

1929-30/12/08  
(gen)

253



Екатерина РЯБОВА

# «Макбет» Тревоора Нанна

Нанне Тревоор  
(англ. реж.)

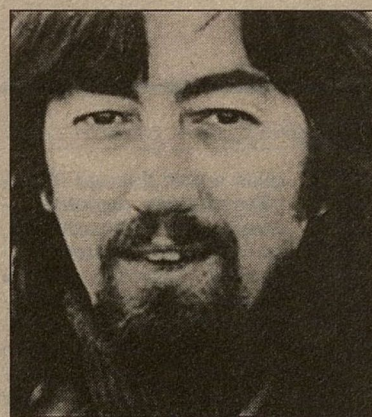
Говоря о современных английских режиссерах, мы чаще всего вспоминаем Питера Брука и Деклана Доннеллана; но британский театр, конечно, ими не исчерпывается. Тревор Нанн с конца 1960-х годов руководил Королевским Шекспировским театром, где стал мастером психологического камерного спектакля, а в 80-е годы прославился постановками мюзиклов. Среди его последних работ – шекспировский «Гамлет» в театре «Олд Вик» и «Берег утопии» Тома Стоппарда в Национальном театре.

Тревор Нанн родился в 1940 году в Ипсвиче, портовом городе в Восточной Англии. Его семья жила бедно, отец во время войны был солдатом, потом работал мебельщиком. Удачно сдав экзамены «11 плюс», Нанн попал в Грамматическую школу, где серьезно увлекся литературой и получил образование, необходимое для поступления в колледж. Поступил он не в новый «краснокирпичный университет», а в Кембридж, о котором ни его родители, ни сверстники из его района даже не думали. Тем более никто не ожидал, что из Кембриджа он выйдет не ученым, а режиссером. Впервые Нанн попал в театр (на представление заезжего водевиля на местном ипподроме) в возрасте семи лет и испытал «совершенно нутряной восторг: бабочки в животе, и шоу вот-вот начнется». После этого он участвовал во всевозможных любительских театрах, а в 17 лет собрал по объявлению свою труппу на один спектакль – это был «Гамлет».

...Сейчас сэру Тревору шестидесять шесть, и он репетирует в Стратфорде «Короля Лира» с Йеном Маккеленом. Их первым совместным триумфом был «Макбет», поставленный в том же Стратфорде тридцать лет назад.

Предлагаемый читателю «ЗС» текст о «Макбете» – фрагмент дипломной работы, защищенной минувшим летом в стенах театроведческого факультета ГИТИСа.

Для театрального мышления 70-х малые сцены были явлением определяющим. После 1968 года по всей стране стали появляться маленькие театральные группы – альтернативные, про-марксистские настроения, живущие без государственной дотации. Они выступали, где придется, и держались исключительно за счет энтузиазма участников. Этот «фриндж» (то есть обочина) дал английскому театру свежую кровь, новое поколение актеров и режиссеров. На смену университетским умам, выпускникам «Оксбриджа» приходили «вороны-выскочки» – возвращенные современной драматургией, исповедовавшие новую естественность и по-новому ощущавшие себя на сцене. Большим театрам малые сцены давали возможность ставить неизвестные пьесы, переосмысливать творческие методы и отношения актера со зрителем – и все это без серьезного риска для кассы. Особо продвинутые адепты малых сцен взывали к имени Уильяма Пола, который занимался реконструкцией елизаветинского



спектакля в камерном, приближенном к историческому (то есть почти пустом) пространстве. Но главный смысл движения заключался в том, чтобы избавить театр от риторики и привить ему натуралистическую правду близкого, на расстоянии вытанутой руки происходящего действия – может быть, первое требование начинающейся эры телевидения. Был во всем этом и элемент социалистической утопии: раз в театре нет излишнего оформления и машинерии, значит, там низкие цены на билеты, и в зал может прийти простой зритель. Увы, то была прекрасная иллюзия: как раз простому зрителю хочется видеть на сцене не натуралистичных сталевазов в абстрактном цеху, а бутафорскую роскошь шатра Клеопатры. «Левый» театр был по природе своей элитарным, тогда как критикуемые левыми детища 60-х – Национальный театр и реорганизованный Королевский Шекспировский театр (RSC) – возникли именно как театры «народные».

