

375 лет со дня рождения Вильяма Шекспира

ЗАДАЧА ХУДОЖНИКА

СЕМЬ ГАМЛЕТОВ

ОПЕРА «БЛИЗНЕЦЫ»

Современники об исполнителях



Театр «Глобус» в Лондоне времени Шекспира. С медной гравюры начала XVII века

Т. Беттертон

(1635—1710)

Восторгались величием Шекспира в полной мере могли лишь те, кто видели Беттертона в роли Гамлета.

Я стою перед труднейшей задачей: сценический блеск и мастерство этого актера должны найти адекватную достойную оценку. Вы видите Гамлета, его играет Беттертон. С исключительной силой актер передает гнев и ярость при появлении тени отца. Зритель этого спектакля — Оливер тихо спросил меня: — «Думаете ли вы, что Гамлет должен проявить такую неистовую страсть при встрече с тенью?» В зале, однако, раздавался восторг рукоплесканий. Беттертон играл с огромным подъемом и блеском, который ослеплял сцену. Он начинал с наумительной, долгой паузы, за ней следовали слова. Голос звучал все сильнее и сильнее. С исключительной гибкостью он переплывал все оттенки, вбирал тончайшие переходы. И казалось, что являющаяся тень отца страшит и зрителя и самого Беттертона. С исключительным искусством Беттертон владел своими прекрасными голосовыми данными. Гамлет бросал вызов тени, но вызов этот говорил не столько о пустой браваде, сколько об отчаянии Гамлета, о его дерзании, а не о дерзости.

КОЛЛЕЙ КИБЕР

Д. Гаррик

(1717—1770)

Вы запомните на всю жизнь выражение лица и взгляд Гаррика. Вам никогда не забыть, как Гаррик выражает и подчеркивает страсть и характерные черты Гамлета. Его огромная эмоциональность покрывает и потрясает сердца зрителей.

Богатство сценических выразительных средств Гаррика, его огромный талант художника, виртуозность исполнения сочетаются с тем совершеннейшим мастерством, которого можно достичь лишь в результате многолетнего опыта и пытливейшей наблюдательности. Концепция, мысль, идея Шекспира нашли достойнейшего исполнителя. Казалось, что интерпретация самого Шекспира слилась воедино со сценическим воплощением Гаррика.

Гамлет Гаррика вас потрясает глубиной правдивости. Гаррик выражает чувство Гамлета не внешними декламационными приемами, а сокровеннейшими глубокими переживаниями, идеально сочетающимися с правдивейшими жестами и подлинной большой сценической правдой.

Х. МОР

Д. Кембль

(1757—1823)

Исполнение Кемблем роли Гамлета отличается исключительной оригинальностью. Он не копирует ни одного из своих предшественников, он не пытается никому из них подражать.

Стиль сценического исполнения определяется личными интеллектуальными качествами этого большого художника сцены. У него медленная походка. Созерцательность и сосредоточенность Гамлета находят свое истолкование и выражение в тоне актера.

Его сценическое поведение отличается предельным изяществом и благородством. Перед нами театральное опознание Гамлета, отражающий, как в зеркале, поэтический образ, созданный Шекспиром.

ДЖЕМС БОДЕН

Э. Кин

(1787—1833)

Один из сложнейших и труднейших сценических образов, в котором сплетаются нити человеческой жизни, жизни гибкой и мятущейся, как прибой морской волны, — образ Гамлета воссоздал Эдмунд Кин.

Знание и сила Кина в том, что он обнажает и раскрывает чувства Гамлета с предельной правдивостью. Вы видите его удивление и смущение, когда он впервые встречается с тенью отца. Вы чувствуете его сиюминутное доверие и желание следовать за тенью. Ослепляющее впечатление производит игра Кина в сцене с матерью и Офелией.

Прекрасным комментарием к Шекспиру является момент, когда Гамлет — Кин возвращается к Офелии, чтобы коснуться поцелуем ее руки. Энергия и сила, которую проявляет Гамлет в сцене с королем и королевой, вызвала у зрителей бурю восторга.

ВИЛЬЯМ ГАЦЛИТ

Г. Ирвинг

(1838—1905)

Ирвинг полагает, что Гамлет совсем не простодушный, открытый и чувствительный человек. По мнению Ирвинга, натура Гамлета на отмечена большой внутренней глубиной, его характер не влечет к себе и не вызывает общего сочувствия. Если подобная характеристика Гамлета и говорит, может быть, о прелюбви таятай Ирвинга, то такой Гамлет останется лишь в памяти современников, которые видели ирвинговского Гамлета.

Подвижной, вдохновенный, полумудрый, истеричный Гамлет — предел субъективизма актера. Только с появлением на сцене Горацио и Бернардо, Ирвинг — Гамлет обретает оправданное сценическое общение с придворными.

