

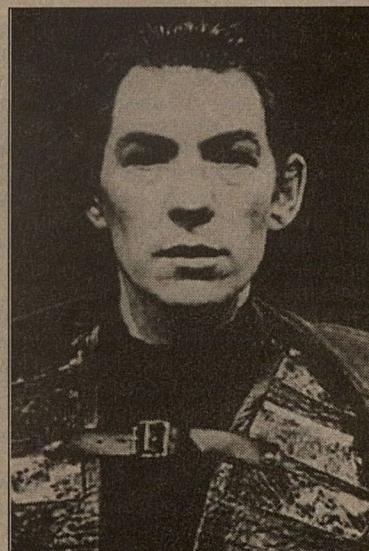
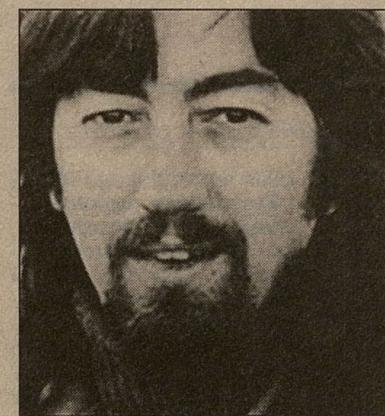
1979-2012  
Эс (генд.)



## СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ

Екатерина РЯБОВА

# «Макбет» Тревора Нанна



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 шестьдесят шесть, и он репетирует в Стратфорде «Короля Лира» с Иеном Маккеленом. Их первым совместным триумфом был «Макбет», поставленный в том же Стратфорде тридцать лет назад.

Предлагаемый читателю «ЭС» 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 настроенные, живущие без государственных дотаций. Они выступали, где придется, и держались исключительно за счет энтузиазма участников. Этот «френдж» (то есть обочина) дал английскому театру свежую кровь, новое поколение актеров и режиссеров. На смену университетским умам, выпускникам «Оксбриджа» приходили «вороньи-выскочки» — взращенные 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 взвывали к имени Уильяма Поэла, 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 вытянутой 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 натуралистических сталеваров 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 «френджа», проект под названием «Theatregoround» (ТГР, или Разъездной театр). Фактически, это были гастрольные 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 била по бюджету. В один прекрасный для истории английской сцены день Нанна осенило, что они голодают, сидя на мешке с картошкой: у

компании 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 З спектакля. Билеты были распроданы моментально. Театр окрестили «Другое место», по аналогии с прежним «Местом» и по цитате 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 настал 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 Нэйлер. Кроме творческих проблем у театра, несмотря на кассовый успех спектакля «Римляне», насторожили проблемы с финансами. В стране был очередной всплеск инфляции, а «Артс Каунсил» не спешил расщедриться на дотации. В то же время Национальному театру выделяли миллионы 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 уберегло RSC от нападок 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

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 привносил только один, самый главный элемент. Свет подхватывал настроение текста, ускорял и сжимал действие, подчеркивал, порой иронично, наложение сцен, сменивших 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 скучности 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 натуралистической 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 немолодые женщины и девушка-даун — ведьмы. Особенно хороша была старшая: в каких-то остатках было 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; закладывали место, выкрикали зло. Одновременно с ними на краю круга опускался на колени Дункан — дряхлый старик в белой робе, осиянный 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 негородской, он один спасал эти

жизнь и сцену —

№ 29-30 (821-822), декабрь 2006 года

# СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ



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 грегorianский 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 — Иен 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 отыскали в местных комиссионных магазинах). Вдруг чуть будто током ударяло 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 высматривать, 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 большое, хотел его скорее успокоить, но тот перебивал: "Your children shall be kings!" — с серьезной обидой, с недобром 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 произнес, что назначает Малькольма преемником, и Макбет, схранив 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, звезды!", а "э-э, 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 осуществляется себя только в сочетании мужского и женского. В пример он приводил замкнутое, почти угрюмого Генри Ирвинга и "душеньку" Эллен Терри, мужественного героя Лоренса Оливье и нежную, мечтательную Вивьен Ли. В спектакле Тревора Нанна распределение этих ролей — иное. Переоцену диктует сама пьеса, но также и новые — наши времена, героями которых стали романый, нервный мужчина, и грубоватая, изменившая своей природе женщина. Иен Маккеллен и Джуди Денч играли видимую, физиологическую сторону морального распада.

Перед убийством роковой кинжал сначала мерешился 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 острье. Втягивая голову в плечи, он направлял его в небо и, водя из стороны в сторону, следил за кончиком лезвия, будто ожидал грома небесного. Но в этом мире гром был в ведении темных сил, и небеса молчали. Дойдя до слов: "волк, дозорный тощий убийца...", он делал несколько шагов вперед, зайдя в тень на миг и снова выйдя к свету, — и сам становился этим волком-оборотнем. Профессионально закатывал правый руку — выше локтя — и медленным четким шагом уходил туда, где клубился туман. Удаляющаяся силуэт в галифе ударила неизбежно фашистскими, но не прямыми, а какими-то из родовой памяти исходящими ассоциациями. В тот момент становилось ясно, что Макбет уже — тиран.

Он возвращался, пятясь; 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, остановившись взглядом. 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 хрюпное повизгивание. Она увидела 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 жалостью 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 обиженно 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 службу 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 рассстроенным 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 исхваченным лицом он крутился между испуганных гостей и закрывал призрак кинжалом. Взгляд его был дикий, изо рта текли слюни, 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 выглядывал из-за юбки жены как слабоумный, с детским неизменным 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 сдергивала с Макбета плащ, рисовала ему сажевый крест на спине и на лбу, и он тут же заходился 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 заставляли 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 устраивалась на коленях и, подышав на руки, начинала их мыть. Глаза смотрели, не видя, на пламя свечи; руки она проверяла на свет. Грызла пальцы, терла и терла, и опускала голову в отчаянии, так что оставались только эти, отчаянно шевелящиеся руки. На словах обо "всех благовониях Аравии" раздавалась 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 бессмыслицей жизни. Теперь ему оставались только

жуткие куклы, которых он хранил на груди.

В последних сценах Макбет был похож на персонажа из фильма Ф.Ф.Копполы "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, привели 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 Тревора Нанна. Он по-прежнему придерживался правил скептицизма, точности, рационального анализа и внимания к деталям. Под его руками текст, который традиционно считался риторичным и даже преувеличительным, 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 "Фрэнджа" — тому, что называется "сырой игрой"; аналогу найденного в нашей стране "Современником" "шельально-реализма". Джуди Денч описывала его как попытку "отодрать слова, сделать себя сырьем, так, чтобы слова не заученно повторялись, а рождались в тот момент, когда их произносят". Эта работа много дала Иену 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 — выращиванием 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 гарантит Питер Брук. Однако Нанн не отважился последовать его примеру. И оказался прав, потому что его ждала совсем другая судьба.

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