

5
25 ИЮНЬ 1955
Ветеран Москвы
г. Москва

„Гамлет“ в постановке английской труппы

В СВОЕЙ режиссерской экспликация «Гамлета» руководитель гостящей у нас английской труппы Питер Брук формулирует основной закон творчества Шекспира: это — стремление воспроизвести все стороны жизни и все человечество, сосредоточив внимание зрителя на больших и глубоких чувствах героев и устраняя при этом все, что препятствует раскрытию внутренних мотивов напряженной жизненной борьбы.

Этому принципу английский постановщик и следовал в своем сценическом истолковании великой трагедии. В центре спектакля — неразрешимый нравственный конфликт возвышенного героя-думишста, объявляющий его расстаться с мечтами о науке и творчестве, чтобы вступить в беспощадный бой с окружающим его кровавым миром преступлений и пороков. Он одинок в борьбе и обречен на гибель, но в самый момент своей смерти он достигает моральной победы. На этом замысле и строится выразительный и смелый спектакль.

Отличительная черта этого нового шекспировского представления — в общей собранности действия, в сосредоточенности конфликта, в лаконичности средств выражения, в предельной сдержанности приемов и высокой скорости темпов. Это — большое и настоящее театральное искусство, пренебрегающее эффектами и неумолимо воплощающее свой строгий новаторский замысел. Здесь все, как у Шекспира, предельно просто и необычайно действенно в своей внутренней сложности и суровой правде. Такому творческому методу, по свидетельству английского режиссера, его учил вслед за Шекспиром и творец новой драматургии — Чехов, сумевший раскрыть глубинные и незаметные жизненные драмы в

серии разрозненных эпизодов, неразрывно связанных, подобно частям оркестровой партитуры, с единой центральной темой.

Вот почему спектакль строится на контрастных сценах, оттеняющих его ведущую идею. Погруженная в сумрак площадка перед эльснорским замком и ярко освещенный приемный чертог; обилие свеч и переливы пестрых тканей на представлении страстующей труппы и пасмурные, траурные тона погребения погибшей девушки; злое, меридиане тусклых факелов в темных дворцовых переходах и яркое сверкание каски и шпаги Фортинбраса, отдающего последнего воинскую почесть павшему в бою герою, — таковы эти непрерывные смены тонов и красок, рельефно выделяющие своими резкими светотемлами основные внутренние мотивы драмы.



Все разнообразие эпизодов охвачено единой и несменяемой сценической композицией — графитными массивами готического Эльснора. Но эта королевская резиденция с ее лависающими сводами, уходящими в сумрак галереями, притаившимися в нишах лестницами, узкими входами и скупно прорезанными окнами неожиданно воспринимается зрителем как огромная тюрьма, с которой Гамлет, как известно, и сравнивает феодальную Данию. Умение простыми конструктивными средствами создать такое неотразимое впечатление гнетущего варварского средневековья — несомненная заслуга даровитого театрального художника Жоржа Вакевича, оформлявшего спектакль.

На таком суровом и безрадостном фоне, видоизменяемом лишь немногими бутофорскими предметами, перед нами выступает пленительный и отважный Гамлет, этот прекрасный и блестяще одаренный принц, «чекан изящества, зеркало вкуса...». Артист Пол Скофилд тонкими и верными штрихами рисует образ огорченного юноши, мечтателя, поэта, знатока искусства, стремящегося вернуться в Виттенберг и продолжать свои годы учения, но внезапно перерондированного ужасом окружающего его страшного мира и сразу же мукающего для борьбы и возмездия. Образ пронизан трагической болью и сосредоточен на всепоглощающей нравственной проблеме: как этому гуманисту и мыслителю стать мстителем, отбросить книгу и схватиться за шпагу, переброшенный от новейшей философии к древнему акту родового мщения? Мучительность этой грозной дилеммы и воля к преодолению этого труднейшего задания раскрыты исполнителем с большой проникновенностью. Героизм Гамлета — в его умении обуздать эти темные силы истории. И в



последнем акте его герой вырастает в настоящего борца, уверенно осуществляющего свое трудное задание и героически гибнущего в своей смертельной схватке с могущественным мировым злом.

В трактовку этой основной темы Пол Скофилд не допускает ни тени шаблонности. Но внешности его Гамлета — не традиционный юноша эпохи Ренессанса с кудрями до плеч и чеканным кивалом за поясом. Со своими короткими волосами, сдержанными жестами и простыми интонациями он близок к типу современного молодого человека. Некоторая внешняя модернизация образа приближает к нам и внутреннюю драму героя. Она передается без подчеркиваний и нажимов, местами сильно и даже резко, но больше взглядом и интонациями, чем жестами и патетикой. Образцом этого стиля может служить монолог третьего акта: «Быть или не быть?». Именно этот знаменитый отрывок, накопивший сотни толкований и методов прочтения, требует предельной сдержанности исполнения. Так и произносит его Пол Скофилд. В

этом — огромная трудность и большое достижение артиста.

