

Как нам играть Шекспира?

По всему Советскому Союзу играют Шекспира. Такое распространение, такое разнообразие его постановок не грелись ни одному любителю поэзии Шекспира до Октябрьской революции. Теперь, когда живой Шекспир на сцене стал постоянным реальным фактом, нам следует спросить себя: правильно ли мы играем Шекспира? Хорошо ли мы играем его героев? К нам ли адресуются все те вздохи, волнения, улыбки и слезы, которыми нас дарят зрители, или единственной причиной и источником волнения остается могучая поэзия гениального драматурга?

Как играть Шекспира? Прежде всего — кого играть, играя Шекспира? Кто такие эти рожденные его волей, его фантазией герои, эти лучшие друзья всего культурного человечества?

Кто же эти люди — «сверхчеловеки», полубоги, мифические герои в античном понимании этого слова или же это просто люди, нормальные, обыкновенные люди?

Трудно нам было бы ответить, какая игра требуется от наших актеров, если бы их задачей было создание неведомых, непонятных нам образов полубогов и «сверхчеловеков». Нет, мы твердо верим, что Шекспир был величайшим реалистом на сцене. А если его люди и являются героями, то, пожалуй, в самом близком для нас понимании этого слова. Ведь наши-то герои, герои, нами любимые, Герои Советского Союза, тоже «обыкновенные» люди, «просто» люди и так же, как и все мы, они курят, бредутся и размешивают ложкой сахар в чайном стакане. Но между ними и каждым из нас есть маленькое и в то же время величайшее различие. Они уже доказали всему миру непреложные свойства своей воли, непоколебимую готовность отдать жизнь на благо своей родины.

Конечно, и шекспировские «обыкновенные» люди не тем «обыкновенны», что это люди серенькие, вялые, унылые. Они обыкновенны только в том смысле, что нам от начала до конца понятно их поведение и мотивы их поведения.

Но Шекспир не просто реалист, он поэт-реалист. Ему мало наблюдать за людьми, создавать этих людей и знать каждый их жест, каждую их интонацию, каждое их дыхание. За любым из них он наблюдает в течение долгой его жизни, он как бы перебирает 30—40—50 лет его существования, выделяя три-четыре драгоценнейшие минуты его жизни. Если вы, читатель, прожили уже хотя бы какие-нибудь 35—40 лет вашей жизни, вспомните, прошу вас, те немногие секунды, те единственные мгновения, когда вы испытывали самый подлинный, с ног до головы ледяной страх, самое незабываемое счастье, самую неодолимую ярость, самую удручающую ревность, и вы поймете: вот этими-то секундами, вот этими ярчайшими моментами человеческой жизни интересуется Шекспир.

Обыкновенные люди и необыкновеннейшие минуты их жизни — вот люди Шекспира, вот образы Шекспира. И вот именно тогда, когда Шекспир подводит нас к изображению этих удивительных минут, со всей полнотой раскрывается его гений, гений поэта и сердцеведа.

Кажется, нет таких образов и слов, которыми Ромео, очевидно, поэт по призванию, не владел бы для выражения чувств, его охвативших. Внезапно узнает он о смерти Джульетты. Вот, казалось бы, случай дать волю для самого яркого проявления своего горя.

«Так это правда? Звезды, вам шлю вызов».

Вот единственная фраза, которую вырывает у него это внезапное известие. И сразу же, дальше самые простые, сдержанные распоряжения о письмах и лошадях.

Гамлет узнает о страшном преступлении своего дяди, узнает о гнусном убийстве

отца. «Прощай, прощай и помни обо мне», — звучит еще в его ушах голос призрака. Что же он — падает в обморок, проваливается в бездну? Нет, он ищет свою записную книжку, записную книжку студента, чтобы словом и мыслью заклеить Клавдио.

Отелло окончательно и бесповоротно убеждается в виновности Дездемоны. Больше никаких сомнений, Дездемона виновна. Яго торжествует. И вот именно теперь, когда миновали муки сомнений, вместо ярости и жажды скорой мести Отелло разражается слезами, оплакивая погибшую и милую женщину.

Играть шекспировских героев значит играть живых людей, поступки которых всегда правдивы и понятны. Значит, все то, чему научил советского актера великий русский реализм, чему научила его система Станиславского и великолепная практика МХАТа, — все это необходимое творческое вооружение актера, создающего образы великого английского реалиста.

Вооружение необходимое, но недостаточное ли? Можем ли мы, сыграв вчера дяню Ваню, строителя Сольнеса или Луку, сегодня во всеоружии подойти к образам Шекспира?

