

22-29.05.97

Кречетова Римма

292



ОТКРЫТИЕ ДЛЯ СЕБЯ

Среди многих проблем, уже несколько веков занимающих исследователей шекспировского творчества, особое место принадлежит так называемым **противоречиям**, тому, что мешает ощутить пьесу как безусловную целостность. К "Гамлету" это относится прежде всего.

Здесь столько неопределенного, обо всем надо догадываться. А когда догадаешься, оказывается — одна догадка опровергает другую. Шекспир по несколько раз повторяет что-то совсем вроде второстепенное, но утаивает главное.

Сама фигура героя будто то и дело подменяется. Перед нами человек молодой, почти юноша. И вдруг к концу путем нехитрых вычислений обнаруживаем: ему тридцать лет! В те-то времена, когда взросление наступало без наших нынешних затяжек, это уже вполне мужской возраст. Значит другая психология, другое качество переживаний сложившейся ситуации. Другое отношение к престолонаследию. Возраст Гамлета рикошетом отзывается на возрасте Гертруды, а следовательно и на характере ее единения с Клавдием и так далее, и тому подобное. Впрочем, проблема эта стала притчей во языцех шекспироведов. Она важна, но слишком заласкана теоретическим вниманием. На практике, в спектакле она неизбежно снимается назначением на роль определенного исполнителя и потому мало заботит режиссеров. Даже напротив, как бы развязывает им руки. Гамлет — мальчишка? Но так у Шекспира. Гамлет — актер не первой молодости? Но так у Шекспира. Он не в лучшей форме? Но говорит же Гертруда, что ее сын "тучен и одышлив". Вот и у нас он — тучен и одышлив в полнейшем соответствии с текстом.

Похоже, над этой пьесой витает лозунг, который Рабле водрузил над воротами Телемского аббатства: "Делай, что хочешь".

И все же не оставляет мысль: а как было в том первом "Гамлете", когда принц впервые явился зрителям "Глобуса", и сам Шекспир (как утверждает театральное предание) играл роль Призрака? Конечно, Бербердж вполне мог соответствовать Гамлету финала. Но если человек "тучен", это видно сразу, и нет нужды специально формировать публику. А потом: полнота — одно, а "одышливость" — другое. Вряд ли Бербердж задыхался. Театр того времени с его поединками, громкопящими монологами, непрерывностью долгого спектакля требовал от актера недюжинных физических сил. Или же фраза про "одышливость" возникла по самому конкретному поводу (в театре часто именно случайное, спонтанное оказывается влиятельней любого сверхвысокого замысла: живое всегда живое, оно в конечном счете непредсказуемо). Может быть, в день премьеры Бербердж был пьян или с большого перепоя. Ему трудно было вести поединок без одышки и пота. Вот и вставили объясняющую реплику. И очень при этом веселились.

Шутка шуткой, но я видела "Марию Стюарт", где Мортимер картинно, по сюжету, упал на колени перед королевой, но не сумел подняться. Пришлось давать занавес. Объяснение было вполне приличное: он отравился! Ничуть не хуже "одышливости". И это случилось в наше вполне регламентированное время. А уж в те-то дни "отравиться" было легче легкого.

Если говорить серьезно, проблема целостности "Гамлета", как и природа времени этой трагедии, — вряд ли откроется когда-либо исследователю ее разуму: слишком уникальным в истории европей-

ской культуры был исторический момент, в котором жил и работал Шекспир. Состояние сознания той эпохи, причем сознания **гения**, способности преобразования им действительности в явно отрывающуюся от нее художественную ирреальность — для нас тайна за семью печатями. Могут быть только версии, возбуждающие острое желание их опровергнуть.

Но значит ли это, что опровергающий ближе к истине, чем тот, с кем он не согласен?

Вот умнейший из людей своего поколения, независимый Вольтер назвал Шекспира "пьяным дикарем". Вполне в соответствии с воззрениями того времени. Он был шокирован "хаосом" шекспировских пьес, где не соблюдались никакие самые тогда обязательные правила драматического действия. Нам трудно понять, как могли догмы теории драмы быть столь влиятельными, что даже ум, вступивший в борьбу с постулатами Церкви, посмеившийся разубедиться в существовании Бога, не решился в них усомниться.