Необходимо особо отметить превосходную внешнюю культуру сценического образа — уверенность и четкость каждого движения. Артисту в высокой степени свойствен особый сдержанный и углубленный лирический стиль, иногда даже преобладающий над трагизмом, но в целом замечательно передающий высшую впечатлительность, восприимчивость и скрытую боль этого мятущегося сознания.

Так же освобождена от устойчивых театральных традиций Офелия английской труппы. Начиная с артистки Мэри Юр по внешности замечательно соответствует типу чистой и культурной девушки, которая сумела свою «тоску и грусть, страданье, самый ад» преобразить в красоту (по слову ее неутешного брата). В спектакле нет ничего от трафаретного образа пасивной и павной героини, беззаветно полюбившей и без протеста погибающей. Сценический рисунок Офелии отличается такой же строгостью и лаконизмом, как и весь спектакль. Это — серьезная девушка, с умом и характером, но без малейшей экзальсированности. Она вся ушла в свое огромное чувство к Гамлету и так же, как и он, смотрит на мир «очами души своей». Она живет богатой духовной жизнью, но и горестным предчувствием надвигающихся трагических судеб. В этом ее своеобразное величие и внутренняя сила. Но она способна на глубокую нежность и озаряет темный путь Гамлета своим огромным чувством.

Эпилог ее подлинно трагичен. Она погибает просто, без поэзии, без легенды, без гирлянд и без трогательных романсов — как блуждающая юродивая, растоптанная тяжелой поступью чудовищной действительности. Театр снимает с безумия Офелии всякую эстетизацию. Здесь много намеренно резкого, вызывающего не только сострадание и жалость, но и содрогание зрителя. В сущности это не в духе шекспировской баллады о гибели



прекрасной Офелии. Это не смерть в цветах. Но это очень сильно, ново, выразительно и удачно дополняет всю оригинальную интерпретацию этого неумирающего мирового образа.

Очень своеобразен и интересен Полский в исполнении Эреста Тазигера. Это не «лукавый царедворец», исхитрившийся и изолгавшийся в придворных интригах, а подлинный отец Офелии, достойный и умный государственный деятель, заслуженно пользующийся доверием и уважением правителей Дании.

Менее убедительна реабилитация Клавдия. Артист Алек Клунс в согласии с режиссерским замыслом дает тонко воспитанного, привлекательного и благодушного короля-дипломата, виновного лишь в том, что он любит жизнь. Остается непонятным, почему этот предатель и братоубийца должен быть привлекательным? Ведь это усугубляет моральную ответственность Гамлета и ослабляет его подвиг.

Королева Гертруда в изображении Дианы Уинард молода, красива, коварна и чувствена — это объясняет совершенное ради нее убийство. В сцене с Гамлетом у нее прозвучали искренние ноты огорчения и покаяния, а под конец знаменитой беседы — и сердечная нежность к сыну. Но некоторые из этих мотивов могут получить дальнейшее развитие.

Лаарт (артист Ричард Джонсон) хорошо передает непосредственность ощущений этого юноши, потрясенного гибелью отца и сестры, переживающего затем во время своего предательского поединка драму покаяния и душевного возрождения. Но эти трагические моменты роли допускают и более пристальную трактовку. На очень высоком уровне —

культу речи английских исполнителей Шекспира. Никакая степень взволнованности, никакая напряженность урных столкновений диалога не мешает зрителю ни единого звука из читаемого драгоценного текста. Отточенность, непринужденность, легкость дикции, изящество и сила звучания знаменитых стихов мут считаются образцовыми. Артисты достигают ощущения живофазговорной речи даже в самых ржественных и драматических моментах.

Но в некоторых случаях ощущается все же излишняя боязнь стиха. Шекспир-трагик как бы заслоняет Шекспира-поэта — и это жаль. Напевность поэтического слова сохраняет свои права в драме Станиславский, или известно, цел от предельной «естественности» в произнесении драматического стиха к признанию необходимости особого музыкального звучания сцены «маленьких трагедий» Пушкина. Это полностью применимо и к Шекспиру.

«Гамлет» в исполнении английских артистов — большое событие московской театральной жизни. Театр Теннент любит русскую драматурию и в своем репертуаре имеет пьесы Тургенева, Чехова, ряд пьес Достоевского. Он привнес к нам постановку мировой шекспировской трагедии, которая уже солов двух столетий живет на русской сцене и как бы вошла крупнейшим вкладом в национальный репертуар нашей страны, в нашу литературу, в нашу жизнь. Вот подлинный подлинный основы для нового углубления и роста дружбы двух народов, столь связанных в прошлом неразрывными узами великих достижений знания и творчества.

Леонид Гроссман,
доктор филологических наук.
НА СНИМКАХ: 1. Гамлет — ПОЛ СКОФИЛД; 2. Гертруда — ДИАНА УИНАРД и Клавдий — АЛЕК КЛУНС; 3. Офелия — МЭРИ ЮР.
Фото Г. КОРАВЕЛЬНИКОВА.
Редактор А. А. ФОМИЧЕВ.