

тьомкін... Сміливість кіногротеску виправдана, протест і казка тут цілком нерозривні. Пидорка, вже не як грішниця, а як великомучениця, всідається на порозі декоративної хати і жестом страдниці виймає груди, заколисує своє єдине дитя, що лишилося в неї,— сокиру. Ту сокиру, якою вона розрубає мотуз свого життя, своєї мукі і визволиться...

Юрій Ілленко дуже щедрий. Майстрам-скнарам метафоричних знахідок одного цього фільму вистачило б і на розріджених десяти. Деяка різностильність першої половини фільму теж іде від щедрості. Ілленко щедрий як оператор, як режисер і як художник.

З часом прийде майстерність більш витонченого, більш раціоналізованого пошуку, пред'явить свої права апробований на багатьох кінодослідах прискіпливий смак, але художник завжди оглядатиметься на свій «Вечір на Івана Купала» як на свято щедрості, котре посилає людині тільки молодість.

1968

ГАМЛЕТ... І НЕМА ЙОМУ КІНЦЯ

(Кілька зауважень з приводу першооснови і кіноваріації)

Шекспір починає своє п'яте посмертне століття, «Гамлет» дістає свою сімнадцяту інтерпретацію в наймолодшому з мистецтв — в кіно. Безліч театральних постановок від «Глобуса» до Королівського шекспірівського театру з Пітером Бруком на чолі, море шекспірознавчої літератури — хтозна-наскільки б поменшився уявний поїзд академіка Тарле, на який він «вантажив» всю літературу про корсіканця Бонапарта, коли б він призначався, скажімо, для інших цілей,— для всіх досліджень, монографій, театральних рецензій про датського принца; все це передувало довголітньому осмисленню трагедії відомим шекспірознавцем, самобутнім кінорежисером Григорієм Козинцевим, актором Інокентієм Смоктуновським.

Гамлет — образ міфічний. Кожне покоління, кожна суспільна формація, навіть чи не кожен пересічний глядач, має свій виношений образ в'язня Ельсінору, наділяє в міру свого глузду і фантазії своїми болями і надіями.

Інколи ж воля однієї особистості (як це було, скажімо, з думками Гете) визначала естетичний кут зору європейської інтелігенції на ціле століття.

Дух Гамлета виростав на тому розкішно плодоносному ґрунті — намулі, який виплеснула гігантська хвиля Відродження, виписавши часову і географічну амплітуду від Італії 14 століття до Англії 16 століття — принцова погорда і зверхність йшла хіба не від справжнісіньких живих людей типу вільнодумця Томаса Мора, що, засуджений до страти, зверхньо підбадьорював ката на ешафоті, — ядучі рефлексії про сумнівність датського правопорядку мали б не зачахнути хоча б через звичайнісіньку людську погорду до тогочасних клавдіїв, озріків чи розенкранців.

Вийшовши з старовинної саги, викладеної в «Історії датчан» ісландським літописцем Саксоном Граматиком, принц Амлет став сучасником Шекспіра принцом Гамлетом. Він міг би бути убитим і так, як попередник Шекспіра Кристофер Марло — в корчемній ситуації, інсценізованій поліцією, був убитий провокаторським кинджалом в око, яке багато бачило недозволеного. «Ця людина давала надто багато волі своєму розумові. Дивіться, який гачок господь загнав у ніздрі цієї гавкітливої собаки» (так писав з цього приводу якийсь пуританський чистоплюй — чи не прототип галантного сволочі Озріка). Мимоволі напрошується історична асоціація — слова російського коронованого ката з приводу пострілу Мартинова. Та сучасник Шекспіра уславлений Джордано Бруно, перед тим, як зійти на інквізиторське кострище, підіймався на кафедру Віттенберзького університету, який він називав «Афінами Німеччини». Можливо, Гамлет навчався стоїчних премудростей у нього так само, як і в самого доктора Фауста, який теж, за повір'ям, був серед професорів Віттенберга.

«Тут мудрість воздвигла собі храм... Сюди скликали непростених — і вони зійшлись. Зійшлись од всіх народів і племен, од всього освіченого люду Європи: італійці, французи, швейцарці, мешканці полярних островів, сармати, гунни, іллірійці, скіфи, зійшлись зі сходу і півдня, заходу і півночі», — писав про університет Бруно.

Були серед них, напевно, і українці (посилаюсь на цікаву знахідку Г. Нудьги в «Зміні» — «Українські студенти в давніх університетах Європи»), тут же сиділи на кленовій лаві поруч Гамлет з Горацио...

Такий невеличкий екскурс з родоводу духу сучасного Гамлета, ув'язненого в білій камері екрана, де палахтить смолоскип непокори серед ночі всеохоплюючої атрофії почуття справедливості.

Пітер Брук, один з найцікавіших і найголосніших сучасних театральних режисерів, якось писав: нема сумніву, що повністю оволодіти такою роллю, як роль Гамлета або ж Отелло, актору вдається не частіше одного чи двох раз на століття. Вибір Смоктуновського на роль Гамлета був безсумнівним — це чи не найбільш інтелектуальний радянський актор, його можливості майже безмежні, інколи просто вражає ідентичність уявлюваного нами Гамлета і Гамлета-Смоктуновського, хоч вперто гірчить місцями якась вишукана інтелігентська легкість образу (це йде від самого актора), до якої Шекспір не має відношення: його принц з філософських висот стоїцизму може раптово зірватися до чисто блатної відрази — і всюди він солоний, трохи заважкий, все те не за межами естетичного ідеалу Шекспіра:

Не знаю я, как шествуют богини,
А милая ступает по земле.

