

Экран 4
— 1994 —— 25 сент. —
— 2 окт. — 4.

Листва их непрерывно обновляется...

Алла БОССАРТ

Первый отклик Аллы Боссарт о фильме "Ромео и Джульетта", открывавшем XX Московский кинофестиваль, мы опубликовали в "ЭС" № 30. Дальнейшее по осени. А фильм еще можно посмотреть.

Шекспир, конечно, не мог быть никаким гением-самородком из так называемых простых, поскольку громада его текстов, как яичным белком, скреплена просветительским духом. Кто бы ни был этот загадочный автор (или группа авторов), прежде всего он — могучий аккумулятор культуры, раскрепостивший и зарядивший подавленные религиозной косностью мозга средневековья. Уровень осведомленности и философского аппарата, какие предъявил своему, совсем недалеко ушедшему от варварства, веку так называемый Шекспир, — не очень разумно списывать на озарение, на игру гения, возжегшего темного артиста-самоучку. Культурный потенциал того зыбкого лица, закрепленного в историческом сознании силой текста и волшебной же силой текста материализованного из символа ренессанса в полнокровную личность, — такой культурный потенциал может быть лишь усердно воспитан. Шекспир создан из культурной плазмы; селекционирован из поколений просвещенного духа.

Поэтому ни один из мировых текстов не таит столько соблазнов для последующих интерпретаторов, как текст Шекспира. Я имею в виду — Текст. всю массу написанного, тот космос, который мы условно называем Вильямом Шекспиром.

Главный соблазн шекспировского текста заключается в том, что в нем уже содержится все. Поставила запятую, но поняла, что никакого придаточного не требуется. Просто — все.

Вот уран. Под воздействием каких-то малоизвестных мне нейтронов его ядро распадается, и распадается, и делится до бесконечности, что осмыслить обывательским мозгом невозможно. И вот Шекспир, такое изначальное урановое ядро коренной силы. В реакторе времени, под действием его неуловимых нейтронов, оно делится и делится до бесконечности, и каждая его бесконечно малая дробь — есть художник, и в каждом из них есть то малое, что рождает продукт распада с Пра-Ядром, и делает понятным какой-нибудь микроскопический участок его орбиты. Какие-нибудь лица, ритмы и идеи, способные увлечь и возбудить любой темперамент во всякую эпоху. И малая дробь Шекспира-Урана прикинет на себя достоящую маску, интонацию, пафос и жест, и этот маскарад не будет фальшивым, и не будет, конечно, никакой профанацией, а будет мильем и даже необходимым, потому что реквизита этого понашахано в Тексте, как каких-нибудь нейтронов, и каждый из нас в процессе бесконечной реакции выбирает свое, и так накапливается совместное историческое понимание, то есть культура.

Важно понять, что Шекспир — неуязвим. Гениальность этой конструкции состоит в том, что в ней все сочетается со всем. К Шекспиру, в частности, неприменима поэтом категория кича. Ибо это кич самой природы. В ее животворной сперме художонные клетки барахтаются и захлебываются, как уж там ни циничен этот образ.

Экология Шекспира защищена прекрасной целесообразностью. В ней все как бы уже предусмотрено. Он неуязвим, потому что открыт, всеобъемлющ и бесстыден, как миф. Как Уран — древнейшее верховное божество, — совокупившееся с Землей и оплодотворившее ее. Они родили тита-

нов. Океан и само Время. Дети, эти божественные тексты, терзали Урана, и из его крови рождались новые боги, а из вспенившегося моря, куда низринулось, словно базальтовая скала, тело Урана, вышла, как известно, Афродита.

Театр Шекспира отличается от его лирики — настолько, что две эти территории кажутся не связанными одним творцом. И никто, кстати, не доказал обратного. Насколько лирика индивидуальна — в смысле приватна, камерна, интимна, частна — настолько театр всеобщ и мифологичен. Это, конечно, и видовые свойства жанров. Но шекспировские софеты — почти тайнопись, конспиративная шифровка, адресованная суперсекретному агенту; такими строками могли бы обмениваться шпионки. В соседстве с подобной элитарностью театр того же — если того же — Шекспира выглядит едва ли не попой. И самой попойвой, самой доступной уродилась бешеная жрица любви, вся в пене, то ли мыльной, то ли трудовой, на которой отоспался и балет, и мюзикл, и боевик, и школьная самодеятельность, и сладкие итальянские теноракстраты. А она, Афродита, простоватая Фро, неутомимая в деле любви, с возрастом и по роком становится все притягательней, и все чище ее любовный пот, и все ярче ее чепыринадцатилетняя кровь, которую пять веков, известная клиентка как Джульетта, она проливает весть за что.

