

У каждого „свой“ Шекспир

Критические заметки

М. ЛЕВИН

Шекспира все чаще появляется на афишах наших театров. Не за горами рождение «Зимней сказки» в МХАТ, у вахтанговцев, «Короля Лира» в мени Моссовета. На периферийной явятся новые образы Ричарда и Гамлета и Лира. Последние два сезона также внесли свой театральную шекспириану. Постановки не шедшие «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Мера за меру», «Двенадцатая ночь», «Виндзорские насмешницы», впервые в театре сыграны на Украине «Гамлет», в Эджане «Зимняя сказка» и «Два вешателя». В «Отелло» армянский драматург Папазян, во весь рост поднялся назад «начатый» рижанином Юров-

и, этого мало. Обидно мало, если столько широко у нас Шекспир шел

перед войной, если представить, какие возможности таятся в советской шекспириане, учесть, как жадно тянутся актеры — и тели! — к шекспировской трагедии и комедии.

Да, еще мало ставят у нас Шекспира, сейчас шекспировских актеров, равных Гамлету или Михоэлсу. Но стоит охватить взглядом те спектакли, что сейчас идут по стране, стоит познакомиться с планами и замыслами, которые вынашивают многие режиссеры и актеры, чтобы ощутить атмосферу постоянного ожидания Шекспира и понять, как прелесть шекспировская традиция в советском театре. И это неспроста.

Шекспир — не гость в наших театрах. Он может подолгу не заглядывать в тот или иной коллектив, но каждый советский актер постоянно готовится к встрече с ним. Четверть века назад Астангов сыграл Ромео, но в душе уже зрело предчувствие Гамлета, встреча с которым сулит ему этот год.

Я всматривался в нового Гамлета — первого украинского Гамлета — артиста Я. Геляса. Он думал: сколько сил физических, не говоря уже о нравственных, требует эта роль. И каждая для нее нужна подготовка. Конечно, Геляс еще предстоит расти в этой великой роли. Ведь прежде-то в нем никто не видел Гамлета. А Геляс, вероятно, готовился к Гамлету с соток лет своей театральной жизни. Нужно было перейти рубикон...

Но многие ли решаются на это — многие среди режиссеров и директоров, чужающих «некассового» Шекспира? Актер смелее, рискует — и не только мечтать о Гамлете, Макбете, Отелло, Ричарде, Фальстафе, но и делать заявку, готовить, наконец, сыграть Шекспира.

Но что сделал был Геляс, если бы не «осмелился» режиссер Б. Норд! Ведь сколько лет «облизываемся» мы, глядя на изумительного Ричарда—Астангова, вернее, на тот Ричардов фрагмент, который выносятся талантливым артистом в концерты. У нас нет даже лишней утешения, что этот плод незрел, что им только оскомину набьешь, настолько явно велико это творение Астангова даже в концертном отрывке. Но кто и когда поможет артисту перейти этот рубикон?!

Не всякому «повезет» так, как Евгению Самойлову, который пришел к Гамлету неожиданно. Это не только для всех, но и для самого себя. Только непреодолимая жажда Гамлета,

принудила Н. Охлопкова к отчаянному риску, к тому, чтобы поручить трагическую роль «жен-премьеру». Пусть опыт удался лишь наполювину и Самойлов дал нам, как высказался один критик, только «предчувствие» Гамлета, но какой толчок робким может дать подобный эксперимент!

Что и говорить, Охлопков умеет дерзать и смеет рисковать. Он рискнул с Самойловым и победил. Но, втягивая Самойлова в Гамлета, он хоть опирался на большой сценический опыт артиста, на его технику и знания. А чем располагал юный и хрупкий Михаил Козаков для того, чтобы войти в гигантские ворота охлопковского спектакля и не затеряться в его сложном лабиринте?

Увидев Козакова в фильме «Убийство на улице Данте», нащупав в нем гамлетовский «нерв», Охлопков рискнул — и снова победил. Если Самойлов — «предчувствие» Гамлета, то Козаков — Гамлет, пусть еще не созревший, с ломающимся голосом и неокрепшей мускулатурой, но это — Гамлет, юный датчанин, взваливший на свои плечи непосильный долг, смелый и стойкий в своем намерении осуществить его, но еще не ведающий, как его осуществить.

Гамлет Козакова еще не мудр, но уже умеет, он уже размышляет, и, хотя еще не философствует, однако, его юношеские думы таят в себе неисчислимые богатства грядущей мудрости. Да, он на пороге мудрости — об этом можно судить хотя бы по тому, как пытливо вглядывается он в глаза побледневшего Актера, как, покачивая головой, сердечно и просто говорит: «Хорошо...». Еще ясней это в сарказмах, так непосредственно и не пафганно возникающих в адрес Полония, Гильденстерна и Розенкранца, в ядовитой насмешке, брошенной Клавдию или Гертруде, в горячайшем обвинении с матерью. И совсем ясно — в той мудрой простоте, в той умной безбоязненности, с которой он, если так можно выразиться, размышляет монолог «Быть или не быть», лицом к лицу со зрителем, сидя на суфлерской будке.

Его размышления далеко не исчерпывают глубин шекспировской мысли, но он удивительно ясно применяет эти сентенции к жизни, пропуская их через неокрепшую, но пытлившую и взыскующую душу. И поэтому не туманится ни одна фраза, не терется ни одна мысль, как это бывает там, где актер, подобно Полонию, мудрствованиями лукавыми прикрывает собственную интеллектуальную недостаточность.

