

И. БЕРЕЗАРК

ГАМЛЕТ
В ТЕАТРЕ
ИМЕНИ
ЛЕНИНГРАДСКОГО
СОВЕТА



ЛЕНИНГРАД

1940

792.1

17 sm.

И. БЕРЕЗАРК

„ГАМЛЕТ“

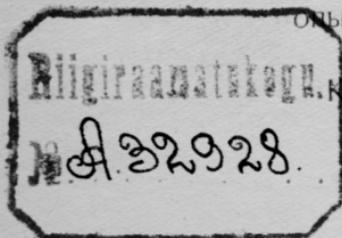
В ТЕАТРЕ
ИМЕНИ

ЛЕНИНГРАДСКОГО
СОВЕТА

ОПЫТ АНАЛИЗА СПЕКТАКЛЯ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

И. П. ИДЕРЖАВИНА



17. III. 41.

ЛЕНИНГРАД - МОСКВА

Рбл. 10.-

1940

NSU & Sunders.

Ответственный редактор В. Л. Финкельштейн. Художественный и технич редактор Л. А. Рождественская. Художни С. В. Сенаторский. Корректор В. Л. Богословский. Сдано в наб 15/VII-40 г.
Подп. к печ. 15/X-0 г. М 23616 Заказ
№ 5328 Авт л 5,75 Печ л. 8 25, и
20 илл. Тираж 1200 экз. Кол.
зн в л. 28 т. Бумага 72×110¹/₃₂.
Типография артели
«Советский печатник»,
Моховая, д. 40.

Работа И. Б. Березарка о «Гамлете» в постановке С. Э. Радлова (Театр имени Ленинградского Совета) является первой публикацией в серии намеченных к изданию Ленинградским отделением Всероссийского театрального общества сборников статей и монографий об отдельных спектаклях ленинградских театров. Отдавая себе отчет во всех трудностях этого начинания, Ленинградское отделение ВТО полагает, что интересы творческой работы советского театра и, в частности, театров периферийных настоятельно требуют литературно-описательной фиксации и театроведческого анализа наиболее примечательных и интересных по своему театральному — в широком смысле слова — содержанию спектаклей центральных сцен.

«Гамлет» принадлежит к тем произведениям мировой классической литературы, к которым с особым вниманием и любовью относятся творческие работники советского театра. Интерпретация этой шекспировской трагедии на сцене Гос. театра имени Ленинградского Совета представляет собою большой интерес как один

из значительных моментов освоения драматургии Шекспира советской театральной культурой. Анализ этой интерпретации, учет всех ее достоинств и слабостей, несомненно, будут способствовать дальнейшему углублению работы советского театра над Шекспиром, работы, в которую режиссером данного спектакля, заслуженным деятелем искусств РСФСР С. Э. Радловым, внесен ценный творческий вклад.

*Ленинградское отделение
Всероссийского театрального общества*



«ГАМЛЕТ» В СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ



«ГАМЛЕТ» сравнительно редко ставился на советской сцене. Наша литература о великой трагедии тоже пока незначительна. И это, конечно, не случайно. Не случайно наш театр лишь в редких случаях подходил к сложнейшей сценической задаче воплощения гениального образа датского принца.

На опыте краткой сценической истории «Гамлета» на советской сцене мы отчетливо видим, как ошибочные, подчас вредные теории мешали советскому театру воплотить на своей сцене одно из замечательных произведений старой драматической литературы.

Вспомним об отношении к культурному наследию прошлого пресловутых пролеткультовских деятелей, которое вызвало резкую критику Ленина. Но не таким ли оставалось порой отношение к культурному наследию и в несколько более поздние годы, не то же ли отношение к культурному наследию было характерно и для писаний рапповских «горе-теоретиков»?

Шекспиру не посчастливилось. Величайший драматург был объявлен безнадежным пессимистом, певцом

уходящей аристократии. Что было делать с ним советскому театру?

Характерно, что некоторые исследователи, подходившие к Шекспиру с вульгарно-социологических позиций, оказались в плену у наиболее реакционных буржуазных литературоведов.

На рубеже нынешнего века в Англии, Америке и других странах получили широкое распространение теории, приписывавшие разным лицам авторство шекспировских произведений. Таких кандидатов в Шекспиры было, как известно, не мало, но основной смысл всех этих теорий был по существу один: не мог плембей — актер Шекспир — создать гениальные литературные произведения. Это — творения аристократического гения, и, следовательно, произведения Шекспира написаны каким-то неведомым аристократом. Надо только найти этого таинственного автора.

Реакционность этих теорий не нуждается в разъяснении. И, несмотря на то, что эти многочисленные теории, создаваемые обычно падкими до сенсаций дилетантами, подвергались резкой и правильной критике даже со стороны буржуазных шекспироведов, они были на веру восприняты первыми советскими исследователями шекспировского творчества. Особенно популярной была у нас так называемая «ретлендовская теория», — повидимому, потому, что граф Ретленд, этот претендент в Шекспиры, поплатившийся за свое участие в заговоре против правительства королевы Елизаветы, мог сойти чуть ли не за революционера. Отражение этой ретлендовской теории мы найдем и в первых советских учебниках по литературе, в популярных хрестоматиях и руководствах. Ее довольно упорно придерживался, в частности, В. Фриче.

В своей книге о В. Шекспире В. Фриче утверждает, что Шекспир, якобы, «знал только мир феодальных

замков». Жизнь других классов английского общества, по мнению Фриче (и вопреки очевидности. И. Б.), Шекспиру не была известна. «Гамлет», по словам Фриче, является пьесой мрачной, «окутанной пеленой безнадежной тоски и пессимизма». Здесь, по мнению Фриче, «отражено превращение военно-земельной касты в интеллигенцию». Гамлет оплакивает свои гибнущие богатства — так просто разрешена загадка, над пониманием которой в течение столетий бились лучшие умы человечества. Нам кажется, не к чему критиковать концепцию Фриче в наши дни, — настолько ее вульгарно-социологическое объяснение «Гамлета» кажется поверхностным и примитивным. Но не странно ли, что в нашем шекспироведении такие вульгарно-социологические формулировки прожили даже до поздних лет? Так, например, И. Нусинов в своей книге «Вековые образы» считает, что трагедия Шекспира отражает «кризис английской аристократии конца XVI — начала XVII века перед лицом смены двух формаций». Кризис аристократии определенной эпохи — не больше. Кстати сказать, этот кризис аристократии оказывается, по мнению Нусинова, каким-то универсальным ключом, разъясняющим все образы Шекспира. Так, тот же кризис аристократии, по словам Нусинова, «позволяет понять не только трагедию Гамлета, но и образы Жака («Как вам это понравится»), Тимона Афинского и Кориолана».

Подобные вульгарно-социологические теории мало отразились в нашей сценической практике. Но в истории нашего театра они все же сыграли свою отрицательную роль; театры просто не решались ставить ту пьесу, которая им казалась упадочной, пессимистической, бесконечно чуждой советскому зрителю.

Несколько более яркое отражение имело на сцене истолкование образа Гамлета в творчестве декадентов

и символистов. Образ Гамлета в поэзии символистов (особенно немецких поэтов) явился как бы дальнейшим развитием и углублением представления о Гамлете, традиционного для немецкой идеалистической критики. Реальный мир противопоставлялся здесь отвлеченной мысли Гамлета. В толковании символистов образ Гамлета окончательно терял жизненные черты. Датский принц становился отвлеченным носителем мысли, носителем духовности и чистоты, противопоставленных погрязшему в грехах миру. Такое понимание образа Гамлета широко отразилось в театральной практике. Вспомним, например, знаменитую постановку Гордона Крэга в Художественном театре, не менее знаменитую постановку Макса Рейнгардта и ряд других опытов символического истолкования шекспировской трагедии в западном театре начала нынешнего века. Поздним отражением такого понимания «Гамлета» явилась сравнительно недавняя постановка трагедии Шекспира в МХАТе 2, осуществленная уже в послереволюционные годы.