Гете, который писал, что "из Шекспира вещает сама природа", имея в виду его "одушевленное слово", — весьма строго судил его театр. Сцена, считает великий эстет, не была "достойным попранием его гения". Именно потому, что гениальное поэтическое слово вступает в конфликт с неряшливой и всеядной драматургией, использующей подножный корм в виде бродячих сюжетов и популярных повестей.

"Взгляд довольно варварский, но верный". Гете, со всем его гением, находил, однако, в плену у так называемого, как сам оговаривался, защищаясь кавычками, "хорошего вкуса". Изогранный интеллект, едва прикоснувшись к вертепному мотиву Фауста, Гете создал на этой незатейливой основе монументальный и агрессивный лирический памятник для высококолых. Лирический в том смысле, что высокая и довольно скучная игра аристократического вкуса и ума стала главным героем повествования. В этой тотальной (и самоудовольной) "игре в бисер", в подавлении ею природного духа, то есть гармония, которая пленяет старого Гете в Шекспире, словно в каком-нибудь юном Моцарте, — заключена агрессия его лиризма. Поэтому Шекспир — чистая правда, достойная конспекта. Но это — профессорская правота, и мы не будем ее абсолютизировать.

В "Ромео и Джульетте" истолковано пять или шесть источников, авторских и безымянных, и даже фамилии враждующих кланов Монтеки и Капулетти позаимствованы у Данте из "Чистилища". В отличие от Гете, Шекспир ограничился чисто формальной моралью — скорее "дель арте", чем рокового греческого хора. (С замечательной американской иронией эта демагогическая "мораль" в фильме База Лурмана доверена телевизору). В остальном же Шекспир отдался природе, чисто грамматически экспериментируя на дикорастущих текстах с помощью обширного и блистательного инструментария своей, как было сказано, культуры. Ценою каких-то прямо бесовских поэтических опытов разбит пыльный и эклектичный сад, где каждый лиет и самый воздух дрожат от страсти и одуряют смертоносной любовью.

Какая уж тут попка. И где уж тут, по секрету от литературоведов фуцевской закладки, — лирика.

"Дерево написано разнообразными зелеными, с оттенками бронзы. Трава зеленая, очень зеленая, лимонный веронез, небо — ярко-голубое. Кусты на заднем плане — сплошь олеандры. Они усыпаны свежими цветами и в то же время массой уже увядших: листья их также непрерывно обновляются за счет бесчисленных молодых побегов..." Ничего ближе и точнее выражающего пластический и ритмический мир "Ромео и Джульетты" мне читать не приходилось.

Это, к слову сказать, Винсент Ван-Го, из письма к брату. По стилю "Ромео и Джульетта" — суперкич. По художественному методу — кино. По жанру — клип. В безбрежной английской поэме Артура Брука (1562), одного из интерпретаторов итальянских новелл, вероятно, именного честь быть главным источником Шекспира, — события "Ромео и Джульетты" растянуты на многие месяцы, в течение которых герои малохудожественно и тягуче упиваются своим счастьем. У Шекспира счет идет на часы. В этом истинно монтажном приеме — главный секрет современного драматизма, навсегда исключившего "Ромео и Джульетту" из парада традиционных трагедий, где есть время для наказания зла. У Ромео и Джульетты нет времени. История про них написана не для раннего, неторопливого хода истории. Это история для нас и про нас, когда нет ни сил, ни досуга выяснять отношения и разбираться со всяким там вкусом и с возмездием. Ее вообще можно читать как историю болезни.