Козакову еще не по силам весь Гамлет. После финала «мышеловки», где молодой актер проявляет недюжинный темперамент и технику, вызывая то и дело аплодисменты зрительного зала, начинается спад. Уже не хватает сил покусаться на Клавдию. Но в снова взлет в сцене с Гертрудой: мечется, стонет истерзанная душа юноши, заглянувшего в бездну отчаяния.

Однако весь финал идет на перехваченном дыхании. И без того негибкий голос теряет в стремительности мизансцен, а режиссер жалеет молодого актера и мчит его по дорожке проторенной другим темпераментом. А жалко! Уже если Козакову была позволена своя мизансцена в монологе «Быть или не быть», то почему бы не поискать с ним своего — козаковского — финала? Ведь Шекспир труден, и актеру нужен не только опыт сцены, но и опыт жизни, тут потребны большие кладовые аффективной памяти, а где их взять молодому актеру?

Да, Шекспир велик — велик и труден, и сколько мы накопили, чтобы не спастись перед трудностями, как вырос в массе своей актер, насколько мудрее и богаче стал он за последние годы. И сколько простора для роста дает ему Шекспир! Посмотрите сейчас на мизансцену Кистова, вы не узнаете в нем того робкого Лира, каким он явился на московскую сцену в дни Белорусской декады. За годы жизни в самом спектакле Лир — Кистов становится значительней, мудрей, и постепенно в нем сливается страстность с философичностью.

Только не надо торопиться с критикой шекспировских спектаклей: премьеры Шекспира — это лишь начало второго этапа работы над ним. А напугать «окружающих» легко, тем более, что существует — и очень заметно — боязнь Шекспира, вернее, боязнь творческого риска, дерзания, сопряженного с постановкой шекспировских пьес. Мне до сих пор неловко за ту критику, которую мы, участники творческой конференции театров Прибалтики в 1955 года, дали рижскому «Королю Лир». Не думайте, что критика была несправедливой. Критиковать радловскую постановку можно было за то, что в ней живописность была подменена декоративностью, мощь — криком, трагедийность — мелодраматизмом. Критиковать нужно было и за то, что вся энергия постановщика обрушилась на артиста Ю. Юровского, по природе своей не близкого трагедии, обрушилась и заглушила его накрепко.

Словом, критика была справедливой, и она несомненно сыграла положительную роль, о чем можно судить по сегодняшнему спектаклю. И все же критика оказалась чрезмерно негативной не столько потому, что она больше осуждала, чем раскрывала пути к исправлению, сколько потому, что утвердила «соседей» рижского театра в их сомнениях, в боязни Шекспира. Ну, если Радлов не понял, думали они, то куда нам, молодым, еще не прикасавшимся к Шекспиру! Спектакль Рижского русского театра впоследствии изменился к лучшему. В борьбе «за себя» Шекспир победил, спектакль стал сдержанней, глубже, мудрее, особенно в игре Ю. Юровского, вырастившего монументальную и живописную фигуру Лира. Театр можно поздравить с неординарным событием — большим идейно-художественным роком спектакля. Но шекспировских отражений оказалось вокруг меньше, чем могло быть...

Шекспировских спектаклей становится меньше и тогда, когда театр, поставивший Шекспира, актер, его сыгравший, падают жертвой противоречивых оценок. Конечно, трудно ожидать, что когда-либо может исчезнуть субъективный вкус в критическом мнении. Да он и не должен стираться, если критика и критики не хотят лишиться собственного лица. Но критическое мнение в целом в своей основе не может обойти объективные данные — пьесу, жизнь, спектакль. Искомый критерий критика — результат сопоставления отраженной жизни с жизнью, отражаемой драматургом, а затем и театром.

Актер не сойдется с толка, если два или три критика не сойдутся в мнении по поводу его работы с позиций принятия или непринятия созданного им образа. Я могу сказать, что мне кажется неверным, когда актер «N», не располагая данными для Гамлета-философа, попытается его изобразить, вместо того чтобы «пропустить» Гамлета через себя, еще юного, но уже созревающего человека. Другой критик может утверждать, что актер все же должен был сделать попытку подняться до философии Гамлета.

Но как не сбиться с толку артисту Гелясу, когда А. Торчинский в «Советской культуре» категорически утверждает, что его Гамлет — мыслитель, В. Владко в «Правде Украины» столь же категорично доказывает, что Гамлет — Геляс никак не мыслитель, а обаятельный юноша, оговариваясь, впрочем, что актер «со временем придет и к зрелой глубине Гамлета — мыслителя и философа». А вот В. Ни-

колаев в «Красном знамени» находит, что «мысль Гамлета — Геляса никогда не приходит к философским обобщениям».

В. Владко считает, что у этого Гамлета на первом плане личная трагедия, и именно в этом видит ключ к широкой доходчивости его образа, а рецензенты «Социалистического Донбасса» Н. Гребцов и А. Григорьев утверждают, что артистом «философский план трагедии не сужается до масштабов личной драмы Гамлета». Конфликт датского принца с окружающей средой, по этой же оценке, показан как борьба передового человека своего времени... как подвиг борца.