У Королевского Шекспировского был свой аналог «фринджа», проект под названием «Theatreground» (ТГР, или Разъездной театр). Фактически, это были гастролирующие туры RSC по отдаленным провинциям, в которые не брали декорации и бутафорию; спектакли играли в нетеатральных помещениях – в церковных залах и школах, на заводах. Эти поездки очень нравились артистам и режиссерам (сценографы, видимо, молчали), но даже в таком скромном варианте на ТГР катастрофически не хватало денег, и от него пришлось отказаться. Однако было ясно, что компания должна каким-то образом сохранить этот новый, освобожденный от условностей традиционного театра опыт работы с классическими текстами. На протяжении двух лет RSC арендовал у Стратфордского Театра Современного Танца площадку под названием «Место»; но и аренда была по бюджету. В один прекрасный для истории английской сцены день Нанна осенило, что они голодают, сидя на мешке с картошкой: у

компания пустовало еще одно великолепное помещение. Это был сарай из гофрированного железа, в котором Майкл Сен-Дени проводил свои студийные опыты в 60-х: строение с протекающей крышей и расстроенным пианино. В 1973 году Нанн поставил там жесткие скамейки, рассчитанные на 140 человек, подлатал крышу и назначил в репертуар 3 спектакля. Билеты были распроданы моментально. Театр окрестили «Другое место», по аналогии с прежним «Местом» и почитали из «Гамлета», а руководить им Нанн пригласил Бузз Гудбоди – молодую девушку, коммунистку, феминистку и самого многообещающего режиссера поколения.

К тому моменту в основном составе RSC назрел кризис. Все режиссеры, кроме, пожалуй, Джона Бартона, остановились в растерянности перед большой сценой. Они просто не знали, как за нее взяться: после Питера Брука любой обычный спектакль в этой коробке казался бы трюкачеством. В процессе переоценки своего подхода к театральному пространству Нанн и Терри Хэндс одновременно поменяли художников; с Нанном стал работать Джон Нэйлбер. Кроме творческих проблем у театра, несмотря на кассовый успех спектакля «Римляне», назрели проблемы с финансами. В стране был очередной всплеск инфляции, а «Артс Каунсил» не спешил расщедриться на дотации. В то же время Национальному театру выделяли миллионные гранты и достраивали второе большое здание в Лондоне. Королевскому Шекспировскому в этой ситуации оставалось только одно – воспитывать в себе аскетизм. Но это был как раз тот случай, когда не было бы счастья, да несчастье помогло. Пренебрежение со стороны государства имело оборотную сторону: оно убрало RSC от нападков левых, которые ополчились против Национального театра, и расположило в их пользу критику. А главное, положение «честной бедности» мобилизовало самих участников компании. В 1975 году у театра открылось новое дыхание.

Этот сезон на большой сцене был отдан Терри Хэндсу. Очередь дошла до хроник, и Хэндс начал с «Генриха V». В его спектакле действующих лиц было в два раза меньше, чем в «Войне роз» Питера Холла. «На этот раз обошлись без массовки; английская армия состояла из семи человек, четырех капитанов и трех солдат, которые, собственно, говорили» (С.Бомон). Вся изнанка театра была вывернута наружу: голые доски, провода, батареи софитов – никаких иллюзий. Сцена напоминала палубу авианосца. В пустое пространство режиссер привнес только один, самый главный элемент. Свет подхватывал настроение текста, ускорял и сжимал действие, подчеркивал, порой иронично, наложение сцен, сменявших друг друга как кинокадры. Хэндс выстраивал действие так, что внимание зрителей концентрировалось то на крупном, то на общем плане, как будто они смотрели через объектив кинокамеры. Благодаря подчеркнутой скудости оформления и несентиментальной точности образов, в спектакле с новой силой зазвучала поэзия пьесы, собственно, для пустой сцены и написанной.

В том же 1975 году в «Другом месте» вышел «Гамлет» Бузз Гудбоди с Беном Кингсли в роли Принца Датского. Это был настоящий прорыв в новой тогда области постановок классики на малой сцене, которая создавалась для современной драматургии. На фоне белых ширм действовали психологически узнаваемые персонажи в современной одежде, и в этой натуралистичной простоте по-новому интимно звучал шекспировский стих. Трагедия, которую 60-е трактовали в русле социально-исторических вопросов, обращалась к семейным отношениям и детальному исследованию личности, свидетельствуя об общей смене оптики в режиссуре 70-х. Смерть Бузз Гудбоди потрясла театр и, казалось, должна была остановить работу «Другого места». Однако случилось наоборот: компания не распалась, но сплотилась перед лицом этой потери. А

Тревор Нанн, который пришел «опекать» «Гамлета» Гудбоди, вдруг понял, какие возможности открываются перед режиссером на малой сцене. 1975-77 стали годами нового расцвета RSC. В 1976-м вышел легендарный «Макбет».