Между актерами, живущими обычными понятиями и представлениями о трагедии, и теми, кто развязно фанфарничает с трагедией, — огромное расстояние.

ЭДУАРД РУССЕЛЬ

Т. Сальвини

(1829—1916)

Актера нельзя упрекать в том, что он не воплощает на сцене ваше представление о Гамлете, Отелло, Макбете. Но его справедливо упрекают тогда, когда он отклоняется и отступает от текста, который известен всем.

В Гамлете Сальвини сказался его великий талант большого артиста, но надо сказать без обиняков о том, что это не шекспировский Гамлет.

Многогранность этого образа, к сожалению, не была всесторонне освещена актером. Сила ума, веселость нрава, которая порой рассеивала гамлетовскую грусть,

амплитуда его колебаний, интеллектуальная энергия не проявились в полной мере.

Трагедия «Гамлет» подверглась купюрам, была приспособлена для итальянских вкусов. И тем не менее я думаю, что Гамлет Сальвини имеет огромное неоспоримое преимущество над всеми Гамлетами, которых мне довелось видеть на сцене.

Сцена с тенью, мне кажется, была проведена не совсем безупречно — не в части психологического рисунка, а в выражении метафизического страха. Но это неизменный дефект в исполнении всех Гамлетов.

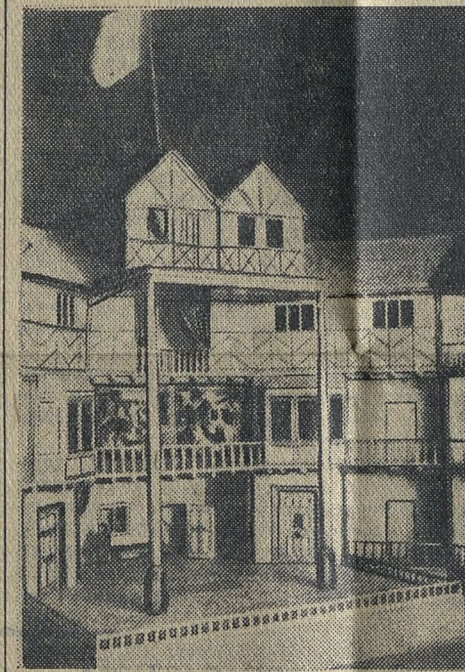
Надо, однако, отметить, что страх Гамлета достигал предельной выразительности. Если сцена с Полонием («слова, слова») была замечательно проведена, то сцены с Офелией были открытием. Гамлет — Сальвини не бранил Офелию, не оглушал ее криком и злыми укорами (как это делают обычно другие исполнители Гамлета). Он был страшным, загадочным, но всегда нежным. Его слова «в монастырь» прозвучали не оскорблением злой наставника, а печальным советом любящего человека, сердце которого разбито.

Кульминационный пункт творчества Сальвини — сцена на могиле Офелии. Два момента поражают меня, зрителя этого удивительного спектакля. Первый — сила актерского исполнения, доводящего до слез; второй — неотделимый от первого — желание зрителя увидеть в спектакле большую гармоничность и единство.

Чувствуется диссонанс между грустными жалобными тонами и той крепкой силой, которая проявляется и в голосе и в фигуре Сальвини. Черты оперного тенора и трагического героя переплелись в этом Гамлете, и вот неслучайно сочетание «прекрасной грации» с величием.

Выводы вы можете сделать какие угодно, но вы восхищены редкими качествами этого трагического актера. Он с подавляющей силой передает трагические страсти. У него прекрасное, выразительное лицо, благородные манеры, голос удивительной красоты и дилекции, которую услышавший раз или два за всю жизнь. Сальвини виртуозно владеет и музыкальной выразительностью, тембром, ритмом. Он величайший декламатор и чтец, которого мне повстречалось услышать.

ГЕНРИ ЛЬЮС



Театр «Глобус», реконструированный Джоном Адамсом

П. Мочалов

(1800—1848)

Лицо, искаженное судорогами страсти и все-таки не утратившее своего меланхолического выражения; глаза, сверкающие молниями и готовые выскочить из орбит; черные кудри, как змеи, выходящие по бедному челу, — о, какой могучий, какой страшный художник! Наконец притихшее рукоплескание публики позволяет ему довести монолог...

Сцена с Гильденштерном, пришедшим звать Гамлета к королю и извещать его о неудовольствии, была превосходна в высшей степени.

Ведный, как мрамор, обливаясь потом, с лицом, искаженным страстью, и вместе с тем торжествующий, могучий, страшный, измученный, но все еще сильный голосом, с глазами, отравленными от послы и устремленными без всякого внимания на один предмет, и перебирая рукой кисть своего плаща, давал он Гильденштерну ответы, беспрестанно переходя от сосредоточенной злобы к притворному и болезненному полоумию, а от полоумия — к жалкой иронии.

