

—НАШИ ГОСТИ—

ШЕКСПИР. ПРОЩАНИЕ С МАГИЕЙ

Когда 15 лет назад Питер Холл встал во главе лондонского Национального театра, он начал с постановки шекспировской «Бури». Теперь, прощаясь с Национальным театром, режиссер обратился к трем последним триумфам Шекспира — «Цимбелину», «Зимней сказке», той же «Буре». Круг замкнулся. Между двумя «Бурями» — годы напряженнейшего труда, изнурительной борьбы за государственные субсидии театру, долгих тяжб со строителями, на несколько лет задержавшими открытие нового здания Национального театра, годы подлинных триумфов режиссера, которые пресса редко спешила называть триумфами, и неизбежных полумудр, которые критика и многочисленные оппоненты внутри и вне театра немедленно объявляли провалами. Дневник Питера Холла, один из самых захватывающих театральных документов последних лет, позволяет судить о том, сколь нелегка была жизнь руководителя одного из двух крупнейших британских театров, который Питер Холл теперь покидает, чтобы открыть свое собственное театральное дело.

Мудрец и маг Просперо, герой «Бури», без сожалений оставляет свой волшебный остров, отрывается от магического искусства и, полный светлых надежд, возвращается в большой мир. Так в духе гармонического и жизнеутверждающего обыкновения толкуют финал последней драмы Шекспира.

В спектакле Национального театра Просперо (М. Брайант), суховатый старик с тревожными глазами, покидает остров без всякой уверенности в том, что смог изменить что-либо в этой жизни и что впереди его ожидают покой и воля. Прошлое не внушает ему веры, будущее не шлет особых надежд. Что ждет старика с дочерью — бог весть. Финальной точке режиссер предпочитает многоточие, восклицательному знаку — вопросительный.

В глазах Питера Холла «Буря» — завершающая часть трилогии, которую составляют последние пьесы Шекспира, три акта одной драмы. Поздние творения Шекспира образуют особый целостный мир, они не похожи на то, что драматург писал прежде. Это философские сказки, полные поэзии, фантастики и театральной условности, где драматические конфликты чудесным образом разрешаются к благу для человека и человечности. Однако в постановках «романтических драм» Шекспира, как их обычно называют, поэзия слишком часто обращалась в выспреннюю декламацию, а сказочный утопизм в идиллическую безмятежность.

Питер Холл захотел отказаться от сентиментальных трактовок, ввести поздние пьесы Шекспира в круг его трагедий. Он попытался вплотную приблизить пьесы к реальности. Слащавости старых постановок он противопоставил жесткую психологическую прозу, на язык которой режиссер стремится перевести «Цимбелина», «Зимнюю сказку» и «Бурю». Он сделал все, что мог, чтобы последние произ-

ведения Шекспира перестали быть загадочными. Для причудливых поворотов сюжета и необъяснимых поступков персонажей он искал мотивы, жизненно понятные.

Бешеная ревность, которая поражает героя «Зимней сказки» короля Леонта, ни с того ни с сего, как удар грома, в спектакле Национального театра тщательно мотивирована: супруга Леонта королева Гермиона (Салли Декстер) в самом деле слишком уж увлеклась невинным кокетством с другом мужа, королем Полликоном (П. Вудворд), очень уж разрезвилась, будучи, между прочим, на сносях. Режиссер ничего не выдумал, по сюжету Гермиона в самом деле беременна, о чем автор в этой сцене, кажется, забывает или, вернее, не хочет помнить. Актриса же данное обстоятельство подчеркивает самым очевидным образом. Несколько рискованная игра, которой предается, забывшись, дама в последней стадии беременности, естественно вызывает у Леонта (Т. Пиготт-Смит) не ревность, нет, но холодную ярость, преимущественно по поводу чудовищного нарушения приличий.