На голых досках сцены был нарисован ритуальный круг, по окружности расставлены простые деревянные ящики. Актеры выходили, садились на них и замирали на минуту: между ними – пульсирующими точками – устанавливалось энергетическое поле. Действие происходило внутри круга; тот, кто не участвовал, мог просто встать за чертой. Оттуда ведьмы наблюдали, как Макбет поддавался искушению, и видел, как убивают его семью, Макдуф. От этого возникал эффект двойной театральности, спектакля в спектакле. Усиливалось ощущение тесноты, замкнутости пространства. В глубине сцены стояли две деревянные стены с узким проходом посередине. Справа висел лист железа, из которого извлекали раскаты грома; в первой сцене в него ударял сам Макбет.

Первыми вступали в центр круга две немолдые женщины и девушка-даун – ведьмы. Особенно хороша была старшая: в каких-то остатках былого величия – меховой горжетке и лохмотьях с блестками, с морщинками вокруг глаз, как у лукавой тетушки. Все трое опускались на колени, протягивали руки вперед и начинали. Тихо, еле слышно, потом громче и громче они выли, как кошки, как буря; заколдовывали место, выкликали зло. Одновременно с ними на краю круга опускался на колени Дункан – дряхлый старик в белой робе, ослепленный светом. Он молился вместе со своими подданными, молодыми мужчинами лет тридцати, имевшими вид благочестивый и современно-деловой. Дункан казался среди них средневековым христианином, чудом дожившим до века рационализма. Обломок великой эпохи среди молодежи новых времен, благородно-корректной, но негероической, он один спасал эти

Зрелище и сцена -





времена своей верой. С самого начала задавалось не только противостояние света и тьмы, но еще и "гамлетовский" мотив разрыва поколений; это была также метафора печальной судьбы христианской морали в новой и новейшей истории. Над головою Дункана в невидимом храме звучал грегорианский хорал, но постепенно какофония воя заглушала его; вою отвечал гром. Ведьмы переглядывались с улыбкой. Младшая впадала в эпилептический транс и в ответ на вопросительное: "There to meet with...?", называла имя: "Macbeth!"

Макбет — Йен Маккеллен входил, о чем-то разговаривая с Банко (Джоном Вудвайном): гладко зачесанные назад темные волосы, бледное лицо с тонкими чертами, черный кожаный плащ, потертый и не по размеру большой (костюмы для спектакля отыскивали в местных комиссионных магазинах). Вдруг чутье будто током ударило его, он прыжком разворачивался, выставив вперед два кинжала. Это был волк, привыкший к войне, с крепкими мускулами и зубами — и в глубине своего существа уже давно жадный до власти. Ведьмы, которые сидели за его спиной, об этом знали. Он начинал их выпрашивать, будто даже с улыбкой поднося кинжал к лицу то одной, то другой; они же по одной отходили за границу круга — исчезали. Разумный Банко, видя, что в душе Макбета зашевелилось самое больное, хотел его скорее успокоить, но тот перебивал: "Your children shall be kings!" — с серьезной обидой, с недоброй дрожью в голосе. Банко отвечал ему с тем же холодным взглядом и мгновенным отчуждением обиды: "You shall be King". Это отрезвляло, и следующую фразу Макбет произносил уже иронично, но — отвернувшись, так, чтоб Банко не видел его лица. Когда через две минуты он получал первый из обещанных титулов, он был уже в ловушке. Отойдя в сторону, он говорил себе, что это предсказание — не добро и не зло, а значит, можно... Его пальцы дрожали, рука сама собой поднималась к губам, чтобы прикрыть рот, выговаривающий страшное. Эти руки потом, став руками убийцы, заживут отдельной жизнью.