Вплоть до монолога "быть или не быть". Структура (ее принцип) от этого не изменяет своей природы: линейность укорачивается, не разрушаясь. Происходят лишь смещения смысла.

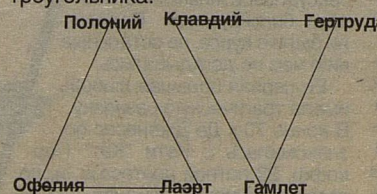
Можно подойти иначе: за элементарной линейностью попытаться разглядеть сложнейшую конструкцию, якобы созданную Шекспиром для этой пьесы, где все обусловлено, все вычислено. Каждый образ, каждый эпизод как бы нанесены на определенный чертеж, и значит вычеркивание одного ведет к структурному искажению целого. Сокращая, режиссер посягает не только на идею трагедии, но и на ее композиционное равновесие. Текст лишается устойчивости, структурной целостности, сама его архитектура приобретает иное качество.

Там, где есть две крайние точки зрения, скорее всего ни одна не является истиной. Но все же второй подход мне кажется ближе к реальной природе "Гамлета". При внешней небрежности, будто стихийности композиции невольно

разноликих персон, копошащихся внутри сюжета. И мы обнаружим в глубине развороченной тайны "Гамлета"... две семьи. Только и всего? Вот, невидаль.

Да. Но как много из этого "только и всего" извлекает Шекспир!

Последуем моде, переведем этот простейший структурный принцип в графическое изображение. Получится два независимых треугольника:



Чертеж простейший. Но неожиданно — выразительный. Он невольно наталкивает на размышления, предлагает вступить с автором в некую "игру", при всей своей умозрительности вводящую в самую сердцевину трагедии.

Прежде всего бросается в глаза,

В треугольнике номер два с самого первого появления Гамлета проступает крайнее неблагополучие. Оно усугубляется и усугубляется по ходу развития сюжета. Кажется, что его рефлексия, его провозглашенная многими интерпретаторами "слабость" — чисто структурообразующий элемент. Герой будто чувствует на себе ответственность не только перед веком, который "вышел из пазов", но и перед общей конструкцией пьесы: он всю ее несет на своих плечах, как атлет в цирке, увешанный множеством акробатов, поднятых им на шесте в воздух. Возможно, физический центр тяжести из школьных учебников тоже по-своему "ощущает" свою значимость в сохранении равновесия.

Простая "любовь к геометрии" находит дорогу в область смысла? Можно и дальше продолжить

Опыты дилетанта:

Римма КРЕЧЕТОВА

Но "возвысившись" над Вольтером, изумившись, каким несвободным от эстетических догм может быть абсолютно свободный в более серьезных вещах человеческий ум, мы самодовольно выдвигаем свои трактовки, не думая, что и они точно так же, как и трактовки прежние, находятся в плену догм нашего времени. Мы сами для себя незаметно дышим ими, как воздухом.

Если нам трудно влезть в шкуру Вольтера и прочих интерпретаторов Шекспира, то почему нам кажется, что мы можем понять самого Шекспира? Откуда такая уверенность, что наше сознание ближе к нему, а наше искусство совместимее с его художественными принципами?

Споря, мы лишь **обнажаем природу собственного времени**, вряд ли приближаясь к абсолютной, а потому мифической истине.

Наверное, в этом и смысл. Итак, Вернемся к более конкретным вещам.

На целостность "Гамлета" можно смотреть по-разному. И разное увидеть. Я имею в виду не смысл, не множественность трактовок (это более чем естественно), но — саму структуру трагедии.

Можно ее воспринять как череду эпизодов, гонимых к финалу, нанизанных на шампур сюжета, словно куски шашлыка. Один за другим, один за другим. Просто, развешивание событий во времени. Потому и сокращать (а сокращать, увы, все равно приходится) довольно легко: какие-то подробности вроде сцены с Рейнальдо или начальных сцен стражи уйдут, зато спектакль приобретет так ценные сегодня лаконизм и динамику. При таком взгляде все в конце концов кажется изымемым,

угадывается некая высшая соразмерность трагедии, нечто преобладающее ее линейную логику.