Невозможно передать этого неподражаемого совершенства, с которым он уговаривал Гильденштерна сыграть что-нибудь на флейте: он делал это спокойно, хладнокровно, тихим голосом, но во всем этом просветлялась какой-то замкнутый, что заставляло публику ожидать чего-то прекрасного, — и она дождалась. Сбросив с себя вид притворного и иронического простодушия и хладнокровия, он вдруг переходит к выражению своего оскорбленного человеческого достоинства и твердым, сосредоточенным тоном говорит: «Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь?..» Такова же была его сцена с Полонием; так же проговорил он свой монолог перед стоявшим на коленях королем; его одушевление не ослабевало ни на минуту, и в сцене с матерью оно дошло до своего высшего проявления.

И, наконец, это болезненное напряжение души, это столкновение, эта борьба ненависти и любви, негодования и сострадания, угрозы и умиления — все это разрешилось в сомнении души благородной, великой, в сомнении в человеческом достоинстве.

Страшно.

За человека страшно мне!

Какая минута, и как мало в жизни таких минут. И как счастливы те, которые жили в подобной минуте.

Честь и слава великому художнику, могучая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут, благодарности ему...

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

Шекспировские торжества

24 апреля в Большом зале консерватории Комитет по делам искусств, союз советских писателей, Институт мировой литературы им. Горького, Всесоюзное театральное общество и ЦК Рабис устраивают торжественное заседание, посвященное творчеству великого классика драматургии. С докладом «Шекспир и советская культура» выступит академик И. К. Луцкий. Доклад «Жизнь и творчество Шекспира» сделает проф. М. М. Морозов. В художественной части вечера будут даны отрывки из шекспировских пьес в исполнении крупнейших мастеров советской сцены. Шекспировский вечер будет транслироваться по радио.

К шекспировским торжествам в Москве, в Доме актера, открывается большая выставка «Образы Шекспира в исполнении крупнейших актеров».

Широко будет отмечен шекспировский юбилей и в Ленинграде.

ШЕКСПИР В РОССИИ

Тема о «русском Шекспире» в плане сценическом еще до сих пор не нашла своего исследователя. Книга Андре Липондэ «Шекспир в России», до сих пор, к стыду нашему, не переведенная на русский язык, обрывается на 1840 году, и в ней главным образом исследуются русские литературные отклики на имя Шекспира, а не русские шекспировские спектакли. Имеющаяся работа А. С. Булгакова «Раннее знакомство с Шекспиром в России» («Театральное наследство», 1934) также обрывается на 1833 г. и в большей своей части посвящена откликам на Шекспира. В Париже предполагается открытие специальной выставки «Шекспир в России».

Н. ШИФРИН

Шекспир и французское искусство

В Париже предполагается открытие специальной выставки «Шекспир в России».

ное реставраторство бесмысленно так же, как и представление «Гамлета» во фраках, что делают в некоторых западноевропейских театрах.

Нужно всеми средствами современного художника создать реалистическую среду для персонажей пьесы. Конечно, Италия у Шекспира английская, как, скажем, у Бомарше Испания французская. Но Шекспир в отдельных сценах дает настолько точные характеристики чужой страны, что художник не может их затерять. Нельзя все извести до английского уровня. Но необходимо найти степень англоизации Падуй, Вероны или Арденнского леса. Вот почему в «Угрошении строптивой» (Центральный театр Красной Армии, постановка А. Д. Попова) я не строил Падуй на сцене, а показывал ее через изображение на английской бытовой вещи — шпалере. А в спектакле «Как вам это понравится» (театр им. Ермоловой, постановка Н. П. Хмелева и М. И. Кнебель), перенес действие в Англию, я смягчаю «французским воздухом» пейзажи, давая их световой проекцией.

Атмосферу действия шекспировских спектаклей мы познаем через современное Шекспиру изобразительное искусство. Выбор художников, с помощью которых мы эту эпоху познаем, очень ответственный. Это вопрос стиля спектакля и отбора советским художником изобразительных средств. Может показаться, что наиболее странным людям Бронзано ближе к Шекспиру, чем те, которых рисовал Гольбейн, хотя он и жил в Англии. Но ведь нужно не простое перенесение из исторических урвней отдельных элементов на сцену, а органическое соединение их в реалистический образ.

Этому надо учиться у самого Шекспира — учиться видеть мир как бы впервые, умным, взыскательным взглядом и из столкновения конфликтов отдельных деталей и черт создавать живые характеры. На этом пути — ключ к решению костюмов и гримов. Надо посмотреть вокруг. У прохожих, у встречных подмечать выражения чувств, мысли. Из наблюдений окружающей нас жизни, из свойств актеров и из деталей классических портретов родятся живые реалистические образы действующих лиц. Подлинность чувств шекспировских персонажей, их страстная одержимость не могут существовать в буффарской среде. Каждая вещь на сцене должна стать предметом искусства; в каждую вещь на сцене должен быть вложен смысл. Шекспир не простит случайности.