Вот пойдешь и разберись: философ или не философ, обаятельный юноша или пламенный борец, сужается до личной драмы или расширяется до общественного конфликта! Не знаю, захочется ли Гелясу после этого снова браться за Шекспира, но вот что режиссер Б. Норд будет ошарашен концепцией, которую ему приписал В. Николаев, нет никаких сомнений. Посудите сами:

«Мозг шекспировского Гамлета, — объясняет спектакль рецензент, — бьется о загадку жизни и смерти. Гамлета Геляса и этот вопрос не очень волнует. Могильный червяк, уравнивающий короля и нищего, олицетворяется для него членами королевского совета. Чтобы не было в этом никаких сомнений, актер, произнося знаменитые слова о червях, прямо указывает жестом на приближенных Клавдия. Череп бедного Иорика напоминает ему о бедном друге, он с большой внутренней болью вспоминает о нем, и мысль о кругообороте праха Александра Македонского звучит в его устах просто, как констатация неизбежного».

И еще кусочек: «Когда шекспировский Гамлет в конце второго акта бичует себя за малодушие и робость, Геляс адресует эти же слова группе придворных, столпившихся у края сцены. Действительно, к его Гамлету все эти гневные выражения не применимы».

Дорогой товарищ Норд! Мужайтесь и продолжайте ставить Шекспира. Я, видевший ваш спектакль, торжественно свидетельствую, что кругооборот мысли рецензента действительно к вашему «Гамлету» не применим. Я подтверждаю также, что мозг шекспировского Гамлета вовсе не бьется о загадку, но что загадка жизни и смерти все же волнует вашего Гамлета, по сколь угодно и не обойдешь. Хочу надеяться, что один рецензент «не олицетворяется для вас

членами критической корпорации». Ставьте Шекспира, и, как говорил Бения Крик, «пусть нас не волнует этих глупостей».

Как бы то ни было, но Шекспира побаиваются, это факт. И совершенно напрасно! Литовский театр Клайпеды долго и упорно сопротивлялся стремлению молодого режиссера Лимантаса поставить Шекспира. Труппа театра боялась держать экзамен на зрелость. Но все же Лимантас преодолел сопротивление и поставил «Ромео и Джульетту». И оказалось — первое, подтвердилось, — что и маленький театр может сыграть большого Шекспира.

Мне довелось посмотреть клайпедскую постановку «Ромео и Джульетты» в одном сезоне с лондонской телевизионной передачей и спектаклем Художественного театра Латвии.

Мы далеки от дешевых попыток хвастливого противопоставления советского театра всей зарубежной сцене.

Но совершенно бесспорно, что в советском театре Шекспир не модернизировался, что мысль, идея, главенствующие в нашем театре, очень глубоко проникли в существо шекспировских произведений. И, быть может, поэтому лондонский телевизионный спектакль «Ромео и Джульетта» несколько удивил нас своей обытовленностью, переводом великого трагизма в иной регистр, где преобладающими неожиданно оказываются такие персонажи, как кормилица, ее слуга, весьма прозаический Лоренцо, а страстность Ромео утихает в обыденности героя. И лишь истинно трагедийная игра Берджинии Маккенетт (Джульетта) возвращает спектакль к Шекспиру.

Совсем по-другому отошли от трагического аспекта «Ромео и Джульетты» в Латвийском Художественном театре. Спектакль попал в русло тех постановок, в которых трагедия переходит в романтическую драму. Это, конечно, лучше, чем играть Шекспира, как Гольдони, или, чего доброго, как Дюма (бывает и так). Тем более, что в латвийском «Ромео и Джульетте» у основных героев, по-юношески пылко сыгранных Арتمان и Павул, есть истинная страстей и правдоподобие чувствований. И если бы не декоративность предлагаемых обстоятельств — ритм, пластика, быт, — взятых из лишние «красиво», без той монументальности и эпической сдержанности, которой отмечена трагедия, спектакль оказался бы значительно ближе к Шекспиру.

Но вот Клайпеда... Небольшой город, маленький театр с черносинними креслами, расставленными в удобном шахматном порядке.

Малочисленная труппа с преобладанием молодежи, молодой главный режиссер, воспитанный в московском театральном институте. Юна Джульетта — Черняускайте — воплощение невинности, а вместе с тем и силы, свойственной девушкам Возрождения. Как порыв ветра, налетевшего с моря в ясный вечер, пробегает трепет по ее стану, окрашивая пятнами румянца бледное лицо, и лишь глаза ее изумленно-радостные, но уже полные трагического предчувствия, смотрят, не мигая, будто боясь хоть на мгновение потерять из виду чудесно явившегося юношу.

Сцена на балконе. Тревогой насыщена ночь. Переключка стражи, заглушающая пение птиц, шелест травы, журчанье ручейка. Полный чистоты страсти дуэт течет свободно и раскованно, но в ритме нарастающей трагедии, создаваемой проходами стражи. При каждом ее появлении Ромео прячется в тень карниза, и в этих перебивках, в тревожных ритмах диалогов, ускоряющего бег мыслей, слов, вздохов, идет нарастание трагического.

А немного раньше, при первой встрече Джульетты со зрителем, появляются красивые розы. Они тянутся сквозь баллюстраду к веселой и беспечной девочке. Потом мы их увидим не раз. Они высветятся на террасе у комнаты Джульетты, когда решительным «нет» дочь вырвет гневный окрик у горделивой и деспотичной Капулетти. Возникнут за дверями кельи Лоренцо, создавая контраст между монашеской схимой и полной живой крови цветущей жизнью. Наконец, в склепе розы повиснут алыми каплями на решетке гигантского окна-щели, сквозь которое врывается мощный луч света, озаряющий лицо Джульетты. Душу леденящее чувство жалости охватывает зрителя, много раз выдавшего эту трагедию, когда в клайпедской постановке Джульетта, вздохнув, открывает глаза в тот самый миг, в который Ромео, отвернувшись, подносит к губам склянку с ядом...

