Бене (музыка-коллаж).

В ролях: Кармело Бене, Лидия Манчинелли, Альфиеро Вин-сенти, Луиджи Менканотте, Франко Лео, Пиппо Томинелли, Серджио ди Джулио, Изабелла Руссо, Люччана Канте. Авангардистская комедийная версия. 1973 "ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ГАМЛЕТА" В СЕЛЕ НИЖНЯЯ МРДУША" ("ПРЕДСТАВА ГАМЛЕТА У МРДУСИ ДОН-ДОЈ"),

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
Югославия, пр-во "Ядран фильм". С. - Иво Брешан, Крсто Папич, р. - Крсто Папич, о. - Венци Орешкович, к. - дъело Юсич.
В ролях: фабиан Савагович, Любиша Самарджич. Драма. деревенский учитель ставит "Гамлета"; распределение ролей в этой постановке выявляет истинный облик героев. Клавдия играет председатель кооператива, Гертруду - его любовница, Призрака - ветеран войны, который был арестован по клеветническому доносу, Гамлета - его сын. 1975 "СОЛО ДЛЯ СЛОНА С ОРКЕСТРОМ", СССР-Чехословакия, "Мосфильм" "Баррандов", 3709 м, цв. С. - Яков Костюковский, Одрих Липский, Милош Мацуорек, Морис Слободской, р. - Одрих Липский, о. - Ярослав Кучера, х. Георгий Колганов, Карел Вацек, к. - Властимил Гала, з. - А. Шаргородский, И. Влчек.
Комедия. В одной из сцен англичанка-зоофилолог Уистлер читает монолог "Быть или не быть" на языке канареек. 1975 "ЗОЛОТАЯ ОФЕЛИЯ" ("GOLDEN OPHELIA"), Бельгия, пр-во "Профили", цв., 80 мин., на датском языке. С. и р. - Марсель Мартен, о. - Ральф Боуманс, х. - Антуан Гейскенс, к. - Шарль Азнавур, Этьен Верхоерен. В ролях: Хенк ван Улсен, Уорд де Равет, Беттина Дабблд, Боб ван дер Векен, Джоанна Гелдоф, Лео Девалс, Энн Петерсен. По роману Уорда Райслинча. 1976 "ГАМЛЕТ-ЖЕНЩИНА", Турция, пр-во "Угур фильм", цв. С. и р. - Метин Эрсан, муз. - Д. Шостакович. В ролях: Фатьма Гирик ("Гамлет"), Севда Фердаг ("Гертруда"), Реха Юрдакул (Касым-бей-"Клавдий"), Юксел Гезен ("Полоний"), Ахмет Сезерел (Орхан-"Офелия"), Оркюн Сонат (Осман -"Лаэрт"), Явуз Селекман ("Горацио"), Айла Оранли (Рузен-"Розенкранц"), Сенем Кайра (Гул "Гильденстерн"), Ихсан Гедик ("Марцелл"), Коскун Геген ("Бернардо"), Баки Тамер ("Франсиско"), Ахмет Тургутлу (могильщик), Али Каджалоглу (Ахмет-бей Призрак), Невра Серезли (королева), Ондер Гюк ("Гонзаго"), Экрем Геккайя ("Люциан").
Модернизированная версия "Гамлета", использующая трактовку книги Эдварда П. Виннинга "Тайна Гамлета". Действие перенесено в сегодняшнюю Турцию. Гамлет, Гильденстерн, Розенкранц трансформированы в женщин, Офелия в юношу. 1977 "ЭТА ОПАСНАЯ ДВЕРЬ НА БАЛКОН", СССР, пр-во Рижской киностудии, 2386 м.
