

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ БЕЗ ПОЗЫ

шлем, незантересованностью самих исполнителей. И хотя топ-

НА СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА ОЛД ВИК

□ □

ИСТЕМНОТЫ выступают озаренные тусклым зеленоватым светом контуры стены, пять-шесть ступеней каменной лестницы; падней, в глубине, зубчатый край полукруглой площадки. С этим коричнево-зеленоватым фоном почти сливается темно-оливковый цвет платья стоящей на ступеньках женщины. И только лицо ее и широкий вырез платья были освещены, вернее, сами казались источником света — таинственно манившего, по холодного, такого же холодного, как само это лицо, красивое необычной, зловещей красотой.

Это одна из первых сцен «Макбета» в театре Олд Вик: леди Макбет читает письмо мужа.

И сразу же подумалось: как тесно связаны здесь усилия режиссера и художника, какое верное решение найдено для сцены, в которой завязывается узел трагических событий пьесы. Цвет и почти в такой же мере свет, тонко продуманные сочетания красок и тонов дают во многих сценах поразительный и не только внешний эффект.

Но как бы интересно оформление спектакля (художник Майкл Энгеле), не оно все же решает дело. Верный духу шекспировской трагедии, режиссер Майкл Бенгал на первый план выдвигает, конечно, актера.

Первая сцена второго акта. Знаменитый монолог. Макбет — Пол Роджерс — в традиционном черном одеянии, и на мрачном, темном же фоне призрачно-бледным кажется его лицо и непропорционально большими — руки, далеко за запыталы выступающие из коротких рукавов. И пока звучат слова о книжке, Макбет остается почти недвижимым. Он стоит, чуть подавшись вперед, востороженный, вот сейчас готовый броситься на невидимого противника, и о странном напряжении мысли, воли, чувства говорит не столько его глаза, сколько эти полуопущенные, но уже готовые схватить оружие убийства руки...

И вот он же, склонившись к ногам жены, жадно вслушивается в ее слова, обретая в них решимость и силу. А потом, также застыв, в позу, выразившей мучительное ожидание и страх, он следит за движениями, змеящими движениями леди, беснуемо скользящей вверх по лестнице, чтобы вложить окровавленные книжки в руки уснувшего ей королевских слуг.

Каждая из таких сцен — это предельная концентрация чувства и мысли, четкий курсив, точно поставленный акцент. И расставив эти акценты и восклицательные знаки, режиссер не боится сочетания академизма с условностью, умеет поднять до символа примитивно натуралистическую деталь, сделать поэтичным, казалось бы, самое обыденное.

В сценах, предшествующих гибели Макбета, режиссер уже не хочет видеть в нем ничего, кроме ожидающего немолимой кары зла. И когда к мечущемуся в отчаянии королю (уже движущийся Вирнамский лес на Дунсинах!) с разных сторон, пригнувшись к земле, почти ползком приближаются его слуги, все до одного в черном и — черные крысы! — окружают его, одетого тоже в черное, — это

потрясает. Кажется, тела пропавших преступлений обступили короля-убийцу...

Так от сцены к сцене раскрывается в спектакле трагедия души, опустошенной преступлением, так, оставаясь формально в рамках традиционных решений, по существу широко раздвигая эти рамки, режиссер создал спектакль — театральный без броскости и поэзы, динамичный без суеты, монументальный без омерной пышности.

Но, думаю, все впечатление спектакля согласается, что все же самое яркое в нем — это Барбара Джеффорд в роли леди Макбет. Актриса покоряет одновременно и совершенством, художественной законченностью внешнего выражения чувства, и его искренностью и силой. Ее леди Макбет — подлинная душа трагедии, злой гений, погубивший Макбета, и это общупать уже с первого появления актрисы на сцене. И, может быть, лишь в одном эпизоде она нарушает цельность образа. Это сцена безумия, где муки героини с такой силой переданы исполнительницей, что у зрителя возникает чувство, близкое к состраданию. Шекспировская же леди Макбет вызвать сострадания не может...