Так и хочется крикнуть: «Остановись, она жива!» И когда в финале умирающая Джульетта потянется по ступеням к окну, к свету, увлекая за собой еще не умершего Ромео, и когда при падении ее рука повиснет на прутьях решетки среди алых роз, образ жизни — неистребимой, вечно юной, преодолевающей трагизм отчуждения человека, образ любви победившей смерть, воплощенный в этих цветах, получит свое живописное завершение.

Пусть в спектакле не все хорошо и интересно, но главное найдено и воплощено: гимн

Успех клайпедского спектакля в том, что его создатели мыслили образами, а не иллюстрировали понятия, что они исходили при этом из своих, пусть порой и не общеобязательных, но своих «взглядов» Шекспира.

Вовсе не для того, чтобы противопоставлять «хороший» периферийный спектакль «нехорошему» столичному, привожу в пример постановку «Ромео и Джульетта» в театре имени Евг. Вахтангова. Что и говорить, вахтанговская постановка более монументальна и слажена, более целостна и красочна, чем клейдеская. В ней не раз возникает счастливое сочетание экспрессии и сосредоточенности, движения и сдержанности, что дает ощущение трагедийного, отнятое кроваво-солнечным колоритом рыцарских декораций.

Но вот в водоворот схватки врезается караванный отряд. Какой-то человек, с лицом Наполеона и ухватками фашистского молодчика, закопанный в броню и с плеткой в руке, начинает разгонять и избивать разгоряченную толпу. Он ненстоно кричит какие-то слова, их не разберешь в шуме массы, в скрежете скрепляющихся рапир. Но и по отрывкам текста с ужасом угадываешь, что это князь Эскал!..

паишь догадываться, что здесь происходит разоблачение и посрамление феодалов и феодальных нравов. Это, конечно, весьма поучительно и может служить иллюстрацией к соответствующей главе учебника средней истории, но почему здесь Эскал и «Ромео и Джульетта»? И кому в таком случае гневно говорит (а в спектакле истонно орет) Эскал свой монолог:

Изменники, убийцы тишины,
Грязнящие железо братской кровью!
Не люди, а подобие зверей,
Гасящие пожар смертельной розни
Струями красной жидкости из жил.

Ну, ладно, скажут нам, Эскал — эпизод, полемическое преувеличение, суровый контраст благородству и стойкости тех, кто служит новым идеалам. Действительно, в вахтанговском спектакле, пожалуй, впервые с такой настойчивостью подчеркивается тема вражды, характеристика среды. Это могло бы стать немаловажным достоинством спектакля при обязательном условии — быть средством характеристики главного — любви и гибели героев, но не целью постановки. На деле же стремление к иллюстрации во многом сместило и оттеснило главных героев на второй план.

Такое впечатление усиливается и несовершенством исполнения главных ролей. Как бы ни была талантлива Г. Пашкова, но ее острохарактерная манера не может не «проглядывать» сквозь шекспировскую Джульетту. Излишне гамлетизированный Ромео — Дугин лишён улыбки, юношеских порывов, и кажется, что даже на любовь идет он, как на Голгофу, заранее предчувствуя гибель не только счастья, но и мечты о счастье.

Но ведь и это результат иллюстрации понятий. Вы знаете, как влюбляются Ромео и Джульетта: глаз в глаз и удар молнии!.. Нет, не так, мы вам сейчас покажем, что и любовь

с первого взгляда имеет свои этапы. Вот мимо Ромео проплыла в танце Джульетта. Взгляд ее скользнул по лицу юности и на мгновение задержался: хорошенький... Вот еще раз прошла Джульетта в танце мимо Ромео, и чуть больше задержался ее взгляд: боже, какой хорошенький! И так постепенно, через ряд мизансцен проходит и нарастает чувство Джульетты, «Процесс» раскрыт и описан, а поэзия пропала, есть понятие, а где же образ?

Вы хотите знать, кто такой Парис, нет, не в сюжете, а по социальной характеристике — пожалуйста: закованный в золотые (именно в отполированно-золотые, а не медные) латы появляется этот граф и демонстрирует свою графскую пустоту, холодность и надменность.

Нет слов, у каждого художника должен быть «свой» Шекспир, но ведь Шекспир! Милить образами на сцене означает исходить из идейно-образной системы автора. Мысль не рождает мысль, мысль — отражение действительности, а для театра действительность — образный мир пьесы, который раскрывается и обогащается театром так же и путем самостоятельного образного отражения жизни, послужившей прототипом драматургу.

Поэтому, изучая эпоху, отраженную в пьесе, ее нравы и характеры, художник сцены осмысливает ее, как и сам драматург, образно, и эти образы — режиссерские и актерские — сплавляются с драматургическими образами. И тогда каждый артист и режиссер обнаружит свое в сценическом прочтении пьесы, свое, но заключенное в пьесе, а не просто в эпохе, которую она отразила.

Ведь были же попытки сыграть «Марию Стюарт», так сказать, «исторически», оттенить то, что Елизавета была прогрессивней Марии. Что же могло получиться с образной системой Шиллера, которому Мария была симпатичнее Елизаветы? Это тоже был «свой» Шиллер, но он шел вразрез с подлинным, как идут вразрез с ним спектакли, сентиментально идеализирующие Марию и ее окружение.