С. - Бронислава Паршевская, Ян Стрейч, р. - Дзидра Риттен-бергс, о. Генрих Пилипсон, х. - Херберт Ликуме, к. - Ро-муалд Калясон, з. - Евгений Олыпанко.
В ролях: Варне Ветра, Виктор Лоренц, Лигита Скуиня, Петерис Гаудиньш, Янис Маковские.
В фильм включен снятый героями любительский фильм, пародирующий "Гамлета". 1977 "ДЖУЛИЯ" ("JULIA"), США, "Твентис сенчури фокс", 117 мин., цв.
П. - Ричард Рот, с. - Олвин Сарджент (по рассказу Лилиан Хеллман), р. Фред Циннеман, о. - Дуглас Слокомб, х. - Джин Каллаген, Вилли Холт, Кармен Диллон, к. - Джордж Делерю, з. - Дерек Болл, м. - Уолтер Марч. В роли Гамлета - Стефан Грифф. Героиня фильма оказывается накануне начала II мировой войны в Москве, где присутствует на представлении "Гамлета". Монолог "Быть или не быть" читается на русском языке. 1978 "ПОСЕТИТЕ ЭЛЬСИНОР", СССР, пр-во любительских киностудий "Парижская коммуна" (Москва) и "Двигатель" (Таллин), 15 мин., 16-мм, любительский.
С. - Яков Сморгонский, р. - Яков Сморгонский, Петр Перельмутер, о. Александр Лапшин, Эйни Лепа. В ролях: Тыну Ару (Гамлет), Любовь Селютина (Офелия). Поэтическая фантазия на темы "Гамлета", героями которой становятся пассажиры туристского автобуса, заехавшего в Эльсинор. III 1948 "ГАМЛЕТ", Англия, пр-во "Ту Ситиз фильмз", 51 мин., 16-мм.
Р. - Лоуренс Оливье.
Отрывки из трагедии. Включает сцены: "Гамлет и Призрак", "В спальне королевы", "Сцена с могильщиками", "Финальная дуэль". 1957 "ГАМЛЕТ", Канада, пр-во "Офис насиональ дю фильм", 25 мин., 16-мм.
Интервью с режиссером Майклом Лэнгхэмом по случаю представления "Гамлета" в Стратфорде (Канада). Показаны костюмы действующих лиц и макеты постановки. 1958 "ГАМЛЕТ ТЕАТРА БЭЙЛОР" ("BAYLOR THEATER'S HAMLET"), США, пр-во "Университет Бэйлор", 20 мин., 16-мм, цв.
Р. - Джин Мак-Кини. Объяснение построения пьесы "Гамлет". 1958 "ВЧЕРАШНИЕ АКТЕРЫ" ("YESTERDAY'S ACTORS"), США, пр-во "Комма", 30 мин., 16-мм.
Пародия. Актёр Эдвин Бирр Петтет изображает, как менялось исполнение монолога "Быть или не быть" на протяжении веков. 1959 "ГАМЛЕТ", США, пр-во "Энциклопедия Британика фильмз", 4 кинолекции по 30 мин., 16-мм, цв. Р. - Джон Варне, комментатор - Мейнард Мак. В ролях актеры труппы Стратфордского шекспировского фестиваля в Онтарио.
1. "Век Елизаветы". (Введение в творчество Шекспира и время королевы Елизаветы.)
2. "Что происходит в "Гамлете". (Содержание пьесы и характеристика основных персонажей.)
3. "Отравленное королевство". (Анализ сути монархии в елизаветинские

