

Тригорий КОЗИНЦЕВ, народный артист СССР

ОКРОВАВЛЕННЫЙ ВЕРЕСК

ГАСТРОЛИ КОРОЛЕВСКОГО
ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕАТРА

В ЖЮРИ Московского международного кинофестиваля этого года было немало споров. Художникам различных стран и несхожих вкусов нелегко достигнуть единения: мнения разделялись, решения приходилось принимать, как это положено, большинством голосов.

Но кандидатура на один из главных призов — за лучшее исполнение мужской роли — пришлась по сердцу всем членам жюри: дискуссии в этом случае не было. Важным являлось и то обстоятельство, что еще одно жюри — куда более представительное — громко высказалось за эту кандидатуру: это были аплодисменты шести тысяч зрителей Дворца съездов.

Я надеюсь, что не разглашу тайны жюри, если скажу, что речь идет о Поле Скофилде: его Томас Мор в «Человеке для бессмертия» завоевал всех. Автор «Утопии», канцлер Англии XVI века, был показан на экране человеком, вступившим в спор с королевской властью. Предмет несогласия был на первый взгляд и не такой уж важный: право короля на новый брак. Однако исторический факт — основа сюжета фильма — был лишь предлогом. Главной чертой образа, созданного Скофилдом, являлось убеждение, что равенство перед законом для государственного деятеля — не пустые слова, и даже плаха не может испугать, принудить Мора потворствовать незаконно. Трудно забыть горькую мудрость взгляда Скофилда, достоинство его личности. Рядом с молодым человеком в простом суконном платье, многое пережившим и все понявшим, казались ничтожными корона, мангилы судей и кардиналов. Утверждение силы бескомпромиссной совести стало темой Скофилда.

До этого я видел этого артиста, как одного из лучших Гамлетов, потом поразительным по глубине мысли королем Лиром. Скофилд стал одним из самых значительных шекспировских артистов нашего времени. На этот раз, в третий приезд в наш Королевский Шекспировский театр, мы встречаемся со Скофилдом в еще одном качестве.

В 1960 году руководителем этого театра был приглашен Питер Холл — тогда еще совсем молодой режиссер. Он привлек в режиссерскую коллегию одного из самых талантливых режиссеров Европы Питера Брука и Мишеля Сен-Дени. Теперь вместо Сен-Дени в триумvirат вошел Пол Скофилд.

Сочетание таких индивидуальностей привело к расцвету театра.

МАКБЕТ начинается с оглушительного грома и ослепляющих молний. Ни секунды подготовки. Никакого ввода в действие. Зрители вовлечены в поток событий сразу же, немедленно. Что-то гнетущее и страшное, противочеловечное надвигается на землю, как неизбежно откуда ворвавшийся смерч, и земля колеблется, уходит из-под ног, взбухает холмами, взмываются бесформенные наросты: во мгле копо-

шатся лысые и бородастые бабы, оборотни бредовых видений. Шекспир называл вещей сестер — ведьм — «лузьярами земли».

В спектакле Питера Холла и земля, и мгла, и ведьмы — бурно-красные, багровые, цвета спекшейся крови.

Пятна такого же цвета марают лица вонюев, выправившихся из боя, они покрывают руки убийц, ими измараны те, кто еще жив, и кто, зарезанный, приходит — видениями — к тем, кто должен умереть.

Дикий и страшный век, время железа и безумия. Такие эпохи рождались, как написал Тютчев, «в железной колыбели». Шекспир был летописцем таких времен. Он восставал против железа и безумия, требовал защиты человеческого достоинства.

Вот почему театр, посвященный творчеству этого драматурга, всегда наш дорогой гость.

Место действия «Макбета» — Шотландия. Но на сцене нет ни мужских юбок, ни вольновок, ни зубчатых стен древних крепостей. Ничего из привычного шотландского колорита. Художник Джон Бьюри использовал только один элемент шотландского пейзажа: вереск. Земля, покрытая вереском, — мохнатый ковер — основная часть декорации, иногда он покрывает весь пол, иногда освобождается квадрат пространства: знак внутренних помещений. Вереск — не лиловый, как обычно, а темно-красный — сливается с кулисами такого же цвета, свет падает на отдельные полосы, образуются смутно различимые формы: может быть, горы или степи крепостей?