Пока же — Макбет и Банко, два победителя, помогали королю облачиться в золотое, сакральное одеяние (единственное и намеренное пятно роскоши в этом спектакле). Дункан начинал речь; Макбет смотрел вверх — на корону; Малькольм стоял за ним и чуть не плакал от обиды, как мальчишка, которого обошел вниманием его кумир. Но вот отец произносил, что назначает Малькольма преемником, и Макбет, сохраняя хорошую мину, отходил в сторону, а тот, сияя, вставал на его место. Макбет целовал ему руку, как монарху, — он с волнением и улыбкой пожимал ему ладонь: я не помазанник, я проще. (Позднее, уже изгнанный, он будет рассказывать Макдуфу, как английский король исцеляет подданных, — рассказывать с восхищением и горечью, понимая, что сам он мельче, что не остается таких, как этот и как его отец, настоящих королей.) Малькольма обступали с поздравлениями; Макбет, стоя особняком, чуть слышно выговаривал: "Sta-ars, hide your fires..." Так, почти буднично — не "о, звёзды!", а "э-эй, звё-о-зды..." — он брал в сообщники само небо. Земная сообщница ждала его дома.

Борис Зингерман однажды

написал, что английская сценическая традиция требует отъединения лирического начала от героического и общественных чувств от интимных, а потому наиболее полно осуществляет себя только в сочетании мужского и женского. В пример он приводил замкнутого, почти угрюмого Генри Ирвинга и "душеньку" Эллен Терри, мужественного героя Лоренса Оливье и нежную, мечтательную Вивьен Ли. В спектакле Тревор Нанна распределение этих ролей — иное. Перемену диктует сама пьеса, но также и новые — наши времена, героями которых стали ранимый, нервный мужчина, и грубоватая, изменившая своей природе женщина. Йен Маккеллен и Джуди Денч.

Денч играла леди Макбет почти пуританкой. До пола — строгое черное платье с широкими плечами, черный платок, под который забраны волосы, ни локона не выбьется. Только мощная шея, некрасивое решительное лицо и — руки. Эти руки были едва ли не главнее, чем глаза и слова. Когда их хозяйка уже помнила письмо наизусть, они комкали его как носовой платок. Когда она принимала решение, руки заключали договор со злом. Леди вызвала духов тем же жестом, что и ведьмы, тянула ладонь над заколдованным ими местом. Ей было еще страшно; дойдя до слов "злодейством напитайте", она будто обжигалась и отскакивала, вскрикнув, прижимая руку к губам и — оборачиваясь вокруг себя. Но не отступала — возвращалась. Ей было еще жаль себя; говоря про молоко, которое заменит желчь, она чуть не плакала: был ребенок, но умер. Ей было уже все равно; леди отдавала темным силам в залог себя — за мужа. Она еще стояла на коленях, не отойдя от колдовства, когда входил Макбет. Это была встреча после войны — он ведь с поля битвы сразу отправился к королю и не заезжал домой. Жесткое и крепкое объятие, за все прошлые тревоги, за разлуку. Быстрые и жадные поцелуи; они перебивали друг друга поцелуями, как словами. Так, будто соблазнение, происходил их окончателный сговор. Приехавший в замок Дункан ласково и наивно-покровительственно говорил леди: "Give me your hand, conduct me", — и протягивал ей руку. Она, вздрогнув, брала ее своей рукой и вела старого ребенка — к смерти.

Когда Маккеллен в процессе репетиций искал своему герою современные параллели, первым делом — а дело было после скандала "Уотергейт" в США — ему в голову пришел Ричард Никсон. Нет, подхватил Нанн, как раз наоборот: Кеннеди. Чета Макбетов в начале — это золотая пара, Джеки и Джек; это та высота, с которой они рухнули. Спектакль строился как история отношений пары: она хотела корону не для себя, а для него; им руководили не амбиции, а страсть к ней. Когда Макбет почти решался отказаться от убийства, она сердилась и отчитывала его. Вдруг вырывалось: "я кормила грудью" — и лицо ее тут же кривилось в рыданиях, это была неостывающая боль; и это тот аргумент, которым она всегда могла женски шантажировать мужа. Он обнимал, укачивал ее саму как ребенка и уводил со сцены в классическом голливудском поцелуе. Дальше начиналось падение.

"Нанн не сделал ошибки, к которой располагало это поме-

щение, и не поставил натуралистического "Макбета"; весь спектакль был строго рассчитан, как и его ограниченное пространство" (С.Бомон). Однако английский критик не совсем точен: в этой условной и действительно великолепно расчисленной постановке были моменты высочайшего поэтического натурализма. Маккеллен и Денч играли видную, физиологическую сторону морального распада.