Очень важно, чтобы наши художники, лично поработавшие над оформлением шекспировских спектаклей, — Дмитриев, Тышлер и др. — рассказали о «своем» Шекспире.

Встреча с Шекспиром не должна остаться эпизодом в жизни художника. Работа над его шедеврами должна прочно войти в творческую жизнь художника. Мы творчески с ним вместе будем воспитывать благородство чувств, широту ума, крепкий смех и бесстрашие правды.

Н. ШИФРИН

Шекспир и французское искусство

В Париже предполагается открытие специальной выставки «Шекспир и французские живописцы». Французские живописцы всегда уделяли много внимания образу Шекспира.

Большую роль играл Шекспир в творчестве Эжена Делакруа. Его литографская серия к «Гамлету» занимает видное место в серии его иллюстраций, а гамлетовским мотивам художник посвятил множество эскизов, рисунков и несколько картин. Существует даже автопортрет Делакруа в виде Гамлета. Любопытно, между прочим, что и нашего Врубеля, в творческом тине которого не трудно отыскать собственные черты с Делакруа, тоже привлекала фигура Гамлета, увековеченная им в замечательной по своему колориту небольшой картине.

16 мастерских орфоров к «Отелло» сделал Теодор Шассерон.

Гамлетом изображал себя в ряде картин забытый теперь актер-художник Филибер Рувьер, которого очень ценил Шарль Бодлер.

«Офелию» выставил в 1846 г. пользовавшийся в то время успехом живописец Жан-Луи Гамон. За этой «Офелией» последовало еще несколько картин на ту же тему, между прочим Кабанеля, одного из главнейших французских академического искусства 60—70-х годов XIX в. Кисти Кабанеля принадлежат также полотна «Дездемона» и «Отелло»; из них последнее считалось гвоздем салона 1867 г. Ряд шекспировских мотивов можно найти у плодотворных книжных иллюстраторов середины прошлого века — А. Даверия, Лам, Гюстава Доре и др.

Эдуард Мане изобразил французского пеньца Фара в роли датского принца, Гюстав Мора (из мастерской которого вышла плетка выдающихся живописцев во главе с Марке, Матиссом и Дюфи) оставил два орфорта на темы «Гамлета» и «Лира», а Давид-Бувар в 1884 г. выставил картину «Гамлет на кладбище». Имеется еще картина «Ромео и Джульетта» художника Джамса Вертрава и много современных французских иллюстраций к Шекспиру.

П. Э.

Т. Беттертон (1838—1910)

...Восторгаться величием Шекспира в полной мере могли лишь те, кто видели Беттертона в роли Гамлета.

Я стою перед труднейшей задачей: сценический блеск и мастерство этого актера должны найти адекватную достойную оценку. Вы видите Гамлета, его играет Беттертон. С исключительной силой актер выражает гнев и ярость при появлении тени отца. Зритель этого спектакля — Эдисон тихо спросил меня: «Думаете ли вы, что Гамлет должен прожить такую неистовую страсть при встрече с тенью?» В зале, однако, раздались взрыв рукоплесканий. Беттертон играл с огромным подъемом и блеском, который озаирал сцену. Он начинал с изумительной, долгой паузы, за ней следовали слова. Голос звучал все сильнее и сильнее. С исключительной гибкостью он передавал все оттенки, вибрации тональных переходов. И казалось, что являющаяся тень отца страшит и зрителя и самого Беттертона. С исключительным искусством Беттертон владел своими прекрасными голосовыми данными. Гамлет бросал вызов тени, но вызов этот говорил не столько о пустой браваде, сколько об отвате Гамлета, о его дерзаниях, а не о дерзости.

КОЛЛЕЙ КИБЕР

Д. Гаррикс (1717—1779)

Вы запомните на всю жизнь выражение глаз и взгляд Гаррикса. Вам никогда не забыть, как Гаррикс выражает и подчеркивает страсть и характерные черты Гамлета. Его огромная эмоциональность покоится и потрясает сердца зрителей.

Богатство сценических выразительных средств Гаррикса, его огромный талант художника, виртуозность исполнения сочетаются с тем совершеннейшим мастерством, которого можно достичь лишь в результате многолетнего опыта и пылительнейшей наблюдательности. Концепция, мысль, идея Шекспира нашли достойнейшее исполнение. Казалось, что интерпретация самого Шекспира слилась воедино со сценическим воплощением Гаррикса.

Гамлет Гаррикса вас потрясает глубокой правдивостью. Гаррикс выражает чувство Гамлета не внешними декламационными приемами, а сокровеннейшими глубокими переживаниями, идеально сочетающимися с правдивейшими жестами и подлинной большой сценической правдой.