Разумеется, модное ныне в искусствоведении схемочерчение, желание во что бы то ни стало поверить текст геометрии чаще всего раздражает: если в основе замысла и лежала схема, то в процессе реализации художник постарался, чтобы от нее не осталось видимого следа.

Во всяком случае утверждение Фолкнера, что творчество как раз и заключается в том, чтобы преодолевать рационалистичность замысла, выглядит справедливым. Потому нет необходимости выскребывать текст каждый раз до скелета, и уж тем более — навязывать ему свой самодельный вместо гениально подлинного. Но обнаружить и учесть основные элементы конструкции (вроде четырех лап и хвоста у собаки или отсутствия крыльев у ящерицы) все же необходимо. Это дает возможность предвидеть естественную пластику текста, диапазон доступных ему движений, не приводящих к членовредительству.

Если вернуться к "Гамлету", то, кроме уникальных конструктивных особенностей, которые я уже разбирала (несколько разноприродных пьес, втиснутых одна в другую; философская трагедия Гамлета, вынесенная на отдельную орбиту, лишь временами пересекающую для всех остальных персонажей общую плоскость) есть в нем еще и нечто простое, легко бросающееся в глаза, но служащее надежной опорой, местом, где сходятся все пьесы этой трагедии, где индивидуальная орбита Гамлета соприкасается с реальностью Эльсинора.

Вглядимся. Отбросим мысленно все детали, подробности, всех этих



что треугольники обладают разной степенью устойчивости. Первый уверенно опирается на основание, ему не грозит опасность вдруг опрокинуться. Это — средоточие статики. Второй, напротив, поставлен на острие, он в любую минуту готов изменить положение. Малейшего неосторожного движения достаточно, чтобы вся фигура потеряла равновесие. В этом треугольнике сосредоточено напряжение, готовность к утрате центра тяжести.

В самом начале пьесы автор делает все, чтобы разница ситуаций в двух семейных центрах обозначилась явно. И мостик от одного треугольника к другому был бы побыстрее переброшен.

В доме Полония (у Шекспира это две сцены) царит некая патриархальная стабильность. Внешне здесь все нормально: дочь послушна отцу, сын — отцу и правителю Дании. Между братом и сестрой отношения доверительно свободные, не без покровительственного превосходства с его стороны. Начиная проступать перед нами любовная история Офелии как две капли воды похожа на сотни подобных историй: на юную девицу обратил внимание некто высший по социальному положению. Отсюда — надежды, опасности, тревога родителей. Так начинаются многие знаменитые драмы: Маргариты и Фауста, Луизы и Фердинанда. Правда, у Офелии есть сразу и брат и отец. (Гете ограничился одним Валентином, а Шиллер предпослал старика Миллера).

Но не с тем, чтобы подчинить ей трактовку, или убедить себя и других, что Шекспир лихорадочно вычерчивал треугольники, рассчитывая сопротивления в трагедии сил. Просто моя игра не хуже чьей-то другой. И (что важно!) она не входит в противоречие с текстом.

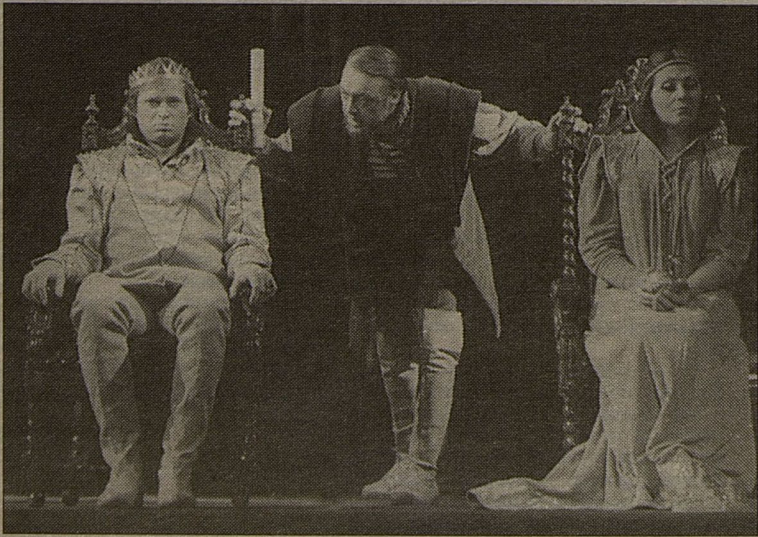
Играя, мы невольно устанавливаем какие-то ориентиры и правила, вроде бы искусственные, привнесенные, но позволяющие видеть текст как целое, сводить в некую систему связи, намеки и совпадения, разбросанные прихотливо и вольно на всем его пространстве.

