

# Мысли во время представления «Гамлета»

«ГАМЛЕТ»! Народное предание глубокого средневековья, вдохновившее великого Шекспира создать знаменитую трагедию, вдохнуть в нее силу страстей, глубину философских мыслей, сделать бессмертными ее образы и придать ей совершеннейшую художественную форму. Эту трагедию вместе с двумя другими шекспировскими пьесами — «Ромео и Джульетта» и «Двенадцатая ночь» — привез к нам английский Шекспировский мемориальный театр, руководимый талантливым режиссером Гленом Байэмом Шоу.

Это вторая гастроль английского театра. Первая труппа — Питера Брука, привезла также «Гамлета». Это было в 1955 году. Ее приезд не забылся, и, спеша в театр на этот раз, все хотели не только познакомиться с Мемориальным театром, но и сравнить две постановки трагедии, двух Гамлетов — Пола Скофилда и Майкла Редгрейва. Сравнения могли идти и дальше, потому что многие помнят в роли датского принца Мамонта Дальского, Ходотова, Юрьева, Бориса Смирнова, Фрейндлиха, Самойлова, Астапова...

Еще занавес не раздвинулся, а мысли обгоняли одна другую. «Гамлет! Что в нем? Почему многие тысячи людей пересмотрели и перечитали его по нескольку раз — и все им мало? Какая притягательная сила в нем? Может быть, тема кровной мести сына за злодейски умерщвленного отца? Или протест против кровосмешительства? Или борьба благородного юноши против своры злодеев и мерзавцев? Нет, не в этом дело! Если бы это было так, «Гамлет» потонул бы в веренице виденных мелодрам и позабывлся.

Трагедия эта сложна и глубока. Это трагедия человека новой формации, вступившего в поединок с людьми старой, человека Возрождения, столкнувшегося со средневековым, тема нарождающегося гуманизма, борьбы человеческой личности за свои права в жизни. Принц вспоминает о своем отце: «Человек он был!». Борьась за отца, он боролся за «человека».

...Но вот занавес раздвинулся. Сквозь полумрак стала видна строгая высокая колоннада, с двух сторон ограниченная балюстрадай, сценическая площадка, разделенная ступенями на две — переднюю и заднюю. Тот, кто был на «Ромео и Джульетте» или «Двенадцатой ночи», уже знает, что этот осто не изменится в течение всего спектакля. Здесь возникнут и дворцовые покои, развернется площадка перед замком... И все это посредством то раздвигающихся, то опускающихся, то поднимающихся деталей оформления. Декорационная конструкция превосходна.

Офицеры и солдаты на посту. Диалог идет в строгом чине. Призрак отца Гамлета. Затемнение...

Приемный зал в замке. Блеск, все торжественно. Направо спиной к зрителям стоит Гамлет; он в трауре по умершем отце. Поворот головы — и мы видим строгие

черты умного печального лица. Гамлет монументален — высокий, стройный, скупой на жесты. Но вот Офелия. По зрительному залу пронесся шепоток. Дороти Тьютин покорила московскую публику в роли Джульетты и Виолы. Какова она будет сегодня? А какая она была? Мы впервые видели такую Джульетту. Трактовка роли оригинальна и убедительна. Девчонка, кочечка, бегает, скачет. Зато на балконе... Сколько женственности, обаяния и никакой слащавости. В «Гамлете» она та же, но не та: ее Офелия скромна, покорна, — брат и отец сковывают ее. Всегда тревожные, вопрошающие глаза.

Сцена сумасшествия. Быстрые переходы от скорби к экстазу, к ужасу, к крику отчаяния. Все это сделано мастерски, насыщено настоящим большим чувством. Но... Думается, следовало бы несколько приутишить, так сказать, «достоверность» трактовки этой сцены. Зачем натурализм? Он не помогает, а мешает, теряется чувство художественное. Ведь и босая нога не нужна была Джульетте! А впрочем... Талантливо и обаятельно.

Дороти Тьютин — лучший член труппы. Большая актриса!

Второй серьезнейший момент спектакля — мышеловка. Вспоминаются слова Веллингского о Мочалове, вспоминается Мамонт Дальский. Надо сказать правду — эта сцена не удавалась англичанам. Она как лакмусовая бумажка определила недостаток постановки: размеренный, ровный ритм. Где же кульминация спектакля, где тот момент, после которого трагедия быстрыми темпами стремится к развязке? Его не было. Англичане сдержанны в расхождении выразительных средств, строги — это хорошо, но надо, чтобы это не вредило спектаклю.