Подчас такое отвлеченное, ирреальное, бесконечно далекое от Шекспира понимание Гамлета мирно уживалось с вульгарной социологией. В этом смысле показателен спектакль, поставленный Азербайджанским академическим театром драмы в 1927 г. и позже фигурировавший в Москве на Всесоюзной олимпиаде национальных театров. Первая постановка «Гамлета» на азербайджанском языке должна была стать большим культурным событием, однако турецкие националисты, руководившие в то время театром, по-своему истолковали шекспировскую трагедию. Они решили, что гениальная трагедия не будет понята азербайджанским зрителем, если ей не будет придан местный колорит, и действие трагедии было неожиданно перенесено в Персию. Тогдашние бакинские газеты немало писали

о том, что такое перенесение действия вообще абсурдно, — в самом деле, вся ситуация «Гамлета» никак не характерна для восточного дворца с его женским затворничеством, многоженством и т. д. Все это, конечно, было верно, но не к этому только сводился смысл «ориентализации» Шекспира. Буржуазные националисты, пытаясь придать трагедии Шекспира «национальный» оттенок, по существу стремились разоружить своего зрителя. Они не допускали возможности понастоящему ознакомить его с великими культурными ценностями Запада. В то же время руководители театра немало говорили о пессимизме Гамлета и даже сближали философию Гамлета с мировоззрением средневековых мусульманских мистиков.

Так отвлеченный идеализм мирно уживался в этом спектакле с элементами вульгарного социологизма в его крайних проявлениях. Все это было разбавлено изрядной дозой откровенного национализма. Не трудно понять, что спектакль оказался реакционным, вредным, по существу своему враждебным новой культуре советского Азербайджана.

Особое место среди постановок «Гамлета» на советской сцене занимает спектакль Театра им. Е. Б. Вахтангова, осуществленный весной 1932 г. Постановку Н. П. Акимова обычно называют безидейной, формалистической. Нам кажется, что это не совсем так. Не формалистические элементы этого спектакля определяют его основную мысль, его идеологическую направленность. Авторы данной постановки исходили из той предпосылки, что трагедия датского принца, столь волновавшая все человечество в прошлом, теперь уже не представляет особенной ценности. Трагедия Гамлета отжила свой век. Судьба Гамлета не может волновать гражданина Советской страны, которому нечего задумываться над трагедией датского принца.

И спектакль был задуман как своеобразные пародийные поминки по Гамлету, по всему тому, что когда-то волновало и тревожило все человечество в шекспировской трагедии.

Правда, Н. П. Акимов пытался призвать на помощь самого Шекспира. Шекспир, якобы, вовсе не думал о каких-то трагических переживаниях своего героя, все это было привнесено в его образ философами, писателями, исследователями XVIII и, особенно, XIX вв. Это они создали гамлетовскую трагедию на материале занимательной шекспировской пьесы, посвященной борьбе за датский престол, в то время как никакой философии в этой пьесе на самом деле не было.

Однако эта попытка призвать на помощь Шекспира для подтверждения подобной концепции была делом явно несерьезным. Пришлось вычеркнуть все философские монологи трагедии, вычеркнуть все, что мешало развитию режиссерского замысла. Пьеса таким образом была опрощена, извращена. Отдельные слова шекспировских монологов, сохранившиеся в тексте акимовского «Гамлета», приобрели в спектакле явно-пародийный смысл (вспомним Гамлета, указывающего перстом на корону при словах: «Быть или не быть», т. е. быть или не быть ему на престоле).

И основной темой спектакля была, конечно, не борьба за престол (кого она могла интересовать в 1932 году?), а пародийная издевка над Гамлетом и всей гамлетовской философией.

Но судьба зло посмеялась не над Гамлетом, а над создателем этого веселого зрелища на тему о Гамлете. Именно в те дни, когда Москва увидела новую редакцию «Гамлета» в Театре им. Вахтангова, было опубликовано историческое постановление партии и правительства, перестроившее весь наш художественный фронт и определившее правильное отношение к куль-

турному наследию в искусстве. После 23 апреля 1932 г. постановка «Гамлета» в вахтанговском театре утерjala всякий смысл.

Тут произошла внезапная метаморфоза: Шекспир, этот недавний представитель разлагающейся аристократии... возродился, как феникс из пепла, в виде полнокровного, жизнерадостного идеолога молодой, восходящей буржуазии. Во всех своих произведениях он, якобы, только и борется за этот новый буржуазный мир. Ни одна тучка не омрачает его яркое, солнечное небо. Он чужд сомнениям и почти чужд размышлениям...

Таким мы встречаем Шекспира в целой серии новых статей о его творчестве. Такой образ Шекспира в основном запечатлен в известном труде проф. А. А. Смирнова — наиболее значительной шекспироведческой работе последних лет.

На первых порах такое отношение к Шекспиру как идеологу передовой буржуазии стало как будто бы господствующим. Сомнения и размышления Гамлета при таком толковании Шекспира оказались лишь незначительными деталями. Гамлет действует, борется, стремится победить старое, утвердить новое.

Это отразилось и в театральной практике. Вспомним, например, сравнительно недавнюю постановку «Гамлета» в Горьковском областном драматическом театре, осуществленную столь талантливым и опытным режиссером, как Н. Собошчикова-Самарин. Образ Гамлета здесь романтизирован, приподнят; Гамлет как бы приобрел шиллеровские черты, он стал «рупором духа времени». Режиссер больше всего боится раскрыть гамлетовскую философию, показать гамлетовские сомнения. Мы не имеем возможности подробно судить о недавней постановке «Гамлета» в Узбекском государственном театре им. Хамза (Ташкент). Но имеющийся в на-

шем распоряжении литературный материал заставляет думать, что и здесь чувствовалась некоторая боязнь гамлетовской философии. В самом деле, исполнитель этой роли, народный артист Абрар Хидоятов, в своей беседе (сборник «Мастера театра в образах Шекспира») говорит о том, что он стремится показать в Гамлете «человека, а отнюдь не философа». Как будто бы показ человека исключает показ Гамлета-философа, как будто бы можно оторвать Гамлета-человека от Гамлета-философа! Впрочем, гамлетовскую философию Хидоятов не снимает: он говорит, что Гамлет-философ в его исполнении появлялся впервые в сцене на кладбище. Именно для этой сцены, для максимального ее выделения, он отказывается во всех остальных сценах от трактовки образа в философском плане.

Но можно ли философию Гамлета «выделить» лишь в одну сцену V акта? Ведь и монологи Гамлета и ряд других сцен трагедии тоже проникнуты философским содержанием. Мы не знаем, как выглядело такое «выделение» философии Гамлета в спектакле. Нередко случается так, что всякого рода противоречия и ошибки режиссерских и актерских деклараций «снимаются» на сцене. Может быть, так случилось и в постановке театра им. Хамза — по крайней мере, никто из его критиков не почувствовал противопоставления Гамлета-человека Гамлету-философу. Но тогда тем более показательна сама декларация узбекского актера с ее невольной боязнью полностью раскрыть в спектакле всю философию датского принца.