Немало спорного в охлопковском «Гамлете». Есть и в нем элементы иллюстративности, прямолинейного решения понятия «Дания — тюрьма». Но в целом спектакль исходит из шекспировской образной системы. У Шекспира не указано, слышит ли Клавдий и двор рискованный диалог Гамлета и Офелии в преддверии «мышеловки». У Охлопкова король и весь двор сотрясаются от гаденького хохота. Домысел ли это? Нет, это образное развитие шекспировского образа Клавдия и его двора.

В английском «Гамлете», поставленном Питером Бруком, сам принц Гамлет — Скофилд не следит за Клавдием в сцене «мышеловки». Эту роль с успехом берет на себя Горацио. В то время как Гамлет все внимание уделяет актерам, провоцирующим короля, и ходит вокруг сцены, где разыгрывается спектакль, Горацио, повисая на карнизе и вцепившись рукой в столб, вперяет пристальный взор в Клавдия. Только ли потому препоручает Гамлет наблюдение за королем, что он озабочен успехом спектакля-провокации? Нет! Гамлет — Скофилд не доверяет своему уже воспаленному гневом взору, а вот Горацио — объективный свидетель, от его чистого взгляда не скроется и ничтожная деталь. И этот образ Брука — Скофилда рождается из шекспировского образа мира.

Всем известно, как своеобразно трактует Ваграм Папазян сцену с платком Дездемоны. Отелло — Папазян, требуя платок у Дездемоны, не глядит на нее; терзаемый подозрениями, он не в силах взглянуть в лицо любимой, он бонится убедиться в правоте Яго. Когда Дездемона все же вкладывает платок в протянутую руку Отелло, мавр весь преобразается. Зажав в руке бесценное сокровище, он, полный радости, мечется по сцене в воображаемой схватке с Яго, который только что оклеветал — ни в чем не повинную! — Дездемону. Ага! — всем существом своим ликует Отелло — она невинна, ты солгал! Но в тот момент, когда радость Отелло достигает кульминации, когда, казалось бы, восторжествовало благородство и был поражен и низвержен порок, рука мавра разжимается, взгляд падает на платок, и — о, ужас! — это вовсе не тот платок! Будто с громадного утеса сорвался несчастный Отелло, и вдребезги разбивается его вера в человека, и преданность и верность, в любовь.

Но ведь Рыскулов в Киргизии играет эту сцену по-другому, горько оплакивая несостоявшееся счастье; таджик Касымов, не теряя страстности, философски осмысливает несовершенство человека; туркмен Кульмамов почти недвижим в пароксизме горя обманутого человека; будто раненый олень, стонет узбек Хидоят; в солдатском горе, по-мужски сурово скрывая пламень гневной души, мужественно встречает удар судьбы грузин Хорава; всей страстностью молодости отстаивает любовь осетин Тхапсаев; и мучительная мысль о том, что самое дорогое — любовь, доверие, человечность необратимы для него в этом мире зла, сжигает сердце Отелло — Мордвинова. У каждого



Гамлет — И. Кастерель



Гамлет — В. Вагаршин

Гамлет — П. Скофилд



из них свой Отелло, но каждый их Отелло — Отелло Шекспира!

Актер идет к образу от себя — от своих представлений и возможностей. Он не должен подчинять образ себе, но он не может и подчиниться образу, умерщвляя себя. Не будет замены Шекспиру и там, где актер модифицирует форму шекспировского образа, если только при этом он не теряет содержания образа и делает его еще более близким себе и зрителю.

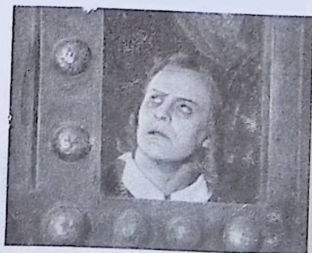
Шут рижского «Короля Лиры» — русский шут, настолько сильна национальная характерность актера В. Глухова. Артист не ломает себя, не притворяется и ярко несет шекспировские мысль и юмор.

Еще контрастнее выявляется национальный облик артиста А. Агаева в спектакле Азербайджанского тюза «Два веронца». Замечательный комик, он играет Лаунса, как Ходжу Насреддина. Можно ли критиковать артиста за трансформацию образа, если в таком виде шекспировский Лаунс, с его глубокой человечностью и неистребимым оптимизмом, ближе исполнителю и доступнее зрителю? Хочется сказать, перефразируя Энгельса, что один только такой Лаунс со своей собакой Кребсом больше стоит, чем все рафинированные домыслы или слепые подражания вместе взятые. Во всяком случае, такая национальная транскрипция куда ближе к Шекспиру, чем натуралистическая сцена ослепления Глостера, сыгранная Лаугавпилсским театром в духе «Велизария», или раскрашенные механические «смешняки», подменяющие в иных спектаклях Киселя, Ключку и других шекспировских «клаунов».

Из чего бы ни исходили актеры, так сыгравшие Шута или Лаунса, но в их созданиях сказалась народность шекспировского театра. Гораздо хуже, когда богатство образного видения подменяется унылой догмой. В прошлом году произошел спор между рецензентом газеты «Бакинский рабочий» Али Султанлы и коллективом театра имени Азизбекова, поставившим «Зимнюю сказку». Известно, что «Зимняя сказка» не такой частый гость на сцене, как «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» или шекспировские комедии первого периода. И всячески следует поощрять театр, взявший на себя почин постановки этого очаровательного произведения. Тем более что режиссер Шарифов в полном соответствии с Шекспиром реалистически трактовал эту пьесу. Другое дело, что отдельные элементы спектакля неполноценны, что ему подчас не хватает легкости, прозрачности, грациозности.