Случайны или нет неудачи Художественного театра в его встречах с Шекспиром? Заложены ли эти неудачи внутри самой системы Художественного театра или они являются результатом длительной работы этого прекрасного театра над драматургией совершенно иного, почти противоположного характера.

Нет никаких оснований предполагать, что Художественный театр должен отступить перед Шекспиром. Напротив, мы совершенно уверены, что и он подарит нас когда-нибудь настоящим шекспировским спектаклем, а может быть и лучшим шекспировским спектаклем в Советском Союзе. Но пока, надо сказать откровенно, практика Художественного театра уже, ограниченнее, однообразнее, чем его внутренняя творческая система.

Только эпигонское непонимание того, в

чем заключается подлинный смысл МХАТа, эпигонское желание имитировать МХАТ и создавать маленькие периферийные «мхатки» приводит к ложному убеждению, что Художественный театр и система Станиславского — это исключительно обращение к внутреннему миру актера при полном забвении чрезвычайно важных для театра внешних, как говорят, технологических задач.

Припоминаю последнюю из очень многих моих встреч с Константином Сергеевичем Станиславским. Он говорил со мной об основных проблемах, которые стоят перед актерами Художественного театра при исполнении Пушкина или Шекспира. Весь центр внимания он устремлял к проблемам актерской технологии, к проблемам вокальной подготовленности актера. С любовью говорил он о голосе и вокальном мастерстве Качалова. Не только гласные, но и согласные надо уметь выпевать, говорил он и показывал, как делал это Шалапин.

Реализм Шекспира требует правдоподобия чувств. Поэзия Шекспира требует замечательной актерской технологии и вокального совершенства.

Шекспир плоть от плоти и кость от кости театра, и в мышление его неразрывно входит быт театра.

Доверчиво читая Шекспира, мы видим, как он заботился о физическом состоянии актера. Мы заключаем из этого, что он считал исполнение главных ролей не только душевно, но и физически трудной задачей. Он считал, что исполнение роли требует не только правдоподобия чувствования и правды внутреннего состояния, что это примерно такая же технологическая работа, как работа певца в опере.

Шекспир изумительно умел рассчитывать силы актеров, играющих главные роли.

Одно практическое мое наблюдение доказывает это с чрезвычайной ясностью. Почти во всех своих пьесах Шекспир совершенно точно и преднамеренно дает главному актеру длительный отдых перед финальным, пятым актом (условно говоря об актах, как о делениях пьесы). Показателен с точки зрения физического напряжения Гамлет: первый акт требует огромной затраты эмоциональных сил. Второй — гораздо спокойнее (разговоры с По-

лонием, Розенкранцем и Гильденстерном), при этом лишь финальным взрыве в монологе о Гекубе. Третий акт требует напряжения почти нечеловеческого. Здесь и монолог «быть или не быть», и сцена с Офелией, и мышеловка, и встреча с королем, и сцена с матерью. Вот именно теперь выводит Шекспир на сцену Офелию, поющую безумную песнь, давая Гамлету длительный, примерно, двадцатиминутный отдых, перед финальными картинами. Также перед финальными сценами Отелло дается сцена Дездемоны с Эмилией и песня об иве.

Также в «Макбете»: примерно, весь четвертый акт отдыхает исполнитель, готовящийся к напряжению финальных боевых сцен.

Также Ромео — после сцены жаворонка отдыхает за кулисами весь четвертый акт, вплоть до Мантуи. Также уснувший после бури Лир, где опять-таки от актера требуется сверхчеловеческое напряжение сил духовных и физических, имеет длительную передышку в течение сцен, начинающихся с ослепления Глостера вплоть до финала.

Вот еще одно неоспоримое опровержение всех реакционных теорий о том, что автором шекспировских драм был не Шекспир.

Какой же аристократ Ретленд, какой же Дарби, какой же Бэкон, какой же дилетант театра мог бы писать пьесы, заботясь с таким рвением о дыхании, о голосе, о мокрых рубашках актера?

Шекспир понимал, что для английского актера его времени исполнить роль Отелло, Гамлета или Макбета — огромный технологический рекорд.

А как же нам играть эти роли? Как нам создавать эти образы? Будем учиться у МХАТа, конечно, но будем учиться не слепо и не рабски. Будем искать, чем дополнить и восполнить практику этого театра. Не будем бояться ни огня, ни темпа, ни страстного стихотворного монолога. Мы не говорим стихами, мы редко наедине с собой разговариваем громко, и все же монолог есть правда о жизни, выраженная в высшей форме искусства. Это правда поэтическая. Для того, чтобы овладеть стилем исполнения Шекспира, нам надо воссоздать на сцене язык и голос поэтической правды.