Новая постановка «Гамлета», осуществленная С. Э. Радловым в Государственном театре им. Ленсовета, появилась тогда, когда советское шекспироведение уже значительно выросло, когда оно решительно освободилось от влияния вульгарной социологии, от слишком упрощенных, примитивных, подчас наивных формули-

ровок. Этот спектакль ценен тем, что здесь сделана попытка, — пожалуй, первая в советском театре (по крайней мере, в советском театре, играющем на русском языке), — показать все сложные противоречия шекспировских героев.

Это не значит, что спектакль до конца совершенен, что в нем нет ошибок, — они есть, они подчас чувствуются и в режиссерском замысле, и в исполнении, — но, несмотря на них, этот спектакль исключительно ценен, он занимает особое место в работе наших театров над классическим наследием. Спектакль этот знаменует новое отношение наших художественных работников к величайшему шекспировскому наследству. Вот почему он не только представляет интерес для зрителя, но и привлекает к себе внимание театроведа.



С. РАДЛОВ И ЕГО РАБОТА НАД ШЕКСПИРОМ

У С. Э. РАДЛОВА — твердо установившаяся репутация режиссера-шекспироведа. Освоение шекспировского наследия на советской сцене тесно связано с именем С. Радлова, создавшего в различных театрах все наиболее значительные за последние годы постановки шекспировских трагедий. Мы являемся свидетелями, пожалуй, единственного в нашем театре тесного творческого содружества режиссера и автора-классика, своеобразной «специализации» режиссера. Все лучшие постановки Радлова за последние пять-шесть лет — это его шекспировские работы. Другие радловские постановки (даже недавний пушкинский спектакль) никак не сравнимы с ними ни по их масштабу, ни по глубине замысла.

И это, конечно, не случайно. Особенности радловской работы над Шекспиром определяются общим обликом Радлова как художника. Это — режиссер, вышедший из академической среды, накопивший огромный запас знаний по истории культуры и искусства. Радлов хорошо чувствует шекспировский текст, он отлично знает историю елизаветинской Англии, все

особенности эпохи, ее быт, ее художественную культуру. И, конечно, он хорошо знает и чувствует елизаветинский театр.

И не случайно Радлов около двадцати лет назад, впервые обращаясь к Шекспиру, сознательно шел по пути театральной реконструкции. «Виндзорские проказницы» некогда ставились им в Театре народной комедии с точным воспроизведением всех особенностей шекспировской сцены. На эту мысль натолкнуло Радлова случайное сходство тогдашней сцены Народного дома с театром елизаветинской Англии. Спектакль этот, внешне воспроизводящий зрелище времен Шекспира, был поставлен в плане реставрации, которая в то время широко культивировалась в нашем театре. И, вероятно, этот спектакль имел для Радлова, так сказать, педагогическое значение. Он, повидимому, отчетливо понял из опыта этого спектакля, что только внешняя реставрация по существу своему чужда подлинной природе шекспировского театра, что нужны какие-то совсем другие пути новых постановок шекспировских пьес. Эти пути были для Радлова тогда неясными. Недаром, работая после того в течение многих лет в качестве режиссера в различных театрах, он почти не обращается к шекспировскому наследию. Единственным исключением была постановка «Отелло» в театре Госдрамы, — постановка, никак не удовлетворившая Радлова как художника и еще раз заставившая его почувствовать, каким трудным делом является осуществление шекспировских спектаклей в театре наших дней.

Вновь обратился к Шекспиру Радлов уже в сравнительно недавние годы, в пору своей творческой зрелости как художника. К этому времени он вырос и как режиссер, и как театральный педагог и, главное, сумел создать коллектив своих учеников, в то время,

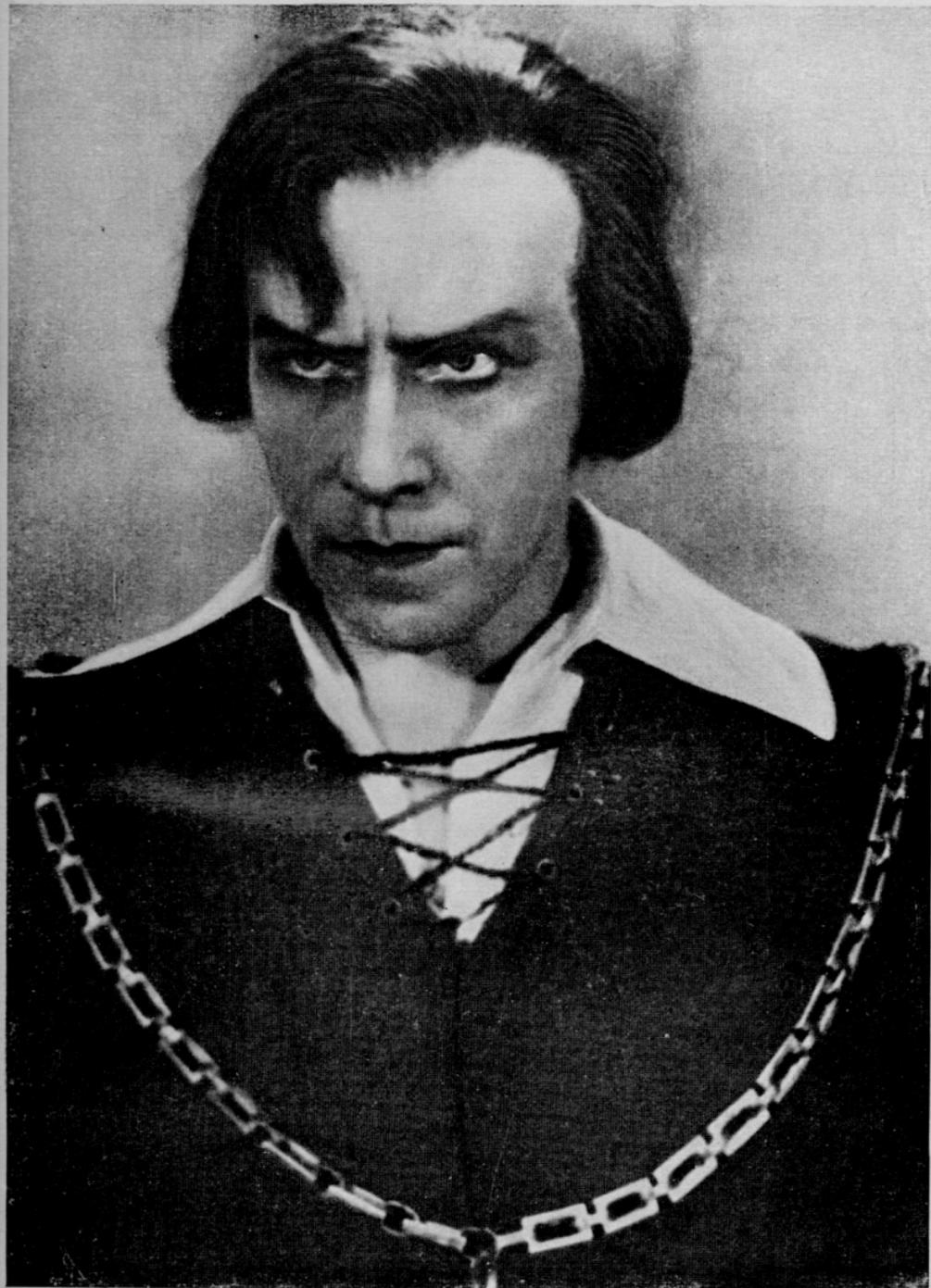
пожалуй, единственный в Ленинграде драматический коллектив, работавший в своем, индивидуальном творческом стиле.