Гамлет — М. Козаков



Гамлет — Ф. Самойлов

Гамлет — Г. Джанибекян





Отелло —
Г. Джанибекян



Отелло —
В. Ткаченко

Но в нем с большим вдохновением изображен чарующий образ Гермियोны (Оюма Курбанова), образ, полный человеческого достоинства и веры в человеческую чистоту. Можно отметить и ряд других достоинств режиссерской и актерской работы.

Но рецензент предъявил театру счет: почему действие не перенесено в античность, раз у Шекспира фигурирует дельфийский оракул и герои названы античными именами. Он пишет: «События, происходящие в пьесе, относятся к периоду эллинизма». Предположим, хотя в «Зимней сказке» все, кроме закулисного дельфийского оракула и античных имен, противостоит этому утверждению. Но что следует дальше? «В быте сицилийцев этого периода, в нарядах, в убранстве помещений сказывались традиции Древней Греции». Какого «этого периода»? Судя по предыдущей фразе, — «периода эллинизма». Как же, позвольте спросить, в эпоху эллинизма сказывалась традиция Древней Греции? Тогда, видимо, все это еще не было традицией, а стало традицией для сицилийцев лишь в эпоху Возрождения, не так ли?

Но дальше не лучше: «В спектакле же мы видим интерьеры, одежды... более соответствующие католической Испании или пуританской Англии XVII века». Трудно понять это «или»... Как можно ставить знак равенства между стилем католической Испании и пуританской Англии! Не менее трудно понять, как можно требовать от театра оформления, соответствующего времени и месту действия «Зимней сказки» — пьесы чудесно прихотливой, совмещающей в себе трагедию, драму, комедию, пастораль, события которой разворачиваются то в Сицилии, то в Богемии? Дело не в том, где происходит действие «Зимней сказки»: пусть в богемской части спектакля будут чешские костюмы, а в сицилийской — итальянские, пусть там и там будут или чешские, или итальянские, или английские, — лишь бы была посрамлена слепая лютость Леонта и возвеличена красота духа Гермियोны, воспета чистота любви Пердита и во весь голос прозвучало страстное обличение Паулины:

Тот еретик, кто на кострах сжигает,
Не те, кто в них горит.

А многое из этого в спектакле есть. Значит, прав спектакль и неправ рецензент, значит, посрамлена догма и торжествует поэзия — поэзия реализма.

Да, не надо мешать театру видеть «своего» Шекспира. Без этого Шекспир будет унифици-



Отелло
А. Ходолов



Отелло
А. Х.



Отелло —
М. Касымов



Отелло —
В. Папазян

рован, что в корне противоречит социалистическому искусству, воплощающему ленинскую идею простора мысли и фантазии, формы и содержания в сфере художественного отражения жизни.

Если, конечно, этот простор не будет обращен против Шекспира! В модернистском театре тоже «просторно». Здесь делают с Шекспиром все, что взбредет в голову режиссеру, выхолащивают содержание, уродуют форму, вышивают формалистические узоры по канве собственных измышлений, ничего общего не имеющих с реализмом, а следовательно, и с самим Шекспиром.

Советский театр очень строго блюдет чистоту шекспировского реалистического стиля, не теряя при этом широты взгляда, не боясь спорного. Но не отрицая того, что спорно, следует со всей категоричностью отвергнуть то, что бесспорно уводит от самой шекспировской концепции.

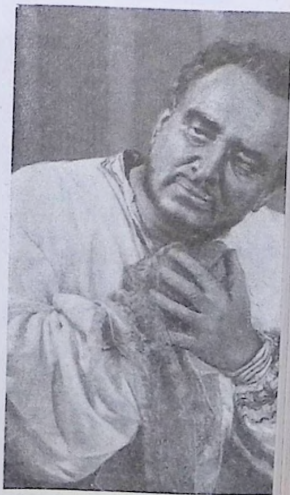
Бесспорно, что представленный артистом Яковлевым Гамлет (Даугавпилс, постановка С. Радлова) напрасно и противостоит лишён сомнений. Артист играет не только уверенно, но с виртуозностью, доходящей порой до истинно художественного совершенства. И мысль несет он зрелую, ясно прочерченную, волнующую и его и зрителя. Но ведь Гамлет у него весь в сгустке мстительной энергии, целиком поглощен страстным осуществлением заранее предначертанного плана мести. Ничто не колеблет душу этого целеустремленного человека. Даже монолог «Быть или не быть» он начинает истовым «быть», как клятвой над захваченным из ножен кинжалом, и в этом страстном порыве едва слышится мучительное «не быть». Да и само «быть» относится не к существенному и коренному философскому противоречию человеческого бытия, а к утверждению права на месть. И кинжал, взнесенный над головой, ближе уже к сердцу Клавдия, чем к собственной груди Гамлета.

Нельзя оправдать и видения режиссера Бебутова и художника Бебутовой, приблизивших спектакль «Гамлет» в Витебском театре к «мирикуснической» манере. Черно-белый шахматный пол продолжается в арлекинадном узоре, вплетающемся в костюмы исполнителей. Условная, барельефно-горельефная трактовка декораций и мизансцен как бы выключает весь фон из реального, выделяя черного Гамлета. Он один живой человек в этом призрачном мире абстрагированного зла.