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
времена на примере датского королевского двора.)

4. "Готовность - это все". (Характеристика Гамлета.) 1960 "К ТРАГЕДИИ" ("VERS LA TRAGEDIE"), франция, пр-во Национального педагогического института, 40 мин., 16-мм, н. - п.

С. - Жан Френе, р. - Дениз Бийо, х. - Коринн Байль. Кинозапись телепередачи. Монолог Гамлета, исполняемый Лоуренсом Оливье, сопоставляется с панорамой трагических ситуаций современной жизни. 1966 "ГАМЛЕТ Х 5" ("HAMLET X 5"), Польша, пр-во Студии документальных фильмов в Варшаве, 473 м, док. С. - Людвик Перский, Францишек Фухс, р. Людвик Перский, о. - Францишек Фухс, к. - К. Пендерецки. Монолог "Быть или не быть" в исполнении выдающихся театральных актеров: Игнаци Гоголевского, Адама Ханушкевича, Густава Голубека и Анджея Лапицкого. Фильм объединен рисунками театрального художника Леона Шай-ны на тему "Гамлета". 1966 "ЮРИЙ ТОЛУБЕЕВ", СССР, пр-во Ленинградской студии кинохроники, 1454 м, док.

С. - Георгий Капралов, р. - Михаил Авербах, о. - А. Рей-зентул, х. - А. Векслер, з. - Евгения Беляева, Евгений Бельский.

В фильм включены сцены из фильма Г. Козинцева "Гамлет" с Толубеевым в роли Полония и интервью с Г. Козинцевым о работе Толубеева над этой ролью в фильме и на сцене Ленинградского академического театра драмы им. Пушкина. 1966 "РЕПЕТИЦИЯ ЖАНА-ЛУИ БАРРО" ("REPETITION CHEZ JEAN-LOUIS BARRAULT"). Франция, "Энститю франсе", 600 м, 16-мм. Р. - Робер Эссене.

Документальный фильм о репетициях "Гамлета" в театре Франции с Жаном-Луи Барро в главной роли. 1970 "ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ РЕЖИССЕРА" ("SZKICE DO PORTRETU REZYSCERA"), Польша, пр-во Студии документальных фильмов в Варшаве, 543 м, док.

Р. - Ежи Зярник, о. - Ежи Хлуски, Януш Кречманьски. Репортаж о репетиционной работе режиссера Адама Хануш-кевича и актера Даниэля Ольбрыхского над спектаклем "Гамлет" на сцене Театра Народового в Варшаве. 1970 "КИНО", СССР, пр-во "Таджикфильм", 2 ч., док.

С. и р. - Владимир Эрвайс, о. - В. Мирзоянц, з. - Г. Иващенко, С. Кудратова.

Документальный фильм о киномеханике Бойназаре Тирандозове, показывающем в горных памирских селениях "Гамлета" Козинцева. 1971 "ГАМЛЕТ-НАБРОСКИ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ" ("HAMLET-STUDIES IN INTERPRETATION"), Англия, "Опен Юниверсити", 25 мин., 16-мм, уч. Комментаторы - Сисели Хэвли, Брайан Стоун. В ролях: Том Чэдбон, Элизабет Спрайгс, Диана Куик. Из цикла "Курс основ гуманизма". На примере двух сцен пьесы показывается, как современная интерпретация влияет на сценическую жизнь спектакля. 1971 "ГАМЛЕТ - ГОТОВНОСТЬ - ЭТО ВСЕ" ("HAMLET - THE READINESS IS ALL"), Англия, "Опен Юниверсити", 25 мин., 16-мм, уч.

Комментатор - Брайан Стоун.

В ролях: Том Чэдбон, Ричард О'Кэллиган, Роберт Гиллеспи. Из цикла "Курс основ гуманизма". Анализ состояния ума героя перед лицом смерти. На сопоставлении сцен и монологов пьесы рассматривается вопрос о судьбе, действии и смерти. 1971 "БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ", СССР, пр-во Учебной студии: ВГИК, док., 2 ч.

С. - Александр Иванкин, р. - Александр Иванкин, Юрий Оксанченко, о. Юрий Козельков, Сергей Поваров. О работе Юрия Любимова над постановкой "Гамлета" в Театре на Таганке. В фрагментах из спектакля участвуют Владимир Высоцкий (Гамлет), Вениамин Смехов (Клавдий), Алла Демидова (Гертруда), Александр Пороховщиков. (Лаэрт) а др. 1972 "ТЮЗ С УТРА ДО ПОЛНОЧИ", СССР, пр-во "Леннауч-фильм", 541 м., н.-п.

С. - В. Самойлов, о. - В. Шлюгейт, к. - Л. Гедравичус, з. - С. Долгина.

В ролях: Георгий Тараторкин (Гамлет), Антонина Шуранова (Гертруда), Рэм Лебедев (Полоний), Г. Вернов (Клавдий), И. Соколова (Офелия), Н. Иванов (Горацио), Ю. Каморный (Лаэрт).