Именно в этот период намечается резкий перелом в деятельности самого Радлова, намечается переход от экспериментаторства к подлинному реалистическому мастерству, к спектаклям больших мыслей, больших страстей.

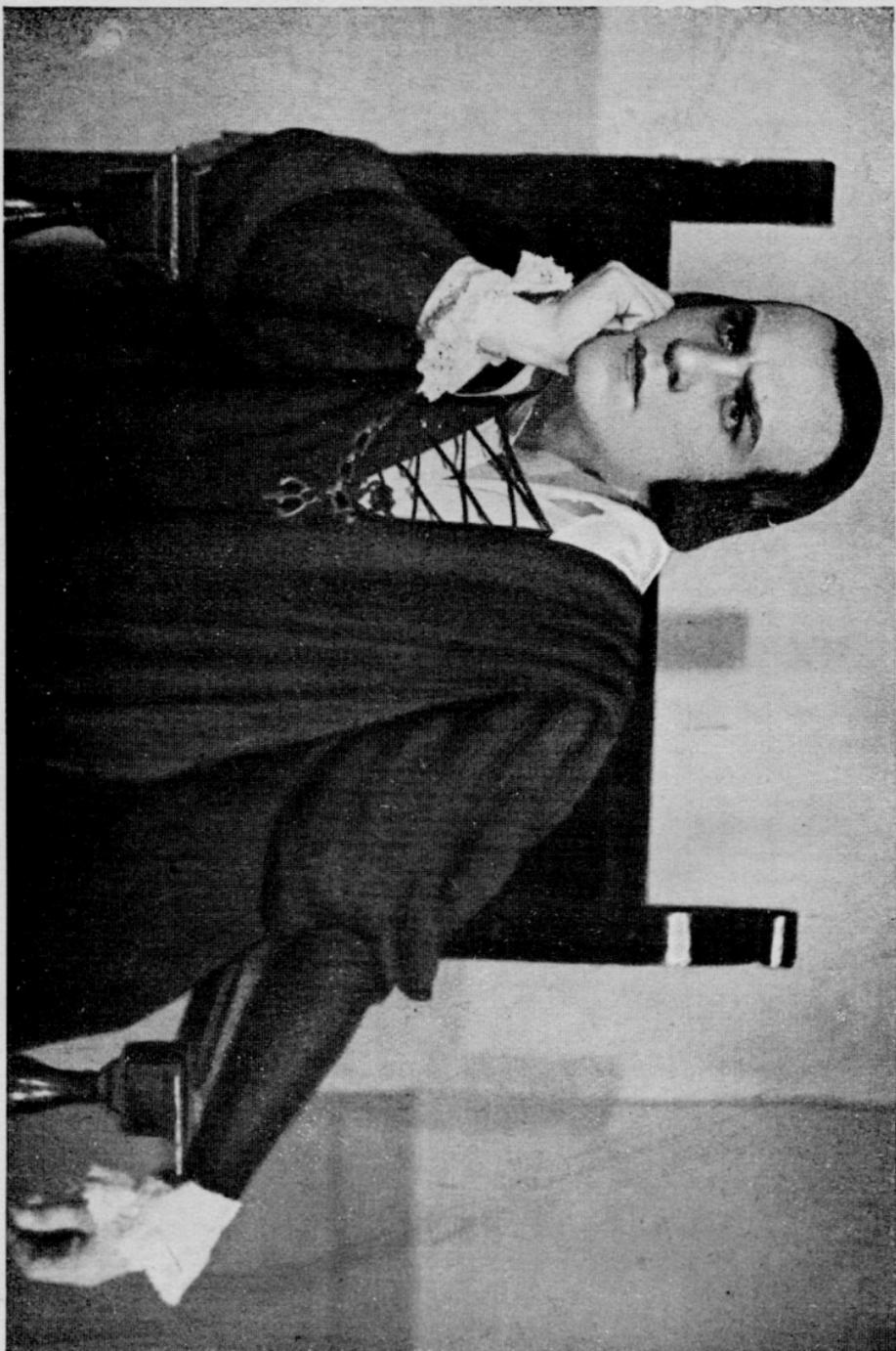
Нам кажется, не случайно первая постановка «Отелло» в Молодом театре почти совпала с историческим постановлением партии и правительства от 23 апреля 1932 года. Здесь не было, правда, непосредственного отклика на это постановление — спектакль был готов раньше. Однако здесь чувствовалось ясное стремление Радлова как художника по-новому, более глубоко, чем во всех прежних его спектаклях, и притом в новом, реалистическом плане раскрыть образ трагедии. Радлов почувствовал решительный перелом, наступивший в жизни советского искусства. И эта скромная постановка студийного театра открыла новый период в работе наших театров над Шекспиром.

Однако новое, реалистическое раскрытие шекспировских образов было для Радлова в то время делом исключительно трудным. Режиссер, в прошлом близкий к символистам, долго экспериментировавший в формальном плане, прошедший полосу разнообразных художественных влияний, преимущественно западноевропейского театра, был далек от реалистических традиций русского искусства.

Нельзя, однако, сказать, что новые радловские шекспировские постановки строились на пустом месте. К ним был привлечен огромный литературный и историко-культурный материал. Но не странно ли, что замечательное знание истории культуры, как кажется, мешало иногда режиссеру, приводило его к несколько



Гамлет—Д. Дудников



Тартем — б. Смурнос

ограниченному историческому толкованию образов величайшего трагического писателя? В спектаклях недостаточно раскрывались общенародные, общечеловеческие черты шекспировских персонажей. Образ исторический как будто бы вытеснял образ героический; тем более, что молодые, недостаточно технически оснащенные актеры не могли подняться до шекспировских трагических высот.

Радловские декларации и статьи, в отличие от деклараций и статей многих других режиссеров, отличаются четкостью, конкретностью и помогают понять процесс работы режиссера, а также и некоторые противоречия его творчества. Нам кажется, что статья Радлова «Как я ставлю Шекспира» * в этом смысле дает немало. Прежде всего, Радлов здесь говорит о том, что он стремится показать зрителю именно шекспировских героев, а не удивить его своими режиссерскими выдумками. Он стремится в шекспировских трагедиях найти объективную истину.

«Что же такое — освоение классики? — пишет С. Радлов. — Это прежде всего стремление передать зрителю классическое произведение в его наиболее объективном, истинном виде». Но сейчас же, уже на следующей странице, Радлов оговаривается: «Объективной передачи классических пьес, — так, как они написаны, — нет и не может быть. Люди, читавшие Маркса, Ленина и Сталина, видят действительность, изображенную Софоклом, Мольером, Шекспиром, в каком-то смысле полнее, глубже, чем видели ее сами творцы».

В самом деле, режиссер, художник, открывая объективную истину в Шекспире, должен все же по-новому, учитывая особенности своей творческой индивидуаль-

* См. «Наша работа над классиками», Гослитиздат, 1936.

ности, раскрывать шекспировские образы. А раз так, то стоит ли этому режиссеру-художнику так бояться всех этих «комментаторов», всего этого огромного литературно-творческого наследия, связанного с творчеством Шекспира? Ведь о Шекспире писали великие учителя пролетариата — Маркс и Энгельс. Немало ценного может режиссер найти и у других исследователей — меньшего масштаба и значения. Но наш режиссер несколько боится «комментаторов», он пытается отказаться от этого «наследства».