Отож, варто в першу чергу придивитись уважно до принципів режисерського тлумачення трагедії самим Козинцевим, завдання якого було складнішим, оскільки може бути складнішим завдання диригента оркестру від першої скрипки, навіть блискучої. Отож, коли актор знає розкіш такого моменту, коли пересікаються дійсні нюанси образу на сцені або ж на екрані з нюансами його уяви про цей образ, режисер майже ніколи не може добитися повної злагодженості. Фальшивий звук фагота — і диригентська паличка починає все спочатку, та кількість дублів не є безкінечною, а партитура самого Шекспіра не тільки підносить, а й гнітить глибинами і ускладненостями.

Зважусь вдатися до парадоксу майже банального: справжня кіноверсія, гідна первооснови, вимагала війни з Шекспіром. Війни творчої і непоступливої!

Потворна кам'яна паща Ельсінору поглинає вершника на білому коні і випускає мертвим. Каміння, море, смолоскип приймаєш як речі виношені, очікувані у фактурі цього фільму, та немає відчуття первобачення, не полишає гіркота трафаретності деяких натурних епізодів — тут в першу чергу операторська вина І. Грицюса, його

спокійна «класична» манера, органічна в павільйоні, зраджує духу трагедії і інколи доходить до несмаку — таким є епізод зустрічі Гамлета з привидом, фальшивий за духом, за сутністю режисури.

Немудро було б прискіпуватись тепер до того, що режисер відкинув як малозначуще, не притаманне духові трагедії, та є кілька так званих її опорних пунктів, за вивершеністю яких треба простежити, співвіднести художню міцність первооснови і її кіноваріації.

Змушений до чемності Гамлет після розмови з Розенкранцом і Гільденстерном захоплено приймає акторів. Вражений грою одного з них, він картає себе немилосердно за повільність, за бездіяльність, за невміння помсти. Шекспір, майстер рішучих моментів, дає, так би мовити, повну волю принцові — самотуртури виплескуються з берегів, мудрість займається самопоїданням — в цьому причина її безбережного розвою:

А я,
Тупий нікчема, бовдур жалюгідний,
Тиняюсь, як сновида, і мовчу.
Нездатний боронити власну справу
І короля обстояти, що в нього
Так підло вкрадено життя і владу.
Страхополох я? Хто мене назве
Поганцем? Схоче ляпаса вліпити?
Чи висмикати бороду й здмухнути
Мені в обличчя? Сіпнути за носа?
Хто обізвати хоче брехуном
І слово це мені в горлянку вбити?
Ну, зважтеся! Усе я проковтну!
Стерплю! Печінка в мене голубина,
Немає жовчі в ній...

Оці самокатування, яким ще нема краю і які такі дорогі для нас в Гамлеті, відрубані Козинцевим як апендикс, Гамлет на грань встає плоскішим. Починаються жорстокі втрати, рівнодійна сила образу все більше нахиляється до артистично-легковажного молодика, ніж до суворого, скептичного наслідника престолу, їдкового, злого, ненависті якого нема кінця-краю, і задумане вбивство Полонія — лише частина справи — принц воює проти Ельсінору, проти Данії, проти всього світу. Він же хоче дізнатися, що за диво скоїлося, що, відколи його дядько став королем, усі, хто кривлявся з нього за батькового життя,

тепер платять по двадцять, сорок, п'ятдесят, сто дукатів за його портрети-мініатюри. Сто чортів, щось воно надприродне, от якби тільки філософії пощастило до цього докопатись!

Та мудрість завжди трохи важкувата, солонуватість дотепів не завжди має бути такою архіграціозною, а може, більш простакуватою і може, більш жорстокішою — все це вже на карб самому акторові...

1965

ЛЕСЯ В ТЕАТРІ ІМЕНІ ЛЕСІ

Російський театр імені Лесі Українки ставить виставу, присвячену геніальній українській поетесі. П'єса написана київським автором, вистава поставлена київським режисером. Давно вже очікували цієї вистави. Вона вже приходила до глядача в своєму неповторному студентському варіанті — свята безпосередність молодості, порив і чистота відзначили постановку студентську. Режисер був і є один — Ірина Молостова. Автор теж той же самий — Юрій Щербак. Помінялись виконавці, атмосфера, лад, підвищились — мимоволі — вимоги до вистави, адже голосні акторські імена замінили скромний стрій студентських прізвищ.

Та передовсім про п'єсу. Розуміємо всю складність надзавдання, яке стояло перед драматургом. З величезного обширу життєпису Лесі Українки, з маси її мистецького розмаїття, з плинності епістолярної спадщини треба було відібрати, вирізнити і по-своєму утвердити ще раз і ще раз свою Лесю і запропонувати її сучасному читачеві, глядачеві, рецензентові такою, щоб вони погодились не тільки з можливістю, а й з необхідністю існування такої Лесі саме сьогодні, саме зараз. Отож — «поетична вистава в документах, листах і віршах».

Важливо те, що «поетична вистава в документах, листах і віршах» пропонує нам незбіднений образ великого митця на тлі грандіозних соціальних і політичних гроз, які впливали на характер творчості поета, а то й великою мірою формували його, гартували його пристрасть і незламність його характеру.

Що найбільше вражає у виставі — це дивовижно чиста атмосфера, якийсь дуже цнотливий, нескаламучений