Может быть, не это искусственное противо-



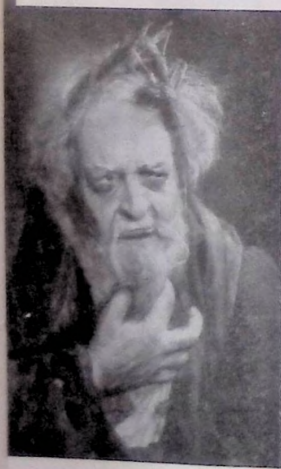
Отелло —
А. Остужев



Отелло —
Н. Морозов



Лир — С. Миккоэле



Лир — М. Касымов

поставление лежало в замыслах постановщиков, но стремление к оригинальности неизбежно увело их спектакль от полнокровного и живописного Шекспира, который не обогащается, а теряется в домьслах.

Что можно сказать о такой наивной и претенциозной аллегории, которая разыгрывается в спальне Гертруды. Полог алькова Гертруды украшен фигурами Адама и Евы, вероятно, для того, чтобы напомнить притчу о первородном грехе. В тот момент, когда Гамлет поддается чувству сыновней любви, полог вздрагивает. Охваченный гневом Гамлет откидывает полог — изображение Евы — и поражает лежащего на постели... Полония (!).

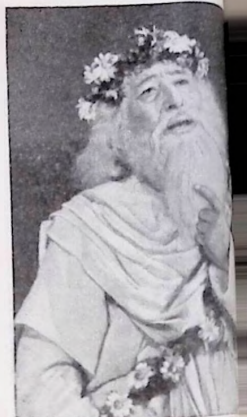
Когда в витебском спектакле играл такой артист, как Б. Молчанов, за его реалистически сильным и покоряющим Гамлетом исчезали многие недостатки спектакля. Когда же Молчанова сменил молодой и еще неопытный актер, ошибки выпятились на первый план.

К счастью, на монументальном шекспировском здании, воздвигнутом в Советском Союзе, такие излишества и украшательства в общем, как говорят архитекторы, «не просматриваются». Слишком силен могучий поток шекспировского реализма, возникший более века назад из мочаловского родника, чтобы его можно было повернуть в сторону от большой и прекрасной правды искусства.

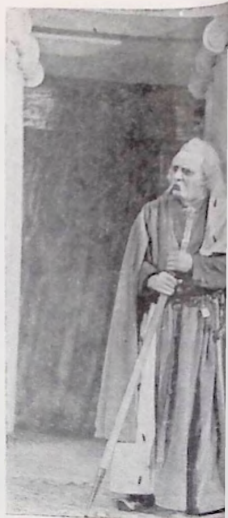
Шекспир с «домьслами» — не Шекспир, но и Шекспир без всякого замысла — тоже не Шекспир! Если излишества или недостатки при наличии верного общего замысла не лишают спектакль перспективы роста, то спектаклю, неверно решенному или вовсе лишенному замысла, нечем и некуда расти.

Неизмеримо вырос рижский «Король Лир»; стал органичнее и глубже Лир минский; мудрей и значительней выглядит Гамлет Самойлова с тех пор, как артист понял, что форсировать нужно не звук, а мысль; уже виден в Цареве тот Макбет, который, по выражению Белинского, «при другом направлении мог бы быть другим человеком».

Во всем этом сказалась перспектива верно взятого замысла. Но что могло сказаться в молодежном спектакле МХАТ «Двенадцатая ночь», если при всем желании ни в дни премьеры, ни сейчас нельзя обнаружить и определить, для чего и во имя чего поставлен этот спектакль, в чем его замысел. Ведь порой кажется, что видишь ученическую постановку плохо понятого Гольдони. Пусть не подумают, что я противопоставляю Гольдони Шекспиру! Но



Лир — Ю. Юров



Лир — В. Папаз

есть гольдониевская манера, есть манера шекспировская, и каждой из них потребна своя пластика и интонационная система, свои приспособления и краски.

Так вот о шекспировской манере. Герцог, сидя на подоконнике, вдруг замечает, что слова Цезарю, обращенные к нему, полны страсти. Герцог бросает изглад на Цезарю, а затем с вполне современной ухваткой толкает его в плечо, как это может сделать подросток, недоверчиво выслушавший рассказ хвастливого приятеля: «А, иди ты!»

Цезарю, попятившись от Оливии, которая пытается взять его приступом, на мгновение делает испуганное лицо, а затем самодовольно рисует, как, впрочем, делает это на протяжении всей роли.

Где же та благородная и прекрасная одержимость, с которой Виола добивается любви Оливии для Орсино? Виола Шекспира ведет бой с отчаянной смелостью женщины, готовой на все ради счастья любимого, даже на отказ от его любви. Чистая и целомудренная, она искренне пугается страсти Оливии, любящая, она сочувствует влюбленной, нелюбимая, она подавляет в себе ревность к сопернице. Но еще больше страшится Виола, что Оливия окончательно отвернется от Орсино и он, ее любимый, будет несчастлив. Какая великолепная гамма чувств и настроений у Шекспира — какая однообразная рисовка в спектакле! Впрочем, у мхатовской Виолы есть соперница (или соратница) — Виола из кинофильма «Двенадцатая ночь», под которым почему-то значится имя Шекспира. Мне не кажется очень удачным спектакль «Двенадцатой ночи» в театре Майорова, но насколько он ближе к Шекспиру со своей грубоватой ухваткой, активной и решительной Виолой, любящей Оливией.