Здесь, нам кажется, корень творческих противоречий Радлова, — а эти противоречия заметны во всех его шекспировских постановках, вплоть до постановки «Гамлета». В самом деле, в известной нам статье Радлов сам квалифицирует свою работу как «художественно-научную». Формулировка, пожалуй, неожиданная для художника. Многие художники собирают для своей работы большой научный материал, но он является обычно лишь своеобразной подготовкой к творчеству. Радлов, квалифицируя свою режиссерскую работу как художественно-научную, как бы указывает этим, что научная часть работы для него — неотъемлемый элемент творчества. Но, как это ни странно, научно-исследовательская работа Радлова, которая является для него органической, составной частью его художественной работы, в какой-то мере ограничена. Для правильного истолкования классиков Радлов считает достаточным изучение быта, изучение текста и изучение классовых взаимоотношений, характеризующих эпоху. Но нам кажется, что для величайших классиков, — таких, как Шекспир, — этого, увы, недостаточно: здесь нужно не только изучение Шекспира, но и изучение влияния шекспировского творчества на последующее развитие человеческой мысли.

А между тем, режиссер, великолепно освоив огром-

ный историко-культурный материал, не всегда достаточно чувствует это взаимоотношение человеческой мысли и творчества великого поэта. Недаром он так боится всякого рода «комментаторов». Огромный историко-культурный материал важен для него лишь для того, чтобы понять среду, чтобы показать быт, чтобы найти внешние формы спектакля. Но идейную направленность пьесы он стремится разрешать в каждом случае самостоятельно, вне влияния великих мыслителей и критиков прошлого. В результате режиссер, освоивший огромный историко-культурный материал, отлично знающий и классовые взаимоотношения эпохи, и искусство елизаветинской Англии, и все тонкости шекспировского текста, — сам себя обедняет. Не отсюда ли проистекают некоторые упрощенные формулировки, особенно заметные в новых радловских постановках?

По этой же причине ошибки советского шекспироведения на новом его этапе, когда Шекспир предстал в облике веселого и жизнерадостного передового буржуа, — отразились и в творчестве Радлова. И не только отразились: Радлов сам был шекспироведом и сам частично был виновником этих упрощений, иногда слишком наивных. Как схоластичен был, например, спор Радлова с проф. А. А. Смирновым о том, чьим идеологом является Шекспир — передовой буржуазии или обуржуазившейся аристократии? Радлов настаивал на последней версии. Но спор был схоластическим именно потому, что и тот и другой спорящий неправильно считали гениального народного поэта идейным выразителем сравнительно небольшой социальной группы.

«Ромео и Джульетта» трактовалась Радловым как «пьеса остро-политическая, даже партийно-политическая». О какой именно «политике» здесь шла речь и

за какую «партию» боролся Шекспир, — все это так и не раскрывалось. Радлов рассматривал «Ромео и Джульетту» не как «пьесу о любви, а как пьесу о праве на любовь». Что давала эта «юридическая» формулировка для правильного раскрытия образов трагедии, — тоже оставалось неясным. По словам Радлова, пером Шекспира движут «глубочайшая ненависть к отвратительным проявлениям недобитого еще феодализма». Но говорить так — значило явно опрощать Шекспира, который многое приемлет в старом феодальном мире и далеко не всегда восторгается новым буржуазным обществом. А между тем, в соответствии со всем этим в спектакле «Ромео и Джульетта» были расставлены борющиеся силы. Ромео, Джульетта, Меркуцио показывались здесь как представители великолепной, прогрессивной буржуазии, а Тибальд раскрывался как воинствующий реакционер.

В постановке «Ромео и Джульетты» Радлов стремился всячески придерживаться исторической точности. Внешне это как будто бы ему удалось. Но на самом деле спектакль оказался неожиданно модернизированным. Ромео и некоторые его сверстники приобрели почти комсомольский облик, нисколько им не свойственный.

Радлов невольно ограничил тему пьесы. В самом деле, тема трагедии, конечно, шире борьбы прогрессивной молодежи определенной исторической эпохи за свое право на любовь. «Ромео и Джульетта» — это общечеловеческая поэма любви, которая одинаково сильно и ярко звучит в различные эпохи. И речь в ней идет, конечно, не только о борьбе передовой молодежи с феодальными пережитками, которые мешают ее счастью. Во второй редакции этого спектакля, осуществленной совсем недавно, уже после постановки «Гамлета», Радлов отказался от этих упрощенных социологических

формулировок, и спектакль от этого только выигрывает...

Примерно то же было и с «Отелло». Даже во второй, значительно исправленной, редакции спектакля образ Яго, например, оказался несколько ограниченным. Радлов придал ему специфические черты авантюриста и воина эпохи Возрождения. Эти черты у Яго, конечно, есть, но образ Шекспира, несомненно, шире и значительно глубже.

Помимо всего этого, в обеих радловских постановках оставалось еще немало элементов формалистических, подчас реставраторских. В «Ромео и Джульетте» слишком большую роль играли интермедии, почти никак не связанные с текстом и загромождавшие спектакль. В «Отелло» странное впечатление производила сцена в сенате, когда сенат неожиданно — и вопреки шекспировскому тексту — превращался в инквизиционное судилище и таинственные призраки в капюшонах решали судьбу венецианского полководца.

Однако, несмотря на все эти ошибки, шекспировские постановки Радлова имели большое значение для развития нашего театра. Ставя Шекспира, Радлов отказывался от отвлеченного идеализма многих старых шекспировских постановок, от формальной, внешней, иногда нарочито изощренной трактовки шекспировских пьес, свойственной многим советским режиссерам. Радлов стремился к реалистическому раскрытию образов. Режиссерские замыслы его не всегда осуществлялись молодыми актерами, талантливыми, но еще недостаточно опытными, не овладевшими высотами сценического мастерства.

В спектаклях были живые образы, были реалистические характеры, но в них не было еще ощущения больших человеческих чувств, человеческих страстей, в них не чувствовалось мощи шекспировских героев.

В этих постановках еще не было подлинного ощущения трагизма, в них не чувствовался Шекспир, великий трагик. И потому реализм этих шекспировских постановок не был по существу шекспировским реализмом, реализмом великого трагического писателя.

Радлов, повидимому, понимал, что реализм его новых шекспировских спектаклей в конце концов ограничен. В то же время в этих спектаклях уже намечались пока еще робкие поиски новых героических черт реалистического искусства. Режиссер как бы смутно чувствовал, что для Шекспира необходим иной, героический план, что даже в лучших его спектаклях есть много элементов примитивного бытовизма, формализма, немало черт реализма опрощенного, бесконечно далекого от героического реализма Шекспира.

Вот почему, нам кажется, чрезвычайно важной для Радлова как художника была его работа с крупными мастерами московских театров. Здесь тоже воплощались шекспировские образы, иногда даже те же образы, над которыми Радлов работал в своем театре, но именно эта работа с мастерами иных театральных культур невольно ставила перед Радловым-художником ряд новых, сложных и интересных творческих проблем.

Спектакль «Король Лир» в московском Государственном еврейском театре, если взять его внешние формы, конечно, несравненно более далек от реализма, чем все предыдущие шекспировские постановки Радлова. Много внешних, условных элементов было в этой радловской постановке, но в то же время актеры Еврейского театра, в отличие от актеров радловского театра, отличались исключительной четкостью передачи, исключительной продуманностью образа, большой внешней и внутренней выразительностью. Образы «Короля Лира», по сравнению с образами «Отелло» и

«Ромео и Джульетты», были в какой-то мере условны, но при всей этой условности здесь была та внутренняя правда, которой подчас нехватало актерам радловского театра. Здесь было то мастерство, которого Радлов тоже не мог добиться в своем театре. Кроме того, в лице Михозлса Радлов встретился с актером огромной философской глубины, с актером большой напряженности мысли. И, нам кажется, совместная работа с этим актером многому научила Радлова и немало помогла ему в его последующей работе.