Знатный структурлист и вивсектор текста (как феномена) скандальный Владимир Сорокин предпринял изысканную попытку скрепить словесную ткань "Ромео и Джульетты" и "Гамлета". Результат

оказался сногшибательным как решение малолетним математическим гением принципиально нерешаемой задачи. Сорокин с его пытливым интересом к психопатической сути слова, оставив и виртуозно стилизовав текст Шекспира — как бы разъял слова и постуки героев (о чем мечталось тайному советнику Гете, но до чего тот со всем своим государственным умом на практике, к сожалению, не додумался). И этот остроумный, но отчасти бессостыльный Сорокин весьма блестяще доказал, что, выходя, а вернее вырываясь из-под власти знаменитого "одушевленного слова", персонажи словно срывают смирительные рубашки и с кайфом играют выдающийся по крутизне абсурд, абсолютно естественно вытекающий из их большого сознания.

С безошибочной широкочистой исполненной эксперимент называется "Дисморфомания". С одной стороны, потому, что Владимир Сорокин очень умный. А с другой стороны, потому, что понимает: Вильям Шекспир еще умнее и предвидел маниакальное стремление профессоров делать всякие лишние выводы из внешних связей и конфликтов языка и драматургии. Стоит отказаться от морфологической самоценности слова, стоит нарушить логоцентрическую систему шекспировского театра, — как тут же обнажается его поэтическая, то есть аномальная, то есть болезненная сущность, и тогда в этом буйном отделении можно все.

Гете в XVIII веке надул своим дисциплинированным немецким умом странную и даже вопиющую "неправильность" шекспировского "переложения" слезоточивой латинской прозы "Ромеус и Джульетта": "Он (Шекспир) почти совершенно разрушает трагическое содержание новеллы, вводя две комические фигуры, Меркуцио и Кормилицу... Ближе всмотревшись в скупое построение пьесы, мы видим, что эти два образа и все, что с ними сопрягается, выступают в качестве фигур шутковской интермедии, которая нам теперь при нашей любви к последовательности и единству показалась бы невыносимой". Вапу зачетку, господин Шекспир. Придете осенью.

И он пришел. И это оказалась осень его весны. Когда деревья уже могли быть покрыты массой живых и одновременно увядших цветов, и листья на них уже имела право непрерывно обновляться. Когда пронизательный, едва ли не болезненно чуткий к жизни Эфрос объяснил, что механизм трагедии тут в том, что все спешит и никто не успева. И что это чуть, будто бы любовь может противостоять вражде и ненависти, если только ненависть и вражда живые, а не картонные. И ни о каком примирении не может быть и речи. И что лучше всех в пьесе

это понимал "комический" Меркуцио, друг Ромео и родственник Герцога. И что любовь в мире вражды и ненависти — это болезнь.

А спустя тридцать лет после открытия русского режиссера Анатолия Эфроса австралийско-американец Баз Лурман додумался в своем безумном мире, что от этой болезни может излечить белая крошка с нарисованным сердечком — колесико ЛСД, веселое забвение, которое подарит тебе королева Маб, ворвавшись в твой сон на полицейском вертолете. И тогда негр Меркуцио, родственник негра Герцога-Шефа полиция сыграет под конец свою главную — как он там, тайный советник И.В.Г. выразился, — шутковскую интермедию, зарезанный куском стекла в насмешку над идиотской политикорректностью. И умирая, и продолжая скатиться, убитый бандюгой Тибальтом из-под руки Ромео, скажет перед смертью, в точности, как написал для него величайший лирик Шекспир: "Какого черта ты сунулся?"

Эфрос говорил, что "Ромео и Джульетта" — не гимн любви, а протест против ненависти и насилия. Думаю, что как "гимн", так и "протест" — это из нашего специально изобретенного словаря, и Анатолий Васильевич просто воспользовался привычными дефинициями. Хотя среди прочего реквизита "Глобуса" почему не наткнуться и на это? Кстати, думаю я, это вот либеральное прочтение "протеста" — и множит современные постановки Шекспира, потому что мы, к несчастью, живем в протестантском мире, где демонстрация считается удачным способом искоренения зла.

Есть, впрочем, и другое мнение. "Шекспир приобретает к мировому духу: как и тот, он пронизает мир, от обоих ничего не скрыто". Ого, вот тебе и Гете, хотя не о театре, а о поэзии клиента, которые он, профессор и тайный советник, строго разделял, чужа грядущего Сорокина.