Превосходные актеры Национального театра Айлин Эткинс, Майкл Брайант, Тони Черч делают все возможное, чтобы истолковать образ действий своих героев с точки зрения жизненной логики и здравого смысла, поставить их обеими ногами на землю. Имогена (Джеральдина Джеймс) отстаивает свои интересы с активностью современной феминистки, в ней и следа нет слезливой овечьей покорности многочисленным Имоген традиционного театра; Утрата (Шерли Хендерсон) в «Зимней сказке» — смешная деревенская девочка с босыми ногами и звонким голосом, отнюдь не пасторальная принцесса, да и сами пасторальные забавы пастушков и пастушек на сцене Национального театра скорее похожи на обыкновенный английский пикник.

Гротескные крайности, которых полны последние пьесы Шекспира, смягчены, слишком яркие краски приглушены, буйные страсти героев умиротворены и урезонены. Шекспир на сцене перестал греметь белым стихом и заговорил вполголоса, как приличествует учтивой и утонченной беседе в гостиной. Из мира простодушной сказки или мифологической притчи режиссер пытается увести шекспировских героев в мир реалистических драмы, описывающей жизнь английского общества XVII века. Не только костюмы, но, кажется, и сами манеры действующих лиц взяты из быта высшего сословия эпохи Стюартов. Романтические драмы Шекспира вдруг сближаются с традицией британской «комедии остроумцев».

В исполнении Айлин Эткинс королева древней Британии в «Цимбелине» неожиданно начинает напоминать великосветскую интриганку из пьесы Пинеро или Уайльда, что-то вроде миссис Чивли из «Идеального мужа» (точно так же ее Паулина в «Зимней сказке» похожа на уайльдовскую леди Брекнелл). Но поступки королевы остаются в пьесе злодеяниями сказочного чудовища,

и самая изысканная психологическая игра ничего изменить тут не может.

Рано или поздно избранный режиссером стиль входит в противоречие с условным неправдоподобием сюжета, особенно очевидным во второй половине каждой из трех пьес. Видевшие «Зимнюю сказку» запомнят, как Гермиона — С. Декстер в заключительной сцене сходит с постамента, на котором она изображала памятник себе: так осторожно, с такой неуверенностью ступают люди, только что вставшие после долгой болезни. Но эта поразительно точная жизненная подробность лишь подчеркивает полнейшую условность всего шекспировского финала, который может быть понят только в пределах сказочной символики.

Вряд ли кто-нибудь, однако, предпочтет ответшальные «сказочные» интерпретации последних пьес Шекспира в духе английской рождественской пантомимы или нашего елочного представления. Сказка — но философская сказка. В конце концов в той же «Буре» речь идет не только о судьбе изгнанного миланского герцога, но разввернута метафора духовной истории человечества, в этой пьесе и наш век находит нечто для себя существенное.

Питер Холл прав, когда решительно встает против прямолинейных модернизирующих трактовок. Ему давно стал чужд умозрительный сверхконцептуализм театра 60-х годов, которому он и сам отдал когда-то дань. Он хочет быть верным классическому подлиннику, смиренно и с любовью следовать за каждой его строчкой. Холл, как никто иной, владеет искусством сличать с шекспировского слова патину времен. Так чистой тряпкой проводят по пыльному стеклу, и оно вдруг начинает сиять давно забытым блеском.

Самое прекрасное и самое поучительное, что есть в спектаклях Национального театра, — то, как говорят на сцене актеры, как они читают Шекспира. Вот урок нашему театру, чуть ли не демонстративно пренебрегающему искусством слова. В слове, как оно звучит у английских актеров, как оно ощущено ими почти физически, на вкус, на запах и цвет, есть и безошибочная логика, и правда, и поэзия.

Именно здесь, на уровне поэтической строки и даже отдельного слова, Питер Холл дает самые чистые, разительно новые и неопровержимо достоверные образцы интерпретации классического текста, чего, пожалуй, нельзя с такой уверенностью сказать о прочтении смысла пьесы (или трех пьес) как целого.

Чем это вызвано? Тем ли, что Холл хочет идти до конца в своем неприятии «концептуальной» режиссуры? Свообразием ли момента духовной жизни, переживаемого одним из самых больших художников современного театра? Судить не берусь.

Хотел бы надеяться, что высказанные здесь суждения не сочтут неучтивыми и негостеприимными. Насколько они справедливы — иной вопрос.

А. БАРТОШЕВИЧ.