В фильм включены фрагменты из спектакля Ленинградского ТЮЗа "Гамлет" (монолог о театре, поединок) и интервью с Г. Тараторкиным о пьесе. "KING LEAR"

I 1909 "КОРОЛЬ ЛИР", США, "Вайтограф", 293 м. П. - Стюарт Блектон, р. Уильям В. Рэноус. В ролях: Уильям В. Рэноус (Лир), Джули Свэн Гордон (Корделия), Флоренс Ауэр, Флоренс Тернер (дочери Лира), Томас Г. Инс. 1910 "КОРОЛЬ ЛИР" ("RE LEAR"), Италия, "Милане", 366 м, С. и р. Джузеппе де Лигуоро. 1910 "КОРОЛЬ ЛИР" ("RE LEAR"), Италия, "Фильм д'Арте Италияна", 327 м. Р. - Джероламо Ло Савио.

В ролях: Эрмете Новелли (Лир), Франческа Бертини (Корделия), Джанина Чиантони. 1916 "КОРОЛЬ ЛИР", США, "Танхаузер", 5 ч.

С. - Филип Лоунерган, р. - Эрнст С. Уард. В ролях: Фредерик Б. Уард (Лир), Эрнст Уард (шут), Ина Хаммер (Гонерилия), Уэйн Эари (Олбени), Эдит Дистэл (Регана), Чарлз Брук (Корнуэл), Лоррейн Хьюлинг (Корделия), Дж. Х. Гилмоур (Кент), Бойд Маршалл (король Французский), Гектор Дион (Эдмонд), Эдвин