Перед театром в решении этой сцены возникли большие трудности: примирить традиции времен Шекспира с требованиями театра середины XX века. Скажем, в сцене мышеловки у Шекспира идет сперва пантомима, затем драматическое действие. Нам не известна рукопись трагедии, но вряд ли там пантомима и повторений ее сюжетно «спектакль» стояли рядом, отнимая друг у друга силу воздействия. Но даже если так и было у Шекспира, мы вольны были их разбеднить: пантомиму отнеси в сцену Гамлета с актерами, а здесь оставь только ее драматическое воспроизведение. Сейчас у Клавдия отнят важный игровой момент. Король сидит неподвижно, и лицо его ничего не выражает. А где же его страшное смятение? Где голоса присутствующих:

- Король встает!
  - Что с его величеством?
  - Прекратите пьесу.
  - Посветите мне. Прочь отсюда!
  - Огни, огни, огни!
- Суматоха, сумятица. Где же это все?

Одна ошибка потянула за собой другую. У Шекспира Клавдий рас-

каивается: злодейство, им совершенное, гложет его самого. Он молится, что же сделал режиссер? Он поставил короля на колени лицом в публику, и в течение всей сцены Гамлета он стоит неподвижно у самой рампы. Это несценично, это невыносимо для актера, это коробит зрителя!

Ошибка продолжается: темп пьесы после мышеловки должен ускориться и ускориться от реплики к реплике. Но в Мемориальном театре он течет с тем же темпом, точно по метроному.

Сходная ошибка — в сцене смерти Ромео и Джульетты. Их смерть завершает повесть, печальнее которой нет на свете, но которая кладет конец распри между семьями, родами, гордами и молкими королевствами. А в постановке сцена смазана, словно режиссер и актеры устали. И тоже нет кульминации.

Но, может быть, мы, русские, иначе понимаем эти трагедии. Шекспира вообще? Вряд ли! Вряд ли мы ошибаемся! Правда, мы пришли через Тургенева, Льва Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, мы взрываемся в душу играемых образов, мы заботимся о раскрытии всего их глубинного содержания, о раскрытии идеи. Но разве это ложный путь?!

У англичан много заботы об оформлении спектакля, прекрасны костюмы. И все же мы переговариваемся с соседом по креслу:

— А не странно ли, что у англичан, как и у нас в русских «боирских» пьесах, та же неточность в костюмировке?! Лето — зима, день — ночь, дома или на улице на актерах парадные костюмы, в которых художники того времени писали портреты вельмож, шляпы и шапки на головах.

— А вот Шалинин играл Бориса Годунова дома, в рубашке, подносаянной шиурком! Верно ли это?

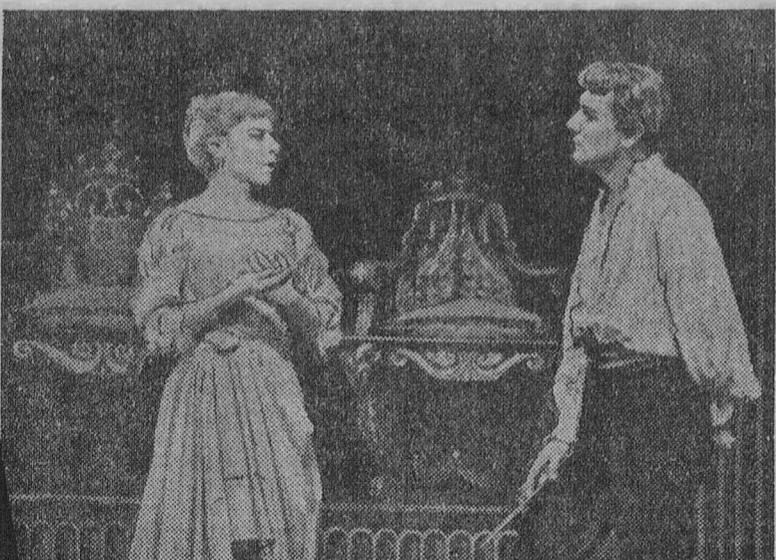
Думается, верно. Но зато, как англичане поют костюмы! Любо-дорого смотреть! Как они держатся на сцене! Как чужда аффектации, как естественна их речь! Замечательно владеют они и шпагой. Сцены поединков в обеих пьесах математически точны и глубоко волнующи.

В заключение о Майкле Редгрейве. Это актер большого полотна. Он прекрасно диктует текст. Но он тяжеловат для роли Гамлета и суховата его речь. Его Гамлет не депрессивен, не невротичен, но жаль, что он недостаточно стремителен, слишком рассудочен. Может быть, это национальная черта английских актеров? А как же Дороти Тьютин, а кормилица Джульетты — Анджелла Бэддели, а как же влюбленный Ромео — Ричард Диксон?

И еще несколько слов. Глен Байэм Шоу — тонкий, умный режиссер, с большим художественным вкусом, с прекрасной выдумкой. Задачи Мемориального театра, руководимого им, так сложны!

...Здесь изложены мысли, которые к нам приходили во время представлений. Но это только начало; когда впечатления отстоятся, мы будем стремиться сделать выводы. Они, наверно, будут значительными.

Будем же друзьями!  
В. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС,  
доктор искусствоведения,  
профессор.



Гамлет — артист Майкл Редгрейв, Офелия — артистка Дороти Тьютин.  
Фото В. ЕГОРОВА, (ТАСС).