Перед убийством роковой кинжал сначала мерещился Макбету, потом он выхватывал из ножен настоящий. В этой сцене впервые проявлялась "вся сила воображения Макбета — на грани визионерства" (Валентина Ряполова). Свет был на его лице и руках, поблескивал на острие. Втягивая голову в плечи, он направлял его в небо и, водя из стороны в сторону, следил за кончиком лезвия, будто ожидая грома небесного. Но в этом мире гром был в ведении темных сил, и небеса молчали. Дойдя до слов: "волк, дозорный тощего убийства...", он делал несколько шагов вперед, зайдя в тень на миг и снова выйдя к свету, — и сам становился этим волком-оборотнем. Профессионально закатывал правый рукав — выше локтя — и медленным четким шагом уходил туда, где клубился туман. Удаляющийся силуэт в галифе ударял неизбежно фашистскими, но не прямыми, а какими-то из родовой памяти исходящими ассоциациями. В тот момент становилось ясно, что Макбет уже — тиран.

Он возвращался, пятась; они с леди сталкивались спинами и в испуге оборачивались. Это могло быть смешно, если бы не его руки в крови. Руки дрожали, и два кинжала мелко стучали друг о друга. Он грыз рукоятку — бескровное лицо, остановившийся взгляд. Она в ярости отбирала кинжалы и шла на место убийства. Он медленно крутил ставшие чужими руки, складывал их в замок. Бормоча, что эта кровь окрасит море, он будто и впрямь прикасался к волнам: изгибал волной ту самую руку — от кончиков пальцев до локтя, и тяжелое дыхание в тишине казалось шумом этого моря. Леди возвращалась, и ее руки, раскрытые, будто для встречи, тоже были испачканы кровью. Раздавался стук в ворота, и нервный шепот леди срывался на хриплое повизгивание. Она уводила согнувшегося безвольно мужа, захватив его шею сгибом руки, — чтоб не испачкать своими навеки красными ладонями.

Появлялись Макдуф и Росс; Макбет встречал их и на ходу одевался, незаметно, почти машинально осматривая руки. Узнав вместе со всеми о страшной смерти короля, он и его леди с жадностью гладили по щеке его сына Дональбайна. Но скоро Макбет уже стоял в золотом облачении Дункана — сам король. Нанн задавал пьесе стремительный ритм, создавал ощущение, что события следовали одно за другим не через дни даже — через часы: важно было показать, как быстро это происходит с людьми. От Маккеллена исходило нервное напряжение, будто у него в крови был постоянно повышен адреналин. Они оставались после коронации вдвоем, и леди направлялась к нему мягкой, домашней, чуть кокетливой походкой. Он над ее головой подзывал слугу. Она обижено отходила, он не замечал — холодный, уверенный, строгий. Но в одиночестве маска спадала. Он дрожал — ведь на самом деле с тех са-

мых пор не мог спать; но еще держал себя в руках. С убийцами беседовал как ловкий политик, "заказывающий" конкурента (вот он, Никсон). Леди приходила снова, просила слугу доложить о ней — и чуть не плакала. Он сообщал ей об убийстве Банко, и, обнимая, уже не целовал, а только закрывал своей рукой глаза.

Музыка на пиру звучала весело и нервно, будто играли на расстроенном органе. Макбет, светски блестящий, обходил гостей с чашей и за их спиной говорил с убийцей. Так же светски он спрашивал в первый раз: "Кто это сделал?", когда видел призрак — не за столом, "в очах своей души". Потом начинался припадок. С искривленным лицом он крутился между испуганных гостей и закатывал призрак кинжалом. Взгляд его был диким, изо рта текли слюны, руки дрожали. Леди в ужасе хватала его, прижимала к себе и, уже не пытаясь сохранять приличия, кричала на гостей, чтоб не прощались. Макбет стоял на коленях и выглядел из-за юбки жены как слабоумный, с детским непонимающим видом, робко махая им вслед рукой. Репутация, разум, душа — все было разрушено. Леди плакала. Они уходили — она разом сгорбилась, он хромал и опирался на нее — страшный контраст к счастливому силуэту из первого акта.

Ведьмы варили зелье — две пели какой-то народный мотив, третья перечисляла компоненты. Младшая сдвигала с Макбета плащ, рисовала ему сажей крест на спине и на лбу, и он тут же заходил кашлем. Зелье он выпивал, давясь; начиналась галлюцинация. Ведьмы подносили к его глазам уродливых кукол на палках, похожих на откопанных младенцев, — тошнотворных, в духе кино-видений Романа Полански; эти куклы давали ему три роковых совета. Макбет принимал их и прижимал к себе. Дальше должны были быть призраки королей. К его лицу ведьмы несколько раз резко подносили свечи; он кричал, как под пыткой. После ему завязывали глаза, и он видел призраки. Это был последний шаг за грань безумия.

