

**З**НАМЕНИТЫЙ шведский режиссер Ингмар Бергман, недавно отметивший свое семидесятилетие, наконец-то приоткрылся перед нашими зрителями и как мастер театральной сцены. То, о чем он поведал нам двумя своими спектаклями в театре «Драматен» («Фрекен Юлия» и «Гамлет»), заслуживает пристального внимания в связи с тем переломным временем, которое мы сейчас переживаем.

Нельзя сказать, чтобы кинопрокат избаловал нас фильмами Бергмана, но все же на наших экранах нет-нет, да и можно было увидеть то «Земляничную поляну», то «Осеннюю сонату», то «Фанни и Александра»... Что же касается спектаклей (а их Бергман поставил несколько десятков, и многие из них обошли весь мир), то все они оставались для нас легендами.

Но вот гастроли стоковского «Драматена» дали нам возможность увидеть две бергмановские постановки. «Фрекен Юлия» Августа Стриндберга (эта, пожалуй, самая знаменитая пьеса шведского классика была написана в 1889 году) в постановке Бергмана дает представление не только о точности и изяществе его режиссерской манеры, но и о масштабе его художнической мысли. Пьеса, в свое время шокировавшая зрителей своей психологической откровенностью в изображении отношений между мужчиной и женщиной, поставлена Бергманом в мягкой, чеховской, манере, с бесконечным сочувствием к мучениям героев.

У Стриндберга две жертвы и два палача все время меняются местами, становясь то преследуемой дичью, то охотником; в спектакле Бергмана и графиня Юлия (Марие Иорансон), и лакей Жан (Петер Стурмаре), и служанка Кристина (Герта Кулле) — все жертвы не зависящих от них обстоятельств, запустивших механизм жестокой драмы и толкающих ее к неотвратимой развязке. Имя этим обстоятельствам — попрание человеческого достоинства.

Камерность пьесы Стриндберга приобретает у Бергмана новое качество. Подчеркнутая художником спектакля Пальмшерн-Вейсом замкнутость пространства оказывается мнимой. Меняющийся свет за окнами кухни, в которой происходит действие, словно передает спокойное дыхание природы, от которой отпали, оторвались взвинченные, мечущиеся герои драмы. И разговоры их о дальнем путешествии оказываются фикцией, и беспрерывно хлопающая дверь в центре сцены откроется перед героиней только для того, чтобы пропустить ее в смерть. Но напрасно мы

стали бы искать в этом спектакле столь модную сейчас открытую театральную символику: добротный сценический реализм, безукоризненно четкая, психологически мотивированная игра актеров — и лишь незаметно, исподволь все это наполняется скрытыми, метафорическими значениями.

Человек, в котором растоптанное уважение к себе, стремится растоптать его и в других. И тогда начинается та катастрофическая цепная реакция зла, которую режиссер дает нам возможность увидеть и прочувствовать в ее конечных, глобальных последствиях. Об этом, как мне представляется, спектакль Бергмана «Гамлет».

## Театр

# «ГАМЛЕТ», БЕРГМАН И МЫ

Из черного, кажущегося безграничным пространства сцены один за другим выступают персонажи трагедии. Клавдий и Гертруда, как и большинство их царедворцев, одеты в кроваво-красные мантии, но в иные моменты эти торжественные одеяния более смахивают на изрядно засалившиеся домашние халаты (художник — Иоран Вассберг). Впрочем, Полоний довольно быстро меняет свою мантию на костюм современного делового человека. У Клавдия (Бёрье Альстада), пожилого, плохо выбритого человека, под мантией видно застиранное нижнее белье. У Гертруды (Гуннель Линдблум) белила и румяна не могут скрыть старческой дряблости кожи. За интригами и злодействами прогнвшего Датского королевства угадываются кухонные дразги, примитивнейшее притворство, искусственно взвинченные страсти, но за всем этим в свою очередь — грозный мрак и пространство истории. Такова парадоксальная «обратная» перспектива бергмановского спектакля.

Только Гамлет и Горацио (да еще Офелия, Пернилла Ёстерген, — воплощенное простодушие, для которого нет места в этом извращенном мире) не участвуют во всеобщем маскараде: на них с самого начала современные костюмы, и — что гораздо важнее — у них современная манера себя вести, мыслить, чувствовать, говорить. Их терзания, их проблемы обращены к нам непосредственно, напрямую: мир катится по ложно-

му пути, способны ли мы остановить его катастрофическое скольжение к бездне?

Воплощением торжествующей вседозволенности выступает в спектакле Клавдий и его окружение — хор безликих фигур, легко меняющих средневековые мантии на современные плащи, а пудренные парики — на зонтики-автоматы. Когда и где происходит действие? Недавно по другому поводу (в связи с фильмом «Покаяние») было сказано: нигде — и везде, никогда — и всегда. И не будем делать вид, будто происходящее на сцене к нам не относится, потому что Шекспир умер без малого четыре столетия тому назад... Время играет с нами

ровно театр насчитывает их уже тысячами — есть свое центральное место роли. Для подавляющего большинства это — монолог «Быть или не быть...». Для Гамлета-Смоктунковского в фильме Гр. Козинцева — это слова о флейте, то есть о неотъемлемом достоинстве человека. Петер Стурмаре тоже проводит эту сцену очень сильно. Но главный его монолог — размышление (из 2-й сцены II акта) о необходимости все решать заново. Что такое наша Земля — прекрасная хранилища или убогий закоулок Вселенной? Что такое небо — несравненный полог, великолепно раскинутая твердь или чумное скопление ядовитых паров? Что такое человек: краса мироздания, венец всего живущего — или квинтэссенция праха? Не решивши эти вопросы, принц Датский не может ни действовать, ни жить. И тогда ему на смену придут — нет, даже не Клавдий и не Гертруда, у которых под коростой грехов еще шевелится то, что некогда было их совестью, а люди типа Розенкранца и Гильденстерна, которые сами называют себя «безразличными сынами земли» (а Фортинбрас, как он показан в спектакле, лишь один из них).

«Безразличные сыны земли» — это еще одна из множества пророческих формул, которыми великий английский драматург прорезал пространство грядущих веков, прорвался в наш сегодняшний день. Обретет ли человек, подобно Гамлету, высоту мысли и нравственного самосознания или согласится быть квинтэссенцией праха, равнодушным к судьбе породившей его земной колыбели, готовым разрушить ее собственными руками? — «вот в чем вопрос» бергмановского спектакля.

Конец спектакля страшен. На сцену среди шума и ярости, в слепящих вспышках прожекторов, врываются солдаты Фортинбраса, уже утратившие человеческий облик. И пока он, циничный выродок, будет произносить перед объективами телекамер всем известные благородные слова, его подручные ловко и спорно пристрелят за кулисы Горацио (Ян Вальдекранц) — последнего гуманиста, которому Гамлет завещал осмыслить, записать и повесть людям свою горестную историю.

Как не услышать здесь голос самого Ингмара Бергмана — одного из самых значительных и самых трагических художников нашего жестокого и тревожного века? И разве не от нас в конечном счете зависит, чем обернется страшный финал его спектакля: ужасным пророчеством или спасительным предостережением?

Для каждого Гамлета — а ми-

В. БОЖОВИЧ.

Театральный Известия. - 1988. - 13 окт.