На сцене темное и кровавое марево. Фигуры в негнущихся, тяжелых одеяниях с огромными железными щитами и грубо выкованными мечами выходят, вернее сказать, возникают из зловещей муты. Темные дела междоусобиц неотделимы от копошащихся над чаном ведьм, борьба за власть — от череды убийств; призраков во дворце уже больше, чем людей.

Все пронитано кровью, набухло кровью.

Для Шекспира границы между исторической хроникой и легендой переходились легко. Пожалуй, именно это и является наиболее сложным при постановке трагедий: характеры реальные, внутренние их существование неоспоримо правдиво, но формы проявления далеки от внешнего жизнеподобия.

Художники разных наций и индивидуальностей решают сложность соотношения условности и реальности по-своему. Разговоры о какой-то, существующей будто бы единственно-правильной постановке, на мой взгляд, по меньшей мере нелепы. Кто хранит в кармане доверенность автора?

Меня восхищала кинопостановка Акирой Курогава «Макбета»: я уверен в том, что на экране была подлинно шекспировская трагедия. Однако диалог был написан по-ново-

му, и действие происходило в феодалной Японии. Но основа философии и образности, выраженная словами: «непрочен дом, что на крови заложен», или «кто ищет безопасности в крови, найдет кровавую лишь безопасность», была передана с шекспировской полнотой и глубиной.

Основой искусства Королевского Шекспировского театра является величайшее внимание к тексту. Шекспировская поэзия — ее образы, цветистость метафор и гипербол, переходы ритмов, музыка стиха — сохраняется и передается с возможной полнотой. Все это не значит, что в игре господствует декламация, риторика, та приподнятость читки, которую высмеивал Лев Толстой, описывая лишние смыслы переливы голоса князя Василия.

И Пол Скофилд и его партнеры умеют соединить психологический реализм и музыку шекспировской поэзии. Следовало бы специально написать о звуковой выразительности Скофилда — от понижения тембра голоса до свиста его в крик, хриплые гортанные выкрики, еле слышимый шепот, в котором тем не менее отчетлив каждый звук.

Прекрасен монолог безумной леди Макбет в исполнении Вивьен Мерчант. Истинная страсть неотделима от высокого мастерства: движения пальцев рук напоминают своеобразный балет, а музыкальная сторона речи — написанную нотами партитуру. Я лишен возможности в газетной статье писать о многих исполнителях, но трудно не упомянуть одного из интереснейших артистов труппы — Иена Ричардсона — Малькольма. Недавно в Лондоне я видел его в совсем непохожей роли, но так же сильно сыгранной — Марата в пьесе Питера Вейса.

Из всех поучений Гамлета бродячим комедиантам Королевский Шекспировский театр особенно внимательно воспринял совет «учиться сдержанности, которая придает всемоу стройности», и свято помнит, что «каждое нарушение меры отстывает от назначения театра».

Зрители, видевшие спектакль, могут задать вопрос: а как же отрубленная голова Макбета на пицке, руки супругов в крови? Какая уж тут «мера» или «сдержанность»?

Мне хотелось бы защитить эти детали. Увы, и сам автор, когда дело доходило до жестокости века, который он изображал, не так уж следовал своим собственным эстетическим правилам. Вырывание глаз Глоустеру в «Короле Лире» вряд ли пример соблюдения чувства меры. Ее, пожалуй, приходится иногда нарушать. Особенно, когда дело идет о правде изображения исторических процессов.

МНОГО ЛЕТ назад, еще до первой мировой войны, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко пригласили Гордена Крюга поставить «Гамлета» в Московском Художественном (тогда еще не академическом) театре. Это была, как принято выражаться, «спорная постановка». Придворные короля сливались с золотым покровом, накинутым на сцену, фигуры незаметно отделялись от смутно различимых ширм. На королях были странные высокие короны...

Как много спорного стало с тех пор бесспорным.

И как хорошо, что уже тогда начался важный разговор, в нем участвовал многое: и обмен опытом, и спор нашей культуры с английской.

Путь между нашими странами тогда был достаточно долгим. Теперь он куда короче: всего три с половиной часа самолетом. Но путь от сцены к зрительному залу — еще короче. Это хороший путь к дружбе.