Особое значение имела, однако, последующая встреча режиссера, — как мы видели, далекого от старых традиций русской театральной культуры, в частности, культуры русского трагического театра, — с одним из замечательных мастеров этого театра — Остужевым. Эта совместная творческая работа, нам кажется, была исключительно плодотворной для обеих сторон. Остужев в одной из своих бесед подробно рассказал о том, как помогал ему Радлов, как именно Радлов помог ему правильно распределить свои силы и не растрачивать темперамент впустую. Меньше мы знаем о влиянии Остужева на творчество Радлова, — может быть, потому, что до сих пор о влиянии актера на творчество режиссера говорить не принято. Остужев по-новому играл роль Отелло. Он создал тот подлинно поэтический образ, который еще ранее был задуман Радловым. Остужев в своем образе Отелло подчеркнул черты одиночества, беспредельной тоски этого темнокожего воина, горячо любящего, оскорбленного и не понятого окружающими. Основная идейная направленность образа, созданного Остужевым, была творчески близка Радлову: это был именно тот образ Отелло, о котором мечтал Радлов во время своих трех первых, не всегда удачных, постановок шекспировской трагедии. Вот почему совместная работа режиссера и актера была особенно плодотвор-

ной. Но Остужев, нам кажется, пошел дальше радловского замысла. Восприняв то, что дал ему режиссер, он насытил этот образ огромным темпераментом, он создал не только образ одинокого, непонятого темнокожего воина, — он создал образ, насыщенный огромным трагическим пафосом. Он обогатил радловское понимание Отелло великими традициями русского трагического театра. Вот почему «Отелло» в Малом театре прозвучал не только как спектакль, правильно, глубоко и тонко раскрывающий Шекспира, но и как спектакль огромной трагической силы, как один из немногих подлинно трагических спектаклей последних лет. Творческая встреча с Остужевым показала Радлову, что шекспировский спектакль должен быть не только спектаклем жизненной правды, большого ума, тонких чувств, но и спектаклем подлинно трагическим, спектаклем большого трагического пафоса, спектаклем возвышенным, приподнятым, героическим. Вот почему совместная работа с замечательным русским актером многому научила Радлова. Она отчетливо показала режиссеру, что шекспировский реализм должен быть реализмом героическим, реализмом больших трагических масштабов.



ЗАМЫСЕЛ С. РАДЛОВА



АЛЯ Радлова как художника постановка «Гамлета» была важнейшим этапом его творческой деятельности. Здесь намечается его решительный разрыв с прошлым.

Вопрос о гамлетовском «наследии» стоял перед режиссером особенно остро. Это «наследие» в начале работы над «Гамлетом» как будто бы сковывало художника, мешало свободному полету его мысли, его фантазии. Недаром в своей первой речи, обращенной к актерам (17 декабря 1937 г.), Радлов не без некоторого раздражения говорил о двух тысячах немецких ученых, писавших о «Гамлете». Особенно претят Радлову всякого рода готовые формулировки, не позволяющие раскрыть образ Гамлета и по существу мешающие понять трагедию Шекспира во всей ее сложности и многообразии.

«Нельзя сказать, — говорит Радлов, — что Гамлет — меланхолик, или Гамлет — пессимист, или Гамлет — оптимист, или Гамлет — шизофреник, или еще что-нибудь в этом роде, распределить роли и начать играть.

Надо не забывать, что Гамлет — живой человек и все персонажи Шекспира — живые люди».

Самый термин «живой человек», может быть, не совсем удачен, но мысль режиссера здесь ясна. Радлов стремится понять шекспировские характеры во всей их сложности, в процессе их развития и роста. Он не хочет выделять какую-нибудь одну черту характера Гамлета и делать ее основой образа, а этим как раз грешили многие истолкователи образа Гамлета и в литературе, и на сцене. В процессе раскрытия образа Гамлета для режиссера важно было подчеркнуть те его черты, которые делали образ датского принца дорогим и близким нашему зрителю.

К тому времени, когда Радлов начал работать над «Гамлетом», в советской науке о литературе были уже решительно преодолены те вульгарно-социологические формулировки, которые подчас мешали и нашим театральным работникам с достаточной глубиной воплощать классические образы мировой драматургии на сцене. И Радлов теперь тоже решительно отказывается от этих вульгарно-социологических формулировок, влияние которых было порой заметно в его прежних шекспировских постановках. Он по-новому относится к историко-культурным материалам, к богатой шекспироведческой литературе.

«Я в «Гамлете», — говорит Радлов, — несколько изменил своим привычкам разговаривать только с Шекспиром. Я кое-что прочел, кое-что продумал, чтобы говорить о Шекспире и Гамлете».

Это, конечно, не значит, что прежде Радлов ничего не читал о Шекспире и совсем не думал при постановках. Читал много и думал, вероятно, не мало. Недаром он даже квалифицировал свою работу как «художественно-научную». Но, повидимому, в предыдущих работах все прочитанное было в первую очередь важно

для уточнения среды, для более яркого сценического воплощения историко-бытовых деталей. Большая литература, освоенная Радловым, помогла ему, в первую очередь, правильно развивать именно детали, но основную идейную направленность спектакля Радлов обычно пытался определить самостоятельно, вне влияния этой литературы. Теперь отношение Радлова к этим литературным материалам как будто бы стало принципиально иным. Он искал здесь помощи для правильного понимания идеи пьесы. Искал и не всегда находил.

Нам кажется, что Радлов здесь допустил серьезную методологическую ошибку, к счастью, мало отразившуюся в спектакле. Мы уже говорили, что Радлов с некоторой опаской относился к литературе о «Гамлете» XVIII и XIX вв. Радлов, повидимому, боялся, что изучение ее невольно заведет его в какие-то идеалистические дебри. Недаром своему помощнику в работе над «Гамлетом», молодому режиссеру В. Иогельсону, во время работы над спектаклем он не рекомендовал что-либо читать о «Гамлете», чтобы не запутаться, не сбиться. Нечего и говорить, однако, что в этой старой литературе о «Гамлете» можно было найти немало ценного и для режиссера. Необходимо было лишь критически отнестись к этому культурному наследию. Между тем, ко всей старой литературе о «Гамлете» Радлов относился заведомо отрицательно.

Основное внимание Радлова привлекли английские, а отчасти и немецкие работы о «Гамлете», датированные 1935—1937 гг. (работы Довера Вильсона, Грэнвилля Баркера, Клеттон-Брока, Шюккинга и др.). Что же привлекало Радлова в этих трудах новейших буржуазных шекспироведов?

Прежде всего — всестороннее знание материалов, эпохи и среды, а также тонкий, филигранный анализ текста, затем — рассмотрение трагедии в свете всей

творческой практики английского театра времен Шекспира и, наконец, утверждение английскими литературоведами действенного образа шекспировского Гамлета. Это представление о Гамлете как о деятеле-борце стало своеобразной традицией нового западного литературоведения, которое резко выступало против привычного в XIX в. представления о Гамлете-философе, углубленном в свою мысль. Но этот модернизированный образ действенного Гамлета не всегда помогал правильно раскрыть шекспировскую трагедию. И не случайно на авторитет новых английских и американских шекспироведов ссылался и Н. П. Акимов во время своей работы над «Гамлетом». Правда, здесь фигурировали более ранние сочинения Джеффри Кремля, Эдгара Столя и др., но принципиальной разницы здесь не было.