Чертеж жесток. Он собирает и концентрирует. Помогает увидеть невидимое. Опознать главное.

Всматриваясь в него, вдруг осознаешь: все персонажи, не вовлеченные в эти два треугольника, находятся на иных ступенях иерархической лестницы. Но не пьесы уже, а спектакля. Их роли (кроме Горацио, этой загадочной фигуры, тенью сопровождающей Гамлета) могут быть сыграны двумя-тремя актерами. Что, конечно же, и происходило в (не по-нашему компактной) труппе "Глобуса".

Похоже, треугольники выдали не только один из вероятных структурных моментов трагедии, но и характер распределения исполнительских сил в спектакле.

Ставя "Гамлета" в "Угале", я постаралась воспользоваться этой



Продолжаем публикацию записок Р. Кречетовой о ее режиссерском опыте постановки "Гамлета" в эстонском театре "Угала" двенадцать лет назад (начало опубликовано в № 51-52 за 1996 год и № 7 за 1997 год).



подсказкой, чтобы приблизиться к изначальным условиям игры. Стоило только назначить актеров на роли **шести углов треугольников**, как все остальные легко и естественно разошлись. Рихо Рени и Эльмо Айнула плюс Юла Вихма для роли Горацио, плюс актер-голос для Призрака. Все!

Два актера должны были (у нас, как и во времена Шекспира) обладать даром мгновенного перевоплощения, чтобы в темпе перепрятываться под личности самые разные.

Кажущаяся хаотичность трагедии обнаруживала с их помощью свою строгую театральную выверенность.

С ритмичностью волн, бьющих о берег, накатывает на Эльсинор то и дело этот вочеловеченный "бином". В начальной сцене на замковой башне, в час стражи, перед нами Марцелл и Бернардо. Они первыми встречают не только рассвет, но и восход черного солнца трагедии. Потом, вместе с Горацио, они появляются перед Гамлетом,

жи эти срифмовались. Возникнет подобие какого-то ритма: один, выйдя из пары, сыграл в начале Рейнальдо. Другой в конце — Озрика.

Структура как никак. В нашем спектакле мы так и сделали. Но маниакально заиклившись на идее повторяющейся и всепронизывающей двоичности, я пошла дальше: сократив две-три реплики Розенкранца в сцене с актерами (они служебные, на самом уходе), прибывшую в Эльсинор труппу составила все из той же пары. Костюмы были так ловко выполнены, что Рихо и Эльмо всякий раз успевали переодеться и появиться на сцене уже под иной личиной.

Правда, для некоей визуальной полноты и разнообразия к ним приплюсовался еще один исполнитель: Хейкки Вероман. Он не был профессиональным актером, но зато играл на флейте и имел странную, но артистичную внешность едва появившихся тогда у нас "панков". Высокий, тонкий,

но импровизируя мелодию, играя одновременно нежно и пронзительно, создавал в сцене "мышеловки" (и только в ней!) особое и новое для спектакля звуковое пространство.

Вообще же "сладкая парочка" могла бы взять на себя в случае необходимости и Фортинбраса. Однако я отдала ее исполнителю роли Полония. Впечатление молодого человека Рейн Мальмстен, конечно, не производил, зато был полон той особой личностной силы, которая отличает хорошего актера от посредственного. Лицо, закрытое шлемом с забралом, серебристо шуршащая полушinel-полушпатель надежно скрыл бывшего суеверного придворного, и Рейн смог, наконец-то, продемонстрировать свои навыки в изображении царствующих особ.