Его леди уже была больна. Она выходила со свечой, то и дело оглядываясь, но не замечая врача и монахиню. Бормотала слова, кусала кулак; потом устранилась на коленях и, подышав на руки, начинала их мыть. Глаза смотрели, не видя, на пламя свечи; руки она проверяла на свет. Грызла палец, терла и терла, и опускала голову в отчаянии, так что оставались только эти, отчаянно шевелящиеся руки. На словах обо "всех благовониях Аравии" раздавался ее скрипучий, нечеловеческий, будто из-под земли доносящийся вой; ее душа уже была наказана самыми страшными муками. Когда врач говорил о ее непонятной болезни Макбету, тот отзывался с тревогой и печалью: вылечи, успокой. Это были остатки прежней любви, но больше — жалость и печаль по себе: он узнавал в ее симптомах свой внутренний ад. Услышав, что она умерла, спокойно говорил: "Чтоб умереть ей хоть на сутки позже!" — но эта привычка к смерти вдруг проходила на миг, и он понимал, кто умер. Пауза, которую Маккеллен держал между первым и вторым "завтра", толкала его Макбета в полную пустоту. Он разом старел, темнел лицом и оказывался один на один с бессмысленностью жизни. Теперь ему оставались только

жуткие куклы, которых он хранил на груди.

В последних сценах Макбет был похож на персонажа из фильма Ф.Ф.Коппола "Апокалипсис сегодня", американского полковника, который сошел с ума от кровавой бойни во Вьетнаме и бежал в джунгли, где стал безжалостным тираном. Холодные глаза, черная повязка через лоб, неизменный кинжал в руках, нечеловеческая жестокость, сменяющаяся приступами паранойи. "Постыл мне свет дневной" — и он раскачивал голую лампочку, висевшую над сценой на длинном проводе. Для него солнце съежилось до размеров этой лампочки, весь мир стал банкой с пауками — чего бояться? И он выходил к Макдуфу с последним, отчаянным, волчьим азартом.

В финале наступали тишина и усталость. Победители сидели, сгорбясь, молчали. Малькольм произносил положенные слова. Макдуф (Боб Пек), убивший Макбета, выходил не с головой злодея (как того требовала пьеса), а с его окровавленными кинжалами. Его руки так же, как в начале руки Макбета, были испачканы кровью. И было не так важно, правы ли ведьмы и это будут дети Банко, или это будет кто-то другой. Эстафету зла во имя власти так просто не остановить.

Этот спектакль стал одной из высших, если не высшей точкой в творчестве Тревор Нанна. Он по-прежнему придерживался правил скептицизма, точности, рационального анализа и внимания к деталям. Под его руками текст, который традиционно считался риторичным и даже преувеличенным, стал домашним: в маленьком зале актеры не играли, а разговаривали со зрителями. Макбет, принимая решение, смотрел им в глаза. В этой постановке компания подошла вплотную к новому стилю игры, принесенному из "фринджа" — тому, что называется "сырой игрой"; аналогу найденного в нашей стране "Современником" "шептального" реализма. Джуди Денч описывала его как попытку "отодраить слои, сделать себя сырым, так, чтобы слова не заученно повторялись, а рождались в тот момент, когда их произносятся". Эта работа много дала Йену Маккеллену, преобразив его как актера: исчезли риторические излишества, манерность. Для самого Нанна тоже наступил определенный переломный момент. Он, на время забыв о своем таланте создания больших зрелищ идеальной формы, занялся психологическим опытом — выражением художественного образа в актере. Сам он объяснял это решительно: "Нас заставили вернуть актера в центр театра снова. Теперь есть новая простота, а режиссерский театр умер". В чем-то он был прав — дальше его, именно его режиссерский театр, по всей логике искусства, ждала та область неизведанного, куда ушел с горсткой учеников и без всяких гарантий Питер Брук. Однако Нанн не отказался последовать его примеру. И оказался прав, потому что его ждала совсем другая судьба.

● Тревор Нанн  
● Йен Маккеллен и Джуди Денч  
в спектакле "Макбет"

Экран и сцена —