Радлов недостаточно понимал, что современное буржуазное шекспироведение ярко отражает упадок всей зарубежной буржуазной науки. При привлечении огромных материалов, при тонком анализе текста эти сочинения в большинстве своем были, в конце концов, идейно убогими: они ограничивались формальным или, в лучшем случае, историко-культурным анализом шекспировской трагедии. В смысле подлинно глубокого раскрытия образа Гамлета труды западноевропейских литературоведов и критиков прошлого века, не говоря уже о гениальных высказываниях о Гамлете Гете, Гегеля и нашего Белинского, могли дать для режиссеров гораздо более значительный и ценный материал. Ниже мы остановимся на том, как повлияли труды современных западных шекспироведов на отдельные детали спектакля. Однако в целом, к этим исследованиям Радлов как советский художник подошел критически, он не оказался у них в плену. Чутье советского художника подсказало Радлову правильное решение образа Гамлета.

Но отказ от всего «наследия» XVIII и XIX вв. при истолковании образа Гамлета все же был методологической ошибкой, которая в какой-то мере отразилась в спектакле. Надо думать, что, если бы этот материал был до конца проработан Радловым и важнейшими участниками спектакля, постановка оказалась бы более философски-глубокой и идейно-насыщенной.

Надо сказать, что в режиссерской экспозиции Радлова частично еще как будто сохранились старые, привычные для него формулировки. Правда, Радлов уже не говорит о партийности Шекспира (как он говорил при постановке «Ромео и Джульетты»), однако он продолжает утверждать, что Шекспир «злбодневен, почти публицистичен». Сохранив эту старую формулировку, Радлов, однако, раскрывает ее по-новому.

«Шекспир тенденциозен, — говорит Радлов, — в широком смысле этого слова. Я не знаю ни одной пьесы Шекспира, где он не боролся бы против того, что он ненавидит, не боролся бы за справедливость и правду. Мы везде видим его борцом за большие человеческие идеалы».

Эти особенности творчества Шекспира делают его образы близкими и понятными человеку наших дней, гражданину социалистической страны, при всем глубоком различии эпох, взглядов и мировоззрений. И эта тема — борьба за человеческие идеалы в понимании лучших людей своего времени — должна быть передана в спектакле.

Но из этого еще не следует, что Гамлет безоговорочно принимает все в новом, создающемся обществе, в обществе эпохи Возрождения, и ненавидит все старое.

«Это не значит буквально, — говорит Радлов, — что Шекспир — за новое время и против феодализма. Шекспир за очень многое в старом мире — за старое ры-

царство. Любовь Шекспира к новому и старому — это, конечно, сложно переплетенное построение, и, разумеется, нельзя упрощать социальное лицо Шекспира, нельзя в этом смысле идти по линии вульгарной социологии, как это делали некоторые наши исследователи».

Идеал Гамлета сложен. Он борется за справедливость и правду в его, гамлетовском, понимании и, будучи человеком эпохи Возрождения, человеком нового для того времени идейного мира, он далеко не все приемлет в новом, буржуазном мире.

Ведь враг Гамлета — король — в понимании Радлова тоже человек новой эпохи. Но в этом новом мире он воспринял все то, что ненавистно Гамлету: авантюризм, маккиавеллизм, жажду власти, жестокость и беспринципность в достижении своей цели, — характерные черты людей новой эпохи, черты, глубоко ненавистные Гамлету.

А Гамлет в то же время приемлет то лучшее, что, по его мнению, было в старом феодальном мире. У Гамлета свое понимание рыцарской чести и благородства. Недаром отец в его глазах является идеальным человеком и правителем. Отсюда — сложность Гамлета: в нем есть лучшие черты человека эпохи Возрождения, но ему глубоко враждебны особенности нового мира — его хищничество, авантюризм и т. д.

С. Радлов возражает против упрощенной трактовки Гамлета как революционера, но он утверждает, что убийство короля — не только акт личной мести, но государственное дело, которому сочувствует народ. Гамлет убивает незаконного короля, короля-узурпатора, короля-убийцу.

Где же корни так называемого гамлетовского «пессимизма»?

Радлов не снимает этой темы, но он не хочет изо-

бражать Гамлета отвлеченным философом-пессимистом, не приемлющим реальной жизни, ненавидящим мир. Да, Гамлет с особой силой действительно ненавидит конкретный мир, в котором приходится ему жить, — мир угнетения, подлости, тщеславия, тот «жестокий мир», в борьбе с которым гибнет датский принц. Гамлет отчетливо понимает, как трудно в реальных, конкретных условиях переделать этот мир, добиться торжества его жизненного идеала. Отсюда и мысль о смерти, и укоры самому себе, отсюда вся философская направленность мыслей Гамлета, отсюда близость Гамлета ко многим лучшим людям прошлого, которые тоже ясно ощущали несовместимость своего идеала жизни с реальной действительностью, но у которых не было сил, чтобы победить эту действительность, переделать ее, которые не видели пути этой борьбы.

Радлов говорит о том, что «ситуация Гамлета — это ситуация человека, на которого возложено чрезвычайное бремя, выше того бремени, которое человек может терпеть». В устах Радлова это, пожалуй, несколько неожиданная формулировка. Здесь Радлов, пожалуй, приближается к гетевскому пониманию Гамлета. Эта формулировка как будто бы несколько противоречит тому облику действенного Гамлета, которую утверждает Радлов, но это — только кажущееся противоречие.

Да, бремя Гамлета непосильно. И дело здесь не только в мести за убитого отца, — дело в утверждении его идеала правды и справедливости, несовместимого с тем «жестоким миром», в котором он принужден жить.

Гамлет — не кабинетный мыслитель, но он человек глубоко мыслящий, обдумывающий свои поступки. Мысль у него предшествует действию, мысль определяет действие, — этим отличается Гамлет от людей при-