Еще один актер потребовался на роль Горацио. Этот персонаж будто специально вывертывается в такие моменты, когда ни один вариант объединения ролей не подходит. Появившись в самом первом

Зато в неустойчивом, напряженном изнутри треугольнике Гамлета возникает система стабилизирующих противовесов. Каждый тут сосредоточен на каждом. Гамлет хочет узнать, действительно ли Клавдий убийца. Клавдий — безумен ли Гамлет и от каких причин, если да. Это — как в ситуации с атомным оружием: "сдерживающий принцип". Неустойчивое выстраивает благодаря своей неустойчивости. Треугольник проходит путь от начала истории до ее финала **без потерь**! Они гибнут все в одночасье, в каком-то пароксизме взаимоничтожения.

В этой сложнейшей структуре только такой итог и возможен. Сегодняшняя наука специально занимается проблемами сверхсложных систем, обнаруживая их невероятную устойчивость и готовность (постоянную, ежесекундную) к всеобъемлющей катастрофе. Шекспиру это было просто "открыто", как посвященному.

Но что же другой, устойчивый треугольник? Он-то как раз и ока-

ном зале, где Клавдий проговаривает свою тронную речь, отправляет послов в Норвегию и выслушивает просьбу Лаэрта о возвращении в Париж. И дает на нее милостивое свое согласие. Гамлет следом просит практически о том же: о возможности покинуть Эльсинор. Но в ответ получает отказ под прикрытием родственного упрямства. Сразу же два человека резко противопоставлены друг другу: запрет на фоне разрешения — запрет вдвойне. Он унижает и полон значения.

Гамлет и Лаэрт будто не замечают друг друга. В их молчаливом соприкосновении есть нечто нарочитое. Сцена полна затаенности.

Но треугольники соприкоснулись. И будто легкая тень финала скользнула на эту начальную сцену. Возникла зона тревоги вроде бы беспочвенной. Некое напряжение, не получающее ни обоснования, ни выражения в слове, ни разрядки. Но соперники сведены. И уже как бы противопоставлены. Огромное зеркало трагедии отбросило зайчик, который мы "поймаем" лишь в самом финале.

И ведь на первый взгляд, в просьбе Лаэрта, предваряющей просьбу Гамлета, нет необходимости. Это ведь даже повтор: дальше следует сцена Лаэрта с Офелией, где он прощается, и мы узнаем, что он уезжает. Зачем было показывать, как он получал согласие на отъезд? Этот Шекспир так расточителен! Но без милости Клавдия к Лаэрту его стремление удержать Гамлета выглядело бы только как стремление удержать. Сейчас же оно звучит гораздо более опасно, а два участника финального поединка уже в нашем сознании как бы "начерно" разведены. Кроме того, выясняется некая любопытная деталь: чтобы покинуть Данию, необходимо специальное разрешение. Последующие слова Гамлета о Дании-тюрьме изначально наполняются реальным смыслом: в них не субъективное преувеличение, но простая констатация фактов.

Техника Шекспира здесь демонстрирует свою виртуозность и двойственность. Как уверенное драматургическое умение, безупречное владение ремеслом. Как высшее понимание, откровение, в котором события для обыденного сознания несвязанные, являются в обнаженности их тайных ("в себе") связей.

В этом эпизоде Шекспиру надо решить сразу несколько технических задач. Мастерски объединив все необходимые, Шекспир в одной стремительной сцене, через контраст решений Клавдия добивается даже большего, чем требовалось. Гений не преодолел техническую проблему как изолированно техническую, это удел дарований попроще. У него она тотчас же обрастает смысловым, психологическим и смутно пророческим объемом.

Но главное — в этой сцене у трона происходит тайное соприкосновение треугольников, мерцающих в самой глубине трагедии. Начинается их непростая игра, питающая своей энергией, как откровенно внешний сюжет, так и тот, что открывается лишь "очам души".

- Сцена из спектакля "Гамлет"
- Первый актер — Рихо Рени
- Второй актер — Эльмо Айнула
- Офелия — Эха Ундо, Лаэрт — Андрес Табун.