Х. МОР

Вильям Галлит (1838—1910)

пределной правдивостью. Вы видите его удивление и смущение, когда он впервые встречается с тенью отца. Вы чувствуете его сыновнее доверие и желание следовать за тенью. Ошеломляющее впечатление производит игра Кина в сцене с матерью и Офелией.

Прекрасным комментарием к Шекспиру является момент, когда Гамлет — Кин возвращается к Офелии, чтобы коснуться поцелуем ее руки. Энергия и сила, которую проявляет Гамлет в сцене с королем и королевой, вызвала у зрителей бурю восторгов.

ВИЛЬЯМ ГАЛЛИТ

Г. Ирвинг (1838—1905)

Ирвинг подает, что Гамлет совсем не простодушный, открытый и чувствительный человек. По мнению Ирвинга, натура Гамлета на отмечена большой внутренней глубиной, его характер не влетит к себе и не вызывает общего сочувствия. Если подобная характеристика Гамлета и говорит, может быть, о проблесках таланта Ирвинга, то такой Гамлет останется лишь в памяти современников, которые видели ирвинговского Гамлета.

Подвижной, вдохновенный, полумертвый, истерический Гамлет — предел субъективизма актера. Только с появлением на сцене Горацио и Бернардо, Ирвинг — Гамлет обретает оправданное сценическое общение с придворными.

Между актерами, живущими обычными понятиями и представлениями о трагедии, и теми, кто развинуто фамиллярно с трагедией, — огромное расстояние.

ЭДУАРД РУССЕЛ

Т. Сальвини (1839—1916)

Актера нельзя упрекать в том, что он не воплощает на сцене ваше представление о Гамлете, Отелло, Макбете. Но его справедливо упрекать тогда, когда он отклоняется и отступает от текста, который известен всем.

В Гамлете Сальвини сказался его великий талант большого артиста, но надо сказать без обиняков о том, что это не шекспировский Гамлет.

Многогранность этого образа, к сожалению, не была всесторонне освещена актером. Сила ума, веселость нрава, которая порой рассеивала гамлетовскую грусть,

актерского исполнения, доводящего до слез; второй — неотделимый от первого — желание зрителя увидеть в спектакле большую гармоничность и единство.

Чувствуется диссонанс между грустными жалобными тонами и той крепкой силой, которая проявляется и в голосе и в фигуре Сальвини. Черты оперного тенора и трагического героя переплелись в этом Гамлете, и вот нелепое сочетание «предела грации» с величием.

Выводы вы можете сделать какие угодно, но вы восхищены редкими качествами этого трагедийного актера. Он с подавляющей силой передает трагические страсти. У него прекрасное, выразительное лицо, благородные манеры, голос удивительной красоты и дикция, которую услышишь раз или два за всю жизнь. Сальвини виртуозно владеет и музыкальной выразительностью, тембром, ритмом. Он величайший декламатор и чтец, которого мне по-настоящему удалось услышать.

ГЕНРИ ЛЬЮС



Театр «Глобус», реконструированный Джоном Адамсом

приветствовался какой-то замес, что заставляло публику ожидать чего-то прекрасного, — и она дождалась. Сбросив с себя вид притворного и иронического простодушия и хладнокровия, он вдруг переходит к выражению своего оскорбленного человеческого достоинства и твердым, сосредоточенным тоном говорит: «Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь?... Такова же была его сцена о Полонии; так же проговорил он свой монолог перед стоявшим на коленях королем; его одушевление не ослабевало ни на минуту, и в сцене с матерью оно дошло до своего высшего проявления...»

И, наконец, это болезненное напряжение души, это столкновение, эта борьба ненависти и любви, негодования и сострадания, угрозы и увещания — все это разрешилось в сомнениях души благородной, великой, в сомнениях в человеческом достоинстве.

Страшно.

За человека страшно мне!

Какая минута, и как мало в жизни таких минут. И как счастливы те, которые жили в подобной минуте.

Честь и слава великому художнику, могучая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут, благодарность ему...

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

Шекспировские торжества

24 апреля в Большом зале консерватории Комитет по делам искусств, союз советских писателей, Институт мировой литературы им. Горького, Всероссийское театральное общество и ЦК Рабис устраивают торжественное заседание, посвященное творчеству великого классика драматургии. С докладом «Шекспир и советская культура» выступит академик И. К. Луцкий. Доклад «Жизнь и творчество Шекспира» сделает проф. М. М. Морозов. В художественной части вечера будут даны отрывки из шекспировских пьес в исполнении крупнейших мастеров советской сцены. Шекспировский вечер будет транслироваться по радио.

К шекспировским торжествам в Москве, в Доме актера, открывается большая выставка «Образы Шекспира в исполнении крупнейших актеров».

Широко будет отмечен шекспировский юбилей и в Ленинграде.