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1978 filosoff.org
Стенли (Эдгар), Роберт Уиттиэ (Освальд). 1970 "КОРОЛЬ ЛИР", СССР,
"Ленфильм", 3853 м, шир.
С. и р. - Григорий Козинцев, о. - Йонас Грищос, х.-д. - Евгений Еней,
Всеволод Улитко, х.-к. - Симон Вирсаладзе, к. - Дмитрий Шостакович, з.
Эдуард Ванунц, м. - Евгения Маханькова.
В ролях: Юри Ярвет (Лир), Эльза Радзинь (Гонерилья), Галина Волчек
(Регана), Валентина Шендрикова (Корделия), Олег Даль (шут), Карл Себрис
(Глостер), Леонхард Мерзин (Эдгар), Регимантас Адомайтис (Эдмонд), Владимир
Емельянов (Кент), Александр Вокач (Корнуэлл), Донатас Банионис (Олбени),
Алексей Петренко (Освальд), Йозас Будрайтис (король Французский), б.
Великанов, Р. Громадский, С. Иванов, Н. Кузьмин, А. Лаутер, И. Лейнер, К.
Майдла, А. Орлов, С. Орлов, К. Тягунов, О. Шалконис. 1970 "КОРОЛЬ ЛИР",
Англия - Дания, "Филмвэйс" - "Атена" - "Латерна Фильма Продакшн" для
"Коламбия", 137 мин. П. - Майкл Биркетт, с. - Питер Брук, Майкл Биркетт, р.
- Питер Брук, о. - Хеннинг Кристиансен, х. - Жорж Вахевич, х.-к. - Аделе
Анггаард, з. - Боб Аллен, м. - Каспер Шиберг. В ролях: Пол Скофилд (Лир),
Ирен Уорт (Гонерилья), Сирил Кьюсак (Олбени), Сюзан Энгел (Регана), Том
Флеминг (Кент), Аннелизе Габолд (Корделия), Иэн Хогг (Эдмонд), Роберт Ллойд
(Эдгар), Джек Макговран (шут), Патрик Маги (Корнуэлл), Барри Стэнтон
(Освальд), Алан Уэбб (Глостер) Сверен Элунг Йенсен (герцог Бургундский).
1976 "КОРОЛЬ ЛИР", Англия, "Бритиш Фили Инститют Про-дакшн Боард", 48
мин., 16-мм.
Р. - Стивен Рамбелоу, о. - Питер Харви, х. - Терри Браун, муз. - Дэвид
Китсон, Генгиз Санер, з. - Дуг Тернер. В ролях: Крис Овач, Генгиз Санер,
Моник Бюфер, Хелен Пол. Кинематографический вариант постановки труппы Трипл
Экин Тиэтр, шедшей на сцене в 1973 г. II 1911 "ДЕРЕВЕНСКИЙ КОРОЛЬ ЛИР" ("LE
ROI LEAR AU VILLAGE"), Франция, "Гомон", 360 м. Р. - Луи Фейад.
В ролях: Ренэ Карл, Алис Тиссо, Анри Дюваль, Анри Галле, Сюзанна Гранде.
Из цикла "Жизнь, как она есть". История слепого старика, разделившего свое
состояние между двумя дочерьми. 1912 "ЕВРЕЙСКИЙ КОРОЛЬ ЛИР" ("THE JEWISH
RING LEAR"), Англия. 1935 "ЕВРЕЙСКИЙ КОРОЛЬ ЛИР" ("THE YIDDISH KING LEAR"),
США, "Лир Пикчерз", 2338 м.
П. - Джонни Уолкер, Джек Ригер, с. - Абрахам Армбэнд (по кн. Джекоба
Гордана), р. - Гарри Томашейский, о. - Джо Фримэн, х.-д. - Роберт ван
Розен.
В ролях: Морис Крохнер, Джиннетт Паскевич, Фанни Левенстайн, Эстер Адлер,
Ройбелле, Морис Тарловски, Джекоб Бергрин, Эдди Паскаль, Роуз Розен, Гарольд
Шутцман. Осовремененная версия. 1954 "СЛОМАННОЕ КОПЬЕ" ("BROKEN LANCE"),
США, "Твенти Сенчури Фоке", 2678 м, шир., цв.
П. - Сол С. Сигель, с. - Ричард Мерфи (по кн. Филипа Иордана), р. Эдвард
Дмитрык, о. - Джо Мак-Доналд, Энтони Ньюмэн, к. - Ли Харлейн, х. Лайл
Уилер, Морис Ренсфорд, м. - Дороти Спенсер.
В ролях: Спенсер Трэси, Роберт Вагнер, Джин Питере, Ричард Уидмарк, Кэти
Юрадо, Хью О'Брайэн, Эдвард Франц, Ирл Холлимэн, И. Дж. Маршалл, Карл
Бептон Рейд. Осовремененная версия. 1954 "КОРОЛЬ АКТЕРОВ" (см. с. 313).
В ролях: Реймонд Масей (Юний Брут - Лир). Включает фрагмент из "Короля
Лира". 1957 "КОРОЛЬ ЛИР", Англия, "Чарлз Дин" ("Мировая сцена"), 13 мин.,
16-мм. К. - Рональд Хоуард. Представление 4-й сцены I действия пьесы. III
1970 "ОДИН ЧАС С ГРИГОРИЕМ КОЗИНЦЕВЫМ, ИЛИ СЕМЬ МНЕНИЙ ОБ ОДНОМ РЕЖИССЕРЕ",
СССР, "Ленинградское телевидение", 57 мин., тф., док.
С. - Майя Туровская, Юрий Ханютин, р. - Александр Стефанович, о. Георгий
Коновалов, з. - Ю. Чумаков, м. - Н. Медведева. Муз. - Дмитрий Шостакович.
Творческий портрет Григория Козинцева. Включает кадры, показывающие работу
над "Королем Лиром", и интервью с Козинцевым о концепции его фильма. 1972
"КОРОЛЬ ЛИР"-ШУТ" ("KING LEAR"-THE FOOL"),
Англия, "Опен Юниверсити", 25 мин., 16-мм. К. - Сисели Хэвли.
В ролях: Колин Блейкли, Питер Джейфри, Гайдн Джонс. Из серии "Ренессанс и
Реформация". Анализ значения шута в пьесе, связанный с контекстом
Ренессанса и Средневековья. Реплики шута сопоставлены с записками Роберта
Армина, профессионального клоуна, первого исполнителя этой роли в театре
"Глобус".

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> форум Buckshee. Спорт, авто, финансы,
недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет
магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных
сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://dostoevskiyfedor.ru/> Приятного чтения!