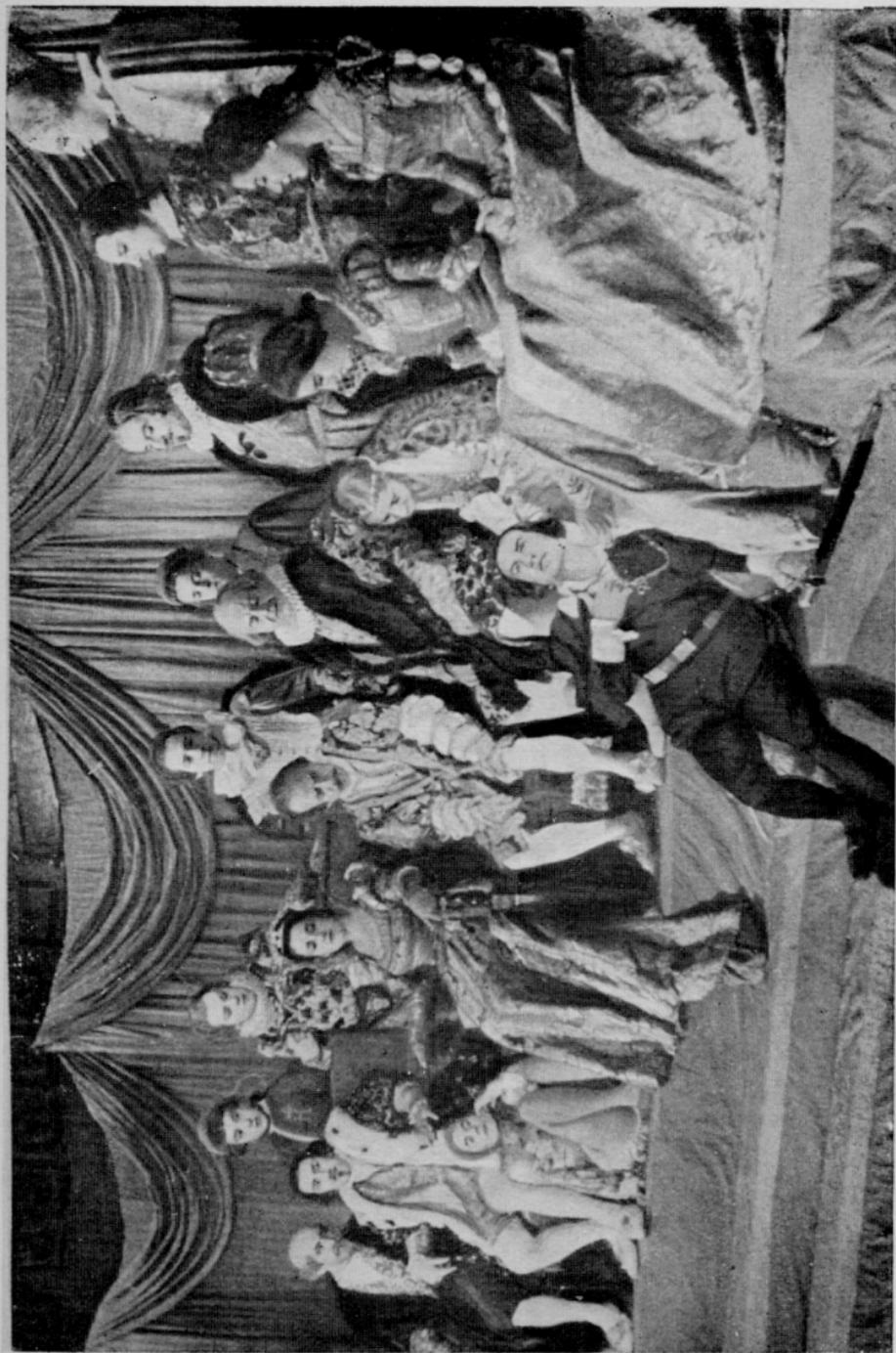
митивно волевых, как Лаэрт. Гамлет стремится все проверить, он ничему не доверяет. Он убивает короля, лишь убедившись в его вине; он не верит сразу словам призрака. Отсюда — истоки медлительности Гамлета. Он глубоко мыслит, но мыслит о конкретных вещах и живет в конкретном мире; мысль определяет его действия.

«Пьеса «Гамлет», — говорит Радлов, — если перевести на современный язык, это пьеса об интеллигенции, о передовых мыслящих людях того времени». И у Гамлета, несмотря на то, что он еще далеко не отрешился от феодального представления о чести, есть основные черты передовых мыслящих людей эпохи Возрождения, лучших людей того времени.

«Что особенно характерно для них, — писал Энгельс, — это, что они почти все живут всеми интересами своего времени... и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них целостных людей. Кабинетные же ученые являлись тогда исключениями» (Энгельс, «Диалектика природы», Собр. соч., т. IV, стр. 110).

Эта характеристика людей эпохи Возрождения, сделанная Энгельсом, относится и к Гамлету, который тоже боролся и словом, и мечом, а иногда и пером (вспомним «мышеловку»), и который, несмотря на все свои колебания, был в конце концов целостным человеком. Вспомним, что эту целостность характера Гамлета утверждал в свое время и Гегель (в своей «Эстетике»). Приходится только пожалеть, что Радлов в своей экспозиции спектакля не обращался к этим замечательным строкам Энгельса (а также Гегеля) и не упоминал о них.

Радлову важно было подчеркнуть те черты характера Гамлета, которые были недостаточно отражены



Акт III. Сцена представления



Одежда — Т. Пестова



Одежда — Т. Никольсон

в старых исследованиях и, пожалуй, не находили в прошлом сценического воплощения. Это, прежде всего, глубокий демократизм Гамлета. Конечно, говорить о демократизме Гамлета можно, лишь учитывая взгляды и понятия придворных кругов и аристократии той эпохи. Гамлет ненавидит окружающих его придворных, ненавидит короля, но он горячо любит простых людей, актеров, студентов, солдат; они не только его друзья, но и союзники. И король особенно боится Гамлета именно потому, что он «любимец бессмысленной толпы».

И другая черта Гамлета, важная для Радлова, — это его артистичность. Гамлет — художественная натура, глубоко чувствующая и любящая искусство, как, впрочем, все лучшие люди эпохи Возрождения. И не случайно он так любит театр и делает актеров орудием своего замысла. В борьбе с королем он выбирает прием тоже по существу своему театральный — притворное безумие. Для Радлова было важно показать это мнимое сумасшествие как игру. Несмотря на то, что о мнимом сумасшествии явственно говорит в пьесе сам Гамлет, несмотря на то, что это мнимое сумасшествие — одна из важнейших сюжетных линий пьесы, заимствованная Шекспиром из старых хроник, — в западноевропейской литературе конца прошлого века господствовало представление о том, что Гамлет — действительно безумец или, во всяком случае, человек больной психики или повышенной нервозности. Это представление о безумии Гамлета нашло место и в сценической практике, особенно в эпоху господства театрального натурализма. Представление о безумии Гамлета продолжает бытовать, — правда, в несколько модернизированном виде, — и в наши дни. Так, в руках Радлова была книга лейпцигского профессора Шюккинга «Смысл «Гамлета», вышедшая в свет в 1937 г., в которой автор пытается доказать повышенную нервозность Гамлета,

основываясь на модном в Европе фрейдистском «психоанализе».

Радлову важно было показать, более того — дать отчетливо почувствовать зрителю, что Гамлет — человек здоровый, лишь играющий в сумасшествие, что никаких признаков подлинного безумия у него нет и, конечно, не могло быть.

Итак, в спектакле должны быть показаны героические черты образа Гамлета. Гамлет — передовой, мыслящий человек эпохи Возрождения, правда, не все приемлющий в новом мире, Гамлет, борющийся со злом мира и гибнущий в этой борьбе, Гамлет, борющийся за правду и справедливость, Гамлет, ненавидящий не мир вообще, а определенный социальный мир, атмосферу авантюризма и лжи, «гнет господ, медлительность судов и спесь властей», — такой образ Гамлета — бойца и мыслителя, передового человека своей эпохи, борющегося, несмотря на глубокие, раздирающие его внутренние противоречия, — должен быть близок и понятен зрителю наших дней.

Но для того, чтобы так воплотить Гамлета в спектакле, надо было показать, что он борется с людьми сильными и значительными. Короля Клавдия по театральной традиции изображали театральным злодеем. Радлов стремится в образе Клавдия тоже показать одного из людей новой эпохи, который, однако, в этом новом мире воспринял то, что было глубоко враждебно Гамлету. Он — типичный цинический политик эпохи Возрождения, он — носитель «маккиавеллизма»; Радлов говорит о том, что Клавдий умен, образован, любит искусство, он прекрасно говорит, прекрасно себя держит. Он даже способен на раскаяние, наконец, он умен. Но ум Клавдия — ум практический, мысль его направлена к одной заветной цели — добиться престола, стать властителем Дании. Когда в «Гамлете» предла-

гали играть «борьбу за престол», тема Гамлета по существу здесь подