

ГЛАУБИНЫ И ДАЛИ ШЕКСПИРА

от горя разумом, босой. Кажется, никто до Оливье не проникал так глубоко в самые недра страдающей души Отелло, вхожденные в «шкуру» героя на этот раз было абсолютным. Но парадоксально: чем больше самоуглублялся актер в подсознательные сферы Отелло, тем дальше уходил от сути шекспировского характера, тем безнадежнее терялся философский аспект образа — исчезали дали Шекспира. И углубление становилось узостью — дорогой в тупик, во мглу.

Г. БОЯДЖИЕВ,

профессор, доктор
искусствоведения

ИЗВЕСТНО, что содержание хроник «Ричард II» и «Генрих IV» — это непрерывная цепь бурных событий национальной истории, в ходе которых герцог Болингброк низвергает короля Ричарда II и занимает под именем Генриха IV английский престол. Между событиями двух хроник проходит очень немного лет. Поэтому действие обеих шекспировских пьес, поставленных театром в Стратфорде, протекает в стенах единых и тех же замков, и одни и те же актеры играют роли одноименных героев. Как было уже рассказано, единая «материальная» основа спектаклей.

Но при этом режиссеры дают возможность уловить не только общее, но и различное в эмоциональном строе постановок. «Генрих IV» — это боевое, динамическое представление, в нем, как у молодого атлета, пружинит и работает каждая мышца; если же эти мышцы блаженно расслаблены (идут комедийные сцены), то и тогда они ощутимы. Вспомним фигуры путников, на которых нападает затаившаяся Фальстаф, — это мужики-тяжеловесы с полотном Брейгеля, и когда им приходится всей пятерней чекать блошиные укусы, то это занятие в спектакле превращается чуть ли не в батальную сцену. А что сказать о размашистых жестях тетушки Квикли?

Мускулатура действия «Ричарда II» тоже напряжена, но здесь нет порывов волыны и комедийных перегибов, тут мышцы как бы скручены в один жгут, все сосредоточено на одном усилии — и в этой концентрации воли высветляется ее же малость. Побеждает иная психологическая стихия, пробуждаемая среди железа и камня и неуклонно заполняющая собой все действие, — это человеческая душа низложенного Ричарда. И тогда в хронике слышится глубокое и порывистое дыхание трагедии.

Беспутный и нерадивый король должен быть согнан с престола, восстание Болингброка продиктовано не только корыстью, тщеславием и личной обидой, его борьба за трон имеет еще и национальный смысл.

Трон — деревянное кресло с длинной узкой спинкой — точно готическая часовня выстоит на этом поле брани. Мертвая, безмолвная вещь, но кажется, это и есть главный персонаж действия. Мы видим трон еще до начала представления, он стоит на высоком постаменте, а затем выходит король и присаживается на него, именно не садится, а присаживается, облокотившись на ручки кресла и вытянув ногу. Затем четверо латников вносят трон с королем на помост, с которого тот наблюдает поединки. Потом трон красноречиво пуст, а на его остроконечный верх надета корона. И еще раз он пуст, но корона уже на голове Болингброка, который пока не отваживается занять престол, а сидит со своими сподвижниками за общим столом. И, наконец, Болингброк, объявленный Генрихом IV, плотно и прямо восседает на троне; приносят узкий гроб с телом короля и ставят его так, что голова Ричарда — у самого подножия трона.

Так центральная политическая идея пьесы — борьба за власть — становится физически осязуемым центром спектакля: трон — как ось, и вокруг него все действие.

Главный охотник до этого «чуждодейственного» кресла — Болингброк. Уже было сказано о двойственном смысле его борьбы за престол, актер Эрик Портер умеет это раскрыть. Его Болингброк — человек сильный, энергичный, не лишенный благородства, но, когда нужно, он без колебаний становится «макиавеллистом». Потрясенный при виде убитого Ричарда, он будто вправду забывает о собственном повелении умертвить короля и с гневом набрасывается на убийцу. Так актер хочет подчеркнуть шекспировскую мысль о том, что, став монархом, Болингброк как бы должен обрести более объективный взгляд на вещи, стать в какой-то мере носителем идей порядка и справедливости.

Прямой образом эти идеи выражены в спектакле через две эпизодические фигуры. Это старый герцог Гант, который обличает беспутного Ричарда с трагической болью за всю нацию (роль Ганта сильно и страстно ведет чудом череноплотившийся Рой Дотрис — бесшабашный Готопер из «Генриха IV»). Другой обличитель Ричарда — ко-

ролевский садовник, которого Малькольм Уэбстер играет уже немолодым, познавшим горечь жизни крестьянином. В его голосе — еле слышимый гнев, это гнев простых людей, глухо ропщущих на короля, забывшего о своем долге, преступно запустившего свой сад...

Перед нами уже мелькала фигура Ричарда II, развалившегося на троне, небрежно играющего державой; затем мы приметили — в сцене турнира — его лицо, по-детски возбужденное с отверстыми, горящими глазами. А теперь он ворвался со сворой фаворитов в дом умирающего Ганта, поджарый, яростно обозленный, с плетью в руках.

Так сразу беглыми штрихами, по многим граням Дэвид Ворнер обрисовывает своего героя, и в сумме впечатлений Ричард воспринимается как человек от природы не злой, но чрезвычайно своеобразный, взыскательный и, глго, безобразно избалованный ребенок, способный совершить любую жестокость, если на пути своих желаний встретит преграду, если ему кто-нибудь посмел сказать «нет».

Такого Ричарда не манят битвы и подвиги, он вкусил иные, осязаемые радости жизни и не хочет знать границ наслаждений. Вокруг короля его фавориты. Это красивые, стройные молодые люди, одетые в длинные парчовые камзолы, — помнит, мы их видели на полотнах итальянских мастеров. Изысканные, нарядные, циничные и распутные — вот кто, а не рыцари окружают Ричарда. И король под стать своим друзьям. Но рядом рыщут старые, матерые волки, да еще обряженные в шкуры спасителей Англии.

Начинаются преартности судьбы Ричарда — военные поражения, личные измены. Король уже одинок. Великолепный эпизод штурма королевского замка. Поспешно втащили ящики с оружием — боевой арсенал в миг роздан, мечи уже в руках воинов, дозорные на всех перекрестках дорог, двое с пиками, широко расставив ноги, зорко глядят в партер, всюду враги... Болингброк громко зовет короля. Верхняя часть стены замка срезана — по пустынной комнате бродит Ричард, он в длинном белом одеянии. Потом он вынужден спуститься по каменным ступеням вниз, растерянный и жалкий. Это в середине спектакля, пока не начинается пульсировать мысль: а не отказаться ли от короны?

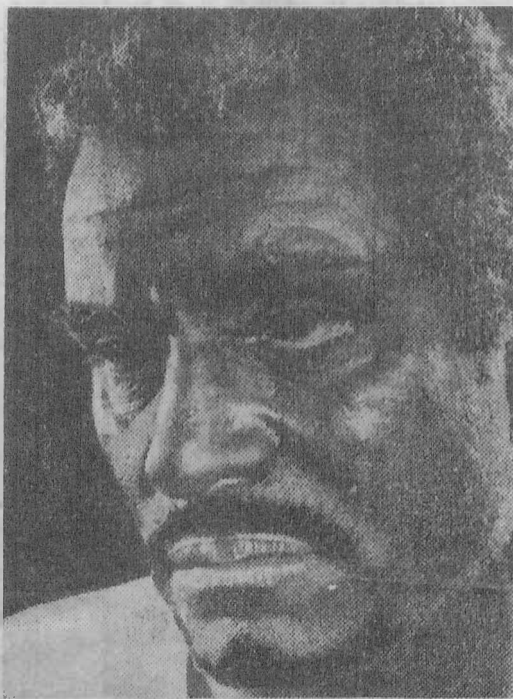
Дэвид Ворнер протягивает Болингброк вожделенный предмет легким и нервным движением, и не как корону, а точно шапку, куполом вниз. Соперник хватается за корону двумя цепкими сильными руками, и тогда помазанник божий рывком отнимает символ своего величия, стремительно взбегают на трон и садится. Лицо актера бледно — на нем то ли растерянность, то ли решимость. Ведь для того чтобы поддаться желанию владеть короной, тоже нужна воля. В душе борются две силы, и не только трусость с честолюбием. Борется слабый, запавшийся король с человеком, пробуждающимся от сладостных, но липких оковидений.

Раздумья, созерцание, горечь — это новые краски, их еще не было в хрониках. Мы в первый раз заметили эти тона, когда после бурной боевой сцены с клубами дыма, лязгом мечей и треском мушкетеров наступила картина в королевском саду... Ричард вернулся побежденным из Ирландии, он опускается на колени, трогает и гладит ладонями родную английскую землю. Слова актера тихие и грустные, голос полон нежности. Кажется, впервые король в раздумье, в его порывистом дыхании — восторг и отчаяние, и надежда. Оказывается, у этого честолюбца рацкая, живая душа.

Его винули в пристрастии к «Италии кичливой», к сладкому яду сонетов. То были насюки грубоватых воинов. Актер по-своему понял эти указания Шекспира, и от его Ричарда неожиданно повеяло чем-то совсем новым. Тут не было еще ни идей, ни морали гуманизма, но ду-

ховная культура Ренессанса все же ощущалась. Ведь недаром «Ричард II» был написан через два года после «Ромео и Джульетты». Итальянская струя уже не затухала в поэзии Шекспира. А там, где деятельная натура хроник обретала глубины, без новой человечности обойтись было нельзя. Ведь Ричарду, чтобы понять смысл своей трагедии, нужно было иметь кругозор пошире солдатского. И вот тогда наступает черед раздумьям и иредательски слабее воля.

Ричард в темнице, он прикован к каменной стене длинной, метровой на пять, цепью. Эта лютая цепь при каждом шаге пленника трещит о железный пол и глухо грохо-



Отелло — Лоуренс Оливье.

чет. Ричард не раз называл своих врагов иудами и лютыми пидатами, и рождается аналогия... Якованный, обросший бородой, в длинной холщовой рубашке. Это человек, и идет он на свою Голгофу. Король стал им, потеряв корону. Что ж, одно другое стоит. В чем-то его трагедия сходна и с «Лировой». Правда, Ричард II во всем был виновен сам, и не выпал драму Лира, но объективно он тоже жертва мира корысти и насилия. И если Ричард не делает подобных обобщений, то мы, слушая актера, должны их сделать сами.

Финал роли Дэвид Ворнер проводит на трагическом взлете, но для описания этой сцены нет, к сожалению, места... Скажу лишь об одном, как, схватив свою цепь, Ричард отбивался от убийц, как убийцы, рванув цепь, сбили короля с ног и, мотая по железному полу из стороны в сторону, прикончили его: не знаю, — то ли цепью, то ли ножом. Среди грохота, брани и гневных проклятий за всем не уследишь...

А теперь об «Отелло» в постановке Лоуренса Оливье и его исполнении заглавной роли. Мы недостаточно хорошо знаем этого выдающегося актера, возмужавшего ныне вновь организованного Национального театра. С его именем, так же как и с именем Джона Галлуда, связана целая эпоха современного английского театра. В репертуаре Оливье почти все трагическое и многие комедийные образы Шекспира. Так что характеризовать искусство Оливье на основании одной роли Отелло рискованно. Поэтому отдадимся вначале лишь непосредственным впечатлениям.

Разве в этом простом, открытом, мужественном лице не дышит доброта, разве оно не говорит о большой душевной скорби и о человечности Отелло—Оливье?

А вот он во весь рост. В легком, с развевающимися лолами белом бурнусе и босой, мускулистые бронзовые ноги украшены браслетами. Так Отелло почти весь спектакль и будет ходить, легко ступая босыми ногами и чуть расклевываясь. Наверное, так ходят по горячим пескам люди его племени. Наверное, Отелло, касаясь обнаженными ступнями земли, слышит ее тепло, дыхание, силу... Может, это

и экстравагантно со стороны Оливье. Но любил же ходить босым Лав Толстой.

И, представьте, в этом босом Отелло нет ничего экзотического, он прост и естествен, как человек, еще не расставшийся с природой. А быть простым в роли венецианского мавра непросто. Разве мы не видели картинных, царственно задрапированных красавцев с оливковой кожей — и не верили им. Удивительно проста и даже как-то обиденна любовь Отелло у Оливье. Но это от сдержанности и целомудрия чувств. И еще потому, что Лоуренс Оливье чрезвычайно счастлив в своей партнерше. Дездемона — Маджи Смит — рослая рыжекудрая красавица в алом платье с отделкой из чарвленного золота — венецианка, каких, любил писать Тициан. Решительная, сильная, яркая и поразительно задушевная, а ее предсмертная песня про иву, спетая почти без интонаций, на одной протяжной ноте, необычайно трогательна; и кажется, что поет не знатная дама, а крестьянка, льющая слезы над своей горемычной судьбой...

Но потянем вновь за Отелло — Лоуренса Оливье. Яго уже шепнул ему первые слова клеветы, и эффект налицо. Отелло бесхитроуен — ему ведомы лишь одно чувство, одна вера, один идеал, и все это в нем заложено самой природой накрепко, нерушимо. Целостная натура не знает колебаний. Но если гранит дрогнул, он с гулом и бешеной скоростью летит в пропасть, сокрушая все на своем пути. Целостная натура ни в чем не знает колебаний, даже когда восстает против собственного идеала. Работа Яго с таким Отелло, как у Оливье, несложна — этот дьявольский садовник потрудился единожды, когда принимал ядовитый черенок анчара к здоровому стволу, а потом уже яд сам пускает свои смертоносные соки... Может быть, поэтому режиссер Оливье не видит, что Яго его спектакля — Френк Финли — слишком малая личность: плут и заискиватель, обиденный в чинах. Такому Яго по силам потехи над пуштоловым Родриго. Загнать смертельно опасный бой с самим Отелло вряд ли он станет.

Но в этом спектакле можно обойтись и без тончайшей стратегии Яго, ведь Отелло—Оливье слепнет почти мгновенно, поэтому еще в сцене клеветы Яго уже скрывает свое злорадство над обмороченным мавром.

Мужик Отелло чудовищный. Он с яростью сорвал с себя большой нателный крест и упал целовать землю, прижался к ней всем телом, точно идет на зрели матери-земли зашиты и правды. А горе все растет и растет, душевная боль становится неодолимой физической мукой, слова уже перемазаны с обрывистым рыданием, мучке стонот в рот сольются в вой. Горе все растет — грудь в железных тисках: нет воздуха, тяжелые веки почти прижались к щекам: нет света. Горе черной волной захватывает разум. Отелло до того — вот куда привел шекспировского героя Лоуренс Оливье. Скорчено тело, окаменело дыхание, на сухих губах показалась запекшаяся пена, и Отелло, потеряв сознание, рухнул.

И упав, он уже не поднимается. Даже в сцене с венецианскими посланцами Отелло в полубреду, он что-то бормочет, взор рассеян, движения расслаблены, и вдруг пароксизм гнева и жестокая пощечина Дездемоне, и снова прострация — даже гневный выкрик «козлы и обезьяны» сделан бессознательно.

Отелло сокрушенный — вот вариант Оливье. Этот добрый, честный чернокожий человек, потерявший и жалкий, ходит в темных углах своего дворца. С помутневшим

Глазница Шекспира непознаваема без широкого взгляда на мир, судьба человеческая и судьба народная нерасторжимы. Отелло, теряя все, не теряет страстной приверженности, тоски по идеалу. Его испепеляющий гнев не бессмыслен, разрушая любовь, он копит силы негодования. И тогда в ненависти Отелло против мира зла вновь воссоздаются контуры утерянной гармонии. Но теперь уже как необходимость жестокающей ка; за поправленный идеал. Так в душе мавра рождается священная идея возмездия Дездемоне: «Чтобы других не обманула». Трагическая ошибка Отелло не меняет сути его карлосшей акции... Такова философская идея, делающая героя вопиствующим ладанием гуманизма. И если иметь в виду эту шекспировскую даль образа, то во многом меняется и глубинный мир этой пьесы. Пусть туда уже не пробиваются лучи света, пусть душа кровотожит, но в бою раба может удеситорить силу бояни... Смертельный удар по ошибке получает Дездемона, но предназначен он Яго. Карает Отелло коварство, ложь, зло. И тогда он уже не только жертва Яго, а еще его смертельный и побеждающий враг, и бой между ними — это борьба миров.

Начав рассказ об Отелло—Оливье, мы предупреждали, что не станем делать выводов об искусстве актера в целом. И не делаем. Но чего недоставало нам в это Отелло, мы сказали со всей прямотой. Наши суждения об Отелло не новы, они пережиты и восприняты всеми, кто видел Отелло—Остужева, Отелло—Хораву, Отелло—Нерсисяна, Отелло — Тхачева и многих других советских актеров в этой роли.

К слову сказать, некоторые из представленных исполнителей Отелло были и в нашей группе. Ведь, приехав на юбилей Шекспира, мы, obviously выражаясь, привезли собой «юбилей Шекспира».

Общество культурной связи с СССР организовало нашу встречу с деятелями английского театра. Встреча произошла в рабочем театре «Юингт», сцена которого в честь советской делегации была сплошь увешана красными знаменами с эмблемой серпа и молота. И мы на английской земле провели юбилей советского Шекспира — Отелло, Гамлет, Лир, Офелия говорили на азербайджанском, армянском, грузинском, киргизском, казахском, русском, узбекском языках. Выступили народные артисты Союза и республики. И тут же теоретики рассказывали о почти полувекковой истории Шекспира на советской сцене, о принципах толкования Шекспира искусством социалистического реализма.

Английские коллеги слушали нас с большим вниманием и награждали многократно шумными аплодисментами.

Ведь культурные связи — это процесс обоюдного знакомства и взаимного обмена опытом — в наших заметках мы руководствовались желанием извлечь все полезное из увиденного в новых английских постановках. Со своей стороны, мы тоже готовы поделиться собственными достижениями. И уверены, что нам есть что сказать английским друзьям.