Может быть, виновата школа, в которой воспитывались исполнители спектакля МХАТ? Но вот воспитанник школы-студии МХАТ Козаков в спектакле театра имени Вл. Маяковского играет Гамлета по-шекспировски, но он же играет его и по-мхатовски, с тем артистическим спокойствием, правдивым тоном и наивной верой в предлагаемые обстоятельства, которыми он вдохновился в системе Станиславского. С большим интересом ждем мы появления долгожданной «Зимней сказки» на мхатовской сцене.

Нет, что ни говорите, а загадка шекспировского реализма на сцене заключается в верности замыслу драматурга, а не в выборе средств к его осуществлению. Играть по-шекспировски,

быть оригинальным в его интерпретации, раздвинуть представление о реализме за пределы догматически унылой правденки можно, лишь глубоко проникнув в гениальные замыслы Шекспира, в грандиозные характеры его героев, в сложный диалектически-противоречивый мир его пьес. От верности драматургическому замыслу, от верного сценического замысла зависит полнота и оригинальность театрального произведения, зависит и рост артиста — и не только в данном спектакле.

Стало модным утверждать, что Шекспиру худо от режиссерского засилия, дескать, режиссер подавляет шекспировские страсти актера.

Это «мифотворчество» не трудно понять, поскольку оно исходит от тех, кто знает литературу значительно больше, чем театр. На самом деле Шекспир страдает не от режиссерского засилия, а от режиссерского бессилия. Там, где есть настоящий, своеобразный большой режиссерский замысел, только там и могут объединиться актеры в шекспировский ансамбль. Все лучшие шекспировские спектакли советского периода родились из режиссерской воли, режиссерской организации. И от того, что общий замысел спектакля возникал иногда из сотрудничества постановщика с исполнителем центральной роли, насколько не умаляется универсальное значение режиссера в современном шекспировском театре. Просто большой актер брал на себя также режиссерские функции и тем самым был соучастником в пресловутом режиссерском засилии.

В «Укрощении строптивой» в ЦТСА заменили Добржанскую — Катерину другой актрисой, вовсе не приспособленной к этой роли, и спектакль утерял свой блеск. Можно ли говорить поэтому, что Добржанская в свое время сделала этот спектакль? Нет, сделал его А. Д. Попов. Как сделал он когда-то классический спектакль «Ромео и Джульетта», а в нем «сделал» Ромео — Астангова и Джульетту — Банову. Эти замечательные актеры сами не создали бы такого спектакля, не создали бы в одиночку и таких ролей, потому что театр — не концертная эстрада, где, кстати говоря, тоже не сделаешь хорошего номера без хорошего режиссера.

Ссылаются на то, что Охлопков «задавил» Самойлова, что самойловский Гамлет — жертва охлопковской гигантомании. В охлопковском спектакле немало недостатков, но главный из них — отсутствие великого артиста, которому были бы по плечу шекспировский Гамлет и охлопковский режиссерский размах. Охлоп-

ков не задавил Самойлова, а сделал из него Гамлета, он «подтянул» артиста к своему замыслу, помог ему дополнительными средствами — режиссерскими средствами, даже тем, что временами «прятал» его, как в свое время, по собственному признанию, прятал Станиславский будущих великих мхатовцев, боясь, что еще не по плечу им тяжесть авторского и режиссерского замысла.

Что касается широты понимания шекспировского реализма, то где-где, а в охлопковском спектакле и в поддержке его общественностью она проявилась вполне. А ведь в этом спектакле царит режиссер и нет ни одного актера, поднявшегося вровень с его замыслом.

...Когда в Москве английская труппа давала «Гамлета», я был свидетелем такого эпизода. Сидевшие впереди зрители во время действия обменялись репликами. Мой сосед громко шепнул: «Тише, не мешайте слушать!..» В антракте я спросил соседа, знает ли он английский язык? «Нет, — ответил он, — я не знаком с языком Шекспира, но я знаю его душу и боюсь проглядеть хотя бы один ее порыв...».

Советский театр знает душу Шекспира, и поэтому он так редко упускает ее порывы. Но жить душа в душу можно, лишь живя вместе. А сколько еще театров удовлетворяются платонически-декларативной любовью к Шекспиру? Вдыхать о Шекспире можно и на конференциях — в театре Шекспира нужно играть.

Шекспира нужно играть, и играть его нужно без опасений и без предвзятости, широко и смело, каждый раз по-новому и всякий раз по-своему, так как видишь его ты, а не сосед, но видишь его — Шекспира, а не кого-либо другого. Шекспир так могуч, так широк и емок, что мимо него не помотришь, если, конечно, не закрыть глаз.

Существует мудрый рассказ о человеке, который видел весь мир через стекло, но, посеребрив стекло с другой стороны, он увидел в нем лишь самого себя. Шекспир неподкупен: если его посеребрить, то скроется тот громадный мир, который виден сквозь него веками, и отразится лишь загримированное лицо фокусника. Шекспир и реализм неразделимы. А царство реализма столь широко и просторно, что вряд ли стоит бежать за его границы — и внутри его можно найти простор для фантазии.

Для того чтобы играть Шекспира, у каждого театра есть то главное, без чего не существует сценического искусства, — есть пьесы. У каждого театра есть вера в Шекспира, нужна еще вера в себя и чувство художественной правды.

Сам Шекспир сказал:

Прекрасное прекрасней во сто крат,
Увенчанное правдой драгоценной.

Лучшие спектакли в наших театрах увенчаны этой правдой, и они, подобно маяку, освещают путь всем советским режиссерам и актерам.