ШЕКСПИР В РОССИИ

1.

Тема о «русском Шекспире» в плане сценическом еще до сих пор не нашла своего исследователя. Книга Андре Лирон-деля «Шекспир в России», до сих пор, к стыду нашему, не переведенная на русский язык, обрывается на 1840 год, и в ней главным образом исследуются русские литературные отклики на имя Шекспира, а не русские шекспировские спектакли. Имеющаяся работа А. С. Вулганова «Раннее знакомство с Шекспиром в России» («Театральное наследство», 1934) также обрывается на 1833 г. и в большей своей части посвящена описанию режиссерских экземпляров некоторых пьес, хранящихся в библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде.

А между тем проблема русского сценического шекспирства является в высшей степени важной и для работников сцены и для советских зрителей и читателей. Первым ознакомление с ней должно облегчить работу и предохранить от ошибок, а вторым — помочь войти в круг борьбы за подлинного Шекспира и тем самым подготовить к восприятию шекспировских спектаклей. С некоторым основанием можно сказать, что печальный спектакль «Гамлета» в театре им. Бахтанова не был бы поставлен, если бы его актеры знали, что они играют не Шекспира, а Сумарокова, впервые на русской сцене показавшего в 1750 г. «Гамлета», как придворную трагедию на тему борьбы за отцовский престол.

Этим «Гамлетом» началась в России обширная оценочная шекспирована, долго и настойчиво подменявшая шекспировские пьесы отечественными вариациями французских подделок Дюси. Вслед за «вольными переложениями» из Шекспира Екатерины II появляются «Отелло» Вильямов (1806), «Лear» Гнедича (1807) и «Гамлет» Висковатого (1810), в котором шекспировский принц превращен в короля, а Клавдий в его «сродника», замыслившего его убийство и завладевшего престолом Дании. Такими же далекими от Шекспира спектаклями были «Буря» (1821) и «Фальстаф» (1825) Шаховского. Во всех этих спектаклях дворцовая императорская сцена откровенно использовала имя и сюжеты Шекспира для воздействия на своего зрителя, и не случайно М. С. Щепкин назвал все эти наделки (кроме переделок Шаховского) «дискуссионной драмой». Об этом же писал Белинский в 1834 г. в своих знаменитых «Литературных мечтаниях»: «Там, т. е. в том большом доме, который называют русским театром, там, говорю я, вы увидите пародии на Шекспира и Шиллера, пародии смешные и безобразные».

Белинский здесь отразил ту тоску по

подлинному Шекспиру, которой была к этому времени охвачена вся передовая и прогрессивная часть русского общества во главе с Пушкиным, утвердившим: «Читай-те Шекспира — это мой призыв» (из письма к Разумовскому). Пропавшая Шекспира в России, начатая еще Карамзиным в 1787 г. в предисловии к его переводу «Юлия Цезаря», сожженому при уничтожении новиковских изданий, нашла своего яркого выразителя в Пушкине, смело и демонстративно поставившем свое «Бориса Годунова» всецело под знак Шекспира («я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира» — из вариантов предисловия). Это было написано в 1827—1828 гг., когда самого Шекспира еще не было на русских сценических подмостках. Вот почему именно «народными законами драмы шекспировой» Пушкин мечтал «преобразовать» русскую сцену. Неудача этой попытки свидетельствовала, что разрыв между литературным и сценическим Шекспиром еще не скоро будет казят русским театром.

2.

Если не считать робкой попытки Я. Г. Бранского в 1833 г. играть «Ричарда III» не в переделке, а в переводе (оселанном им при помощи неизвестного лица — сам он не знал английского языка), то первым шекспировским спектаклем в России был «Гамлет» в переводе Полевого с участием Мочалова в заглавной роли. Этот знаменитый спектакль состоялся 22 января 1837 г. на сцене московского Малого театра и был увековечен известной статьей Белинского.

Значение этого спектакля в истории русского шекспирства огромно, несмотря на все слабости и опшкки перевода. Гениальная игра Мочалова впервые показала русским зрителям, что такое театр Шекспира. Даже Белинский в своей восторженной статье, следуя за Гете и его определением «слабости» характера Гамлета, не до конца сумел разглядеть подвиг Мочалова, послал ему упрек в том, что он «самовольно от поэты придал Гамлету гораздо более силы и энергии... и дал ему грусти и меланхолии менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет». А между тем мужественный, сильный и яростно востановивший на «мучимые века, гнет ослеплого, Гамлет и был тем подлинным шекспировским образом, который был создан в годы востания Эссекса против Елизаветы. И одновременно игра Мочалова в условиях российской действительности была как бы ответом на слова Герцена по поводу закрытия «Телескопа» в сентябре 1836 г.: «Это был выстрел, раздавшийся в темную ночь; трудно ли это и возмещало овод кибер, был

ли это сигнал, зов на помощь, весть об утра, или о том, что его не будет, все равно, надобно было проснуться».