Игра треугольников



чтобы поведать ему о приходе Призрака. Потом один будет сопровождать принца на ночное свидание с бесплотным отцом, другой же вполне может обаяться в доме Полония в обличье Рейнальдо, отсылаемого в Париж следить за Лаэртом. Потом Марцелл и Бернардо, а так же Рейнальдо, исчезнут с наших глаз навсегда. Но сразу же появится другая "сладкая парочка". Она будет долго вертеться рядом с героем, по праву университетских друзей и по обязанности шпионов Клавдия. Розенкранц и Гильденстерн решительно возьмут на себя еще и важную роль "боксерской груши": Гамлет сможет постоянно с ними пикироваться, создавая видимость действия, борьбы, напряжения. Не давая обнаружить свою тайную задачу в системе трагедии: тормозить. Перед ними же он будет не без удовольствия (странно в его положении?) щеголять в маске безумца. Она позволит ему быть безнаказанно дерзким, корчить шута и хорошо позабавить тех зрителей, что уже начали скучать от всех этих абстрактных рассуждений.

Потом и этот "бином" отплывет вместе с принцем в Англию, чтобы там найти свою смерть, но появится еще одна примечательная пара: казуисты-могильщики, своими заковыристыми речами сумевшие поставить в тупик вышколенный университетской логикой ум Гамлета. Когда же и они свое отыграют — один может взять на себя роль Озрика (если ее не получит бывший Полоний), чтобы персона-

ж очень молодой, почти мальчик, с лицом отрешенным, сосредоточенным на чем-то внутреннем, он будто пребывал в состоянии медитации, лишь формально присутствуя среди прочих, ни с кем не общаясь. В "мышеловке" он ходил по сцене свободными кругами, играл на флейте, ни на что не обращая внимания. Безмолвная, вроде бы ничего не решавшая роль. Второстепеннейшая из второстепенных. Но поразительно. Когда я сегодня думаю об этом спектакле, я непременно чуть ли не прежде всего вспоминаю Хейкки. Именно его присутствие было той краской, которую ничем и никем нельзя заменить. Без этого крохотного мазка все почему-то упрощалось и гасло. Без этой тощей его фигуры, неповторимо своеобразного лица. Без той необъяснимой энергии, которая от него исходила.

Не буду притворяться, что эффект был мною рассчитан заранее. Он даже не был мною предвиден. Просто по ходу репетиций показалось: визуально выразительнее, чтобы не два, а три актера появилось бы в Эльсиноре. И этот мальчик, кем-то работавший в театре, внешне вроде бы подошел. И еще у него была флейта. В спектакле отсутствовало специальное музыкальное оформление: принцип был — как можно меньше современного допинга, только Шекспир. Кричали ночные птицы, были жутчайшим образом канадские волки. Иногда, в сценах походных, звучал барабанный бой. И вот этот Хейкки со своей флейтой, свобод-

эпизоде трагедии, он проходит сквозь нее до конца. Ему выпадает на долю среди финальной горы трупов остаться единственным свидетелем случившегося, о котором лишь он (по просьбе Гамлета) должен "поведать миру".

Итак, игра в треугольники позволила без всяких усилий разобраться с логикой распределения ролей. То, что двум актерам пришлось выступать в пяти обличьях каждому, не только вполне вписалось в трагедию, но и создало ситуацию откровения, переживания, трансформаций. И опять будто возникла тень спектакля "Глобус", где эти элементы, очевидно, формировали природу той условной и "низовой" театральности.

Но любопытнее оказалось другое: парадоксальность поведения треугольников в структуре трагедии, в ее движении к финалу, в характере тех замедлений, что оттягивали развязку. Замедление — элемент, пришедший в драму из эпоса, где ему отводится особое место в сюжетосложении. У Шекспира в "Гамлете" эпический принцип замедления стремительно развивающегося события вынесен на поверхность: Гамлет то и дело корит себя за оторочки, занимается самогипнозом, выражаясь по-современному, дает себе постоянно установку на месть, на убийство убийцы. Но на деле именно он делает все, чтобы ситуация оставалась незыблемой. Рассуждения, подстраивание ловушек, сбор улики — становятся самоцелью, родом деятельности принца.