В "Заповеднике гоблинов", если кто любит хорошую фантастику, фигурирует некий Дух. Он веселый парень, любит при случае сплести огневую джигу и пропустить стаканчик эля. Но настолько древний и все постигший, что уже забыл, кому принадлежит. И лишь в финале, когда увязываются все концы, Дух вспоминает, что он — дух Шекспира. Как здорово, и как похоже на этого чокнутого!

Итак, пронизает мир и ничего не скрыто. А коли так, то фокус — в высшем поэтическом знании, в том качестве зренья и слуха, когда добро и зло внимают. Вот тоже гений, солнце, наше все, и сказал-то хорошо, а — не точно. Не равнодушно, а — равно скорбно. Потому что многое знание рождает не равнодушие и, ясное дело, отнюдь не протест, а скорбь и печаль. Слишком хорошо Ви-

льям Иванычу известно, что зло — неискоренимо, потому что оно обратная сторона добра.

И хотя со временем человечеству вовсе несвойственно учиться, и глупо утверждать, что в XX веке мы стали мудрее, чем были в XVI, — кино, мне кажется, поняло что-то такое, чего пока не видит театр. Может быть, завершенность, а следовательно, утрата, ускользание каждого мгновения (о, тайный советник, он меня догнал!) делает кино взрослее театра, где как бы можно "переходить", сыграть заново. Может быть, поэтому кино острее реагирует на парадоксы Шекспира с его, извините, амбивалентностью, с его неотразимым сочетанием авангардных методов, дисморфологи-

ческого безумия и божественного внутреннего покоя (скорби). И до дерзновенного и точного База Лурмана явился совсем не дерзновенный и совсем не точный, а просто печальный и красивый, как райский сад гармоничный Дзефирелли, тронувший по тем временам сердца райским же бесстыдством любви, какой-то младенческой первозданностью мира. В этом фильме поражала светозарность и скупость теней. Свет постепенно заливал мир, и тени исчезали вовсе, унося жизнь и любовь. Это был христианский фильм, он снимал лишь тонкую пленку внешнего света с текста, где оплывшая свечка на столе освещает тельчико кожу folio, кабинет же погружен во мрак внутреннего созерцания. Это кино было бесконечно далеко от Шекспира и равно далеко от Лурмана и "Вестсайдской истории", которую я люблю за то, что она — моя молодость и даже, можно сказать, юность. И за то, что криминальные разборки шпаны, пляшущей так, как могут плясать только на Бродвее, ничем не предвещали мне стрельбы на улицах моего города Москвы. За то, что режиссер Уайз, а равно и хореограф Роббинсон постигли сумасшедшую карнавальную суть Шекспира, вовсе не стараясь быть на него похожими. И если Джульетту могла танцевать Уланова, — то чем хуже Рита Морено?

А то была еще "Маленькая Вера" с нашей родной чернухой-бытовухой и начальными аллюзиями типа сцены под окном мужского общежития, куда пьяненькую Веру втаскивает по пожарной лестнице ее Ромео. И тоже трагически... Ибо детям свойственно непременно связывать любовь со смертью.

Всяко было. "Смешно, безрассудно, нелепо, безумно, волшебное, не в лад, невпопад совершенно". А "ближе всмотревшись" — вроде как и впопад.

Потому что он заложил и запрограммировал этот сумасшедший дом, этот дикий перепляс в ритме человеческой речи, эти обрывы лонжи, эту похоть и прозрачную придурковатость соловьиной нежности. Эту стрельбу, эти вертолеты и распятие, вытатуированное на спине отца Лоренцо, человека с богатым прошлым и очевидным сдвигом.

Только персонажи "со сдвигом" — по-настоящему интересные. И он знал в этом толк. Знал, молодой да ранний, что в детском прыщеватом лобике простенькой Фро созревает перло Офелии, а потерявший рассудок суицидник Ромео вскоре на всю Данию будет объявлен помешанным.

Он любил разрушать гармонию и смотреть, что получится. Кто? Я разве не назвала? Да этот, полоумный. Дух Шекспира.