Героический Гамлет Мочалова и был этот «сигналом», зовущим к борьбе, и он, действительно, призывал «на помощь», так как через пять дней после премьеры этой трагедии «выстрел, раздавшийся в темную ночь», унес Пушкина, убитого агентом великошестной черни.

И замечательно то, что этот гневный, властный, романтический, гордый, мстительный (Ап. Григорьев) Гамлет был создан в разноточной Москве любимцем демократического жителя, «актером-плебеем», а не в чиновном Петербурге, где Каратыгин в той же роли, в том же переводе не имел успеха даже среди своих поклонников.

3.

Торжество мочаловского Гамлета породило легенду о том, что с 30-х годов Шекспир прочно укоренился на русских подмостках. Это неверно. Действительно, некоторые его пьесы стали часто играть, но еще в 1841 г. молодой Некрасов в «Пантеоне» по поводу спектакля «Кориолан» с участием Каратыгина предупреждал читателей: «Кориолан» в том виде, в каком играл, разоружает вас, введет вас в заблуждение и (чего боже сохрани!) заставит вас сомневаться в Шекспире». Проходит еще 24 года, и лучший тогдашний театальный критик А. Н. Баженов спрашивает в журнале «Антракт» по случаю празднования 300-летия со дня рождения Шекспира: «Какое право имеем мы на это, что такое для нас Шекспир, какое дело было до сих пор нам до его творений?». И он же называет имя Шекспира «полунезнанным» для русского зрителя.

Оно было «полунезнанным» еще потому, что, помимо запрещенных цензурой «Юлия Цезаря», «Цицелиана» и исторических хроник, порой дирекция императорских театров шла на прямую фальсификацию его творений. В октябре 1871 г. в Малом театре в Москве «Угрошение строптивой» было поставлено как заостренный памфлет против женского движения в стране и вызвало бурный протест во время спектакля в зрительном зале. Мемуарист И. Н. Захарьин в своей книге «Встречи и воспоминания» дал этому инциденту заглавие «Опьянение великого Шекспира», но это было явной ложью, так как студенчество ошкало не Шекспира, а дирекцию, позволившую себе так нагло использовать великое имя в борьбе паризма с передовой частью русского общества.

И все же, день за днем, год за годом русские писатели и артисты популярно рвали творения великого трагика среди читателей и зрителей. В особенности велика заслуга в этом деле плеяды наших

великих актеров, сумевших через претради цензуры, бескультурья режиссуры и извращения переводов прорваться к образам Шекспира и создать в его творениях шедевры сценического искусства.

Две линии, две традиции, два течения в воплощении шекспировских образов мирно существовали, соревнуясь, на сцене старейшего нашего Малого театра. Романтическое начало шло от созданий Мочалова, его Гамлета, Отелло, Ричарда III, Лира и Ромео и было увенчано глубочайшими образами, созданными Ермоловой — Офелией, леди Макбет, Имогенной и Маргаритой. Другое, реалистическое, шло от Щепкина и его Полония, Шейлока, шута в «Лире» и было укреплено и развито Федотовой в ролях Беатриче, Клеопатры, леди Макбет, Самаринич (Бенедикт, Фальстаф, Петруччио), Ленским, нашедшим в Шекспире своего «любимого поэта».

Его сверхающий остроумцем Бенедикт, его гомерический Фальстаф и обаятельный Петруччио были счастливейшими его созданиями и раскрывали замыслы Шекспира полнее и глубже, чем сотни поедобно-глубокомысленных комментариев. Эти замечательнейшие артисты, а также Живокин, Никитин, Саловский, Лешковская, Южин, а на Александринской сцене — Самойлов, Давыдов и Варламов учили своих зрителей любить творения Шекспира, и несколько поколений русских людей прошло через этот шекспировский университет, в котором, по выражению Колырикова (об игре Кина), пьесы Шекспира порой «читались при блеске молнии».

И все же даже эти артисты не могли до конца понять и воплотить подлинную народность театра Шекспира. Эта задача выпала на долю другой эпохи, увидевшей в творчестве все великое и глубокое, что создал народ в своих песнях, думах, легендах, фарах и интерлюдиях. Лишь в нашу советскую эпоху раскрылась теснейшая связь театра Шекспира с народным зрителем «Глобуса» и одновременно его органическое родство со всеми живительными идеями Возрождения.

Но здесь кончается наша тема «Шекспир в России» и начинается не менее значительная — «Шекспир в Стране Советов». Шекспир стал любимым автором того многомиллионного зрителя, о котором мечтал еще Пушкин, написав: «Драматическое искусство родилось на площади» и лишь затем стало достоянием «малого, ограниченного круга». Шекспир в этом смысле стал у нас действительно народным трагиком, чей мощный голос раздается по всей необъятной нашей стране.