ТАМАНТУ Барбары Джеффорд во многом обязан своим успехом и спектаклю «Святая Иоанна» (режиссер Дуглас Сил, художник Лесли Харри).

Образ Иоанны, ее судьба определяет не только сюжетное движение пьесы Бернарда Шоу. Через отношение к Иоанне, в песнях и «грунтовых» сличках с ней раскрывают свою сущность и все остальные персонажи пьесы.

Во всем, что бы ни делала или предлагала Иоанна, ею руководит

одно высокое чувство — любовь к родные. У всех остальных на первом плане — побуждения и мотивы глубоко личные, малопривлекательные, скрывающиеся от других.

Эта особенность пьесы отлично «устроила» театр. И если в «Макбете» хотелось подчас и от других исполнителей такой же искренности, какой покорила Барбара Джеффорд, такой же силы чувства, какой дышит игра Пола Роджерса в финальных сценах, то на спектакле «Святая Иоанна» подобного желания не возникало.

Барбара Джеффорд, которой очень дорога ее героиня, живет ее мыслями и чувствами. Игра актрисы предельно правдива, и мы, зрители, с волнением следим за передвижениями маленькой Иоанны, бесконечно трогательной в своей наивной вере, прекрасной в минуты духовного прозрения.

Что же касается таких персонажей, как трусливый, бовольный Кари (эта роль блестяще сыграл Джиобом Стюартом), недалекий Диона, самозабвенный болтун Жюль де Ра, как епископ Коллон и архиепископ Реймский, то их лица, пере, ханжество одних, черствость, бездушие других также отсынаются в спектакле характером исполнения, в котором преобладает внешнее начало, точный расчет. И чем искреннее игра исполнительницы центральной роли, чем убедительнее ее героиня, тем ярче контраст между ней и всеми этими придворными, монахами, воспитателями, тем более жалкими и ничтожными выглядят они рядом с ней, тем сильнее ощущается в спектакле жало беспощадной сатиры Шоу.

Но режиссер не учел, мне кажется, одного важного обстоятельства. Там, где этого контраста нет, в сценах, в которых Иоанна отсутствует, действие явно приостанавливается, и то, что выигдало, как холодность или равнодушие персонажей, начинает казаться равноду-

кая, продуманная игра таких актеров, как Пол Роджерс (епископ Коллон) и Уолтер Хадд (инквизитор), сама по себе интересна, последние две картины (английский лагерь и сцена суда) какуются все же тяжеловесными, растянутыми.

Зато, пожалуй, именно в этих картинах особенно сказалась та сложность ансамбли, которой театр блеснул уже в «Макбете».

ЭТО ЖЕ ЧУВСТВО ансамбли, сценического темпа и ритма, так же, как и свойственное актерам театра Олд Вик умение безукоризненно двигаться, мастерски «подавать» текст, отличает и спектакль «Как важно быть серьезным». Но в сравнении с «Макбетом» и «Святой Иоанной» он все же проигрывает. Его краснота несколько старомодна, доброта, с какой он сделан, порой скучновата, ему недостает легкости, одушевленности. Можно было бы подробно рассказать о том блеске и непринужденности, с какими играет все та же Барбара Джеффорд в балетоподобную Гвендолен, об изумительном исполнении роли Сесили молодой актрисой Кристин Флинн, о темпераментных актерских дуэтах. Но чтобы сделать это, пришлось бы пожертвовать чем-то из разговора о двух предшествующих спектаклях. Вряд ли это было бы правильно. Ведь все то, что определяет своеобразие сценических решений «Макбета» и «Святой Иоанны», несравненно более интересно и поучительно (даже там, где имеют место просчеты), чем самые значительные удачи уайльсовского спектакля.

И. КАЛИТИН



Сцена из спектакля «Святая Иоанна». Иоанна — Барбара Джеффорд, архиепископ Реймский — Джосс Анленд, Дофин — Джоб Стюарт. Фото А. Гладштейна.

3 стр.



№ 17 (13563)

9 янв 1961