М. ЗАГОРСКИЙ

Гурко. Ни я, ни сам теперь, как зверь, на травле?

Герцог. Не я ли сам теперь, как зверь, на травле? Здесь воздух словно чистым стал от сверна!

Я в тот же миг был обращен в оленя, И о той поры меня, как злые псы, Теснят жеманья.

В ряе оцен изменения коснулись лишь сценического «фона»: так, весь второй акт происходит в день карнавала. Это дает повод для введения в пьесу песен, танцев.

Большинство вставных эпизодов (бал, карнавал, охота) выглядит вполне закономерным. Пролог же оперы (буря, спасения Вилои и Себастьяна) несколько выпадает из общего стиля. Лучшее в прологе — это симфоническая картина бури, все же последующее (эпизод, когда матросы приносят в чувство Вилоу, выход Антонио и спасенного им Себастьяна) представляется неудачной детализацией. И совсем уж не следовало бы иллюстрировать музыкальный момент отчаяния Вилои матросами.

Работа А. Шенниша и В. Шершеневича предназначена для постановки в Театре оперетты. Однако «Визанцы» — вовсе не оперетта. Это комическая опера с разговорными диалогами. Большинство музыкальных эпизодов написано в гораздо более сложной и развернутой форме, чем «принято» в оперетте.

Ансамбли «Визанцев» чрезвычайно разнообразны: здесь и короткие «касадные» куплеты, по опереточным традициям перекрывающие в танец, и лирические дуэты, и большие развернутые сцены совсем уж не опереточного масштаба.

Примечательна по своей живости и остроумию хоровая сценка всеобщей потасовки в конце второго акта, построенная на суетливой переключке отдельных групп хора, поочередно проводящих одну и ту же тему.

Индивидуальные музыкальные характеристики подчеркивают разделение персонажей на две группы. Музыкальная речь лирических героев отличается от музыкальной речи комических так же, как в самом шекспировском тексте отличаются любовные мадригалы герцога от грубых шуточек сэра Тоби.

Виола, Оливия, герцог Орсино, Себастьян, оправдывая свои итальянские имена, поют в стиле итальянского «bel canto». В партиях же сэра Тоби, Этика, Марии и в особенности шута использованы нотации и ритмы, характерные для англо-шотландского музыкального фольклора.

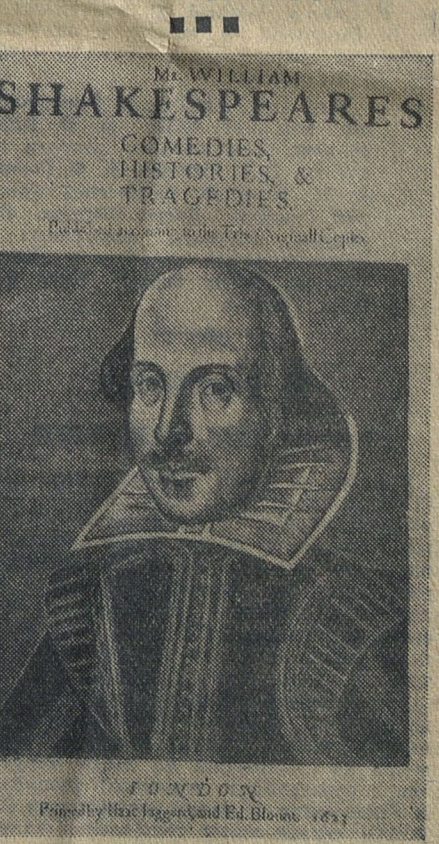
Чрезвычайно привлекательны своей широкой напевностью, мелодической выразительностью, вокальностью в лучшем значении этого слова арии Вилои, Себастьяна, Оливии, герцога. Рефрен арии герцога является основным мотивом оперы — им заканчивается 1-й акт, им заканчивается и вся опера.

Нельзя не отметить чрезвычайно интересный по музыке вставной номер — канцон палла. Музыка этой канцон, воспевающей любовные страдания, написана в духе старинных «madrigals» Скарлатти, Карисими, Страделла. Канцона звучит неожиданно, и эта неожиданность оказывается очень удачной.

В характеристике комических персонажей есть ряд остроумных находок. Хороша, например, в своей нарочитой музыкальной нелогичности песенка сэра Тоби (третий акт), в которой тот «спяну» неожиданно попадает не в ту тональность, которой жлет слушатель. Удачна и песенка шута в первом акте с ее характерным капризным ритмом, близким к ритму шотландских народных песен.

Театру оперетты предстоит большая работа, чтобы освоить этот новый для него жанр. И если театр справится со своей задачей, — мы увидим хороший, жизне-радостный музыкальный спектакль.

В. ГРОССМАН



Заглавный лист сочинений Шекспира, изданных в 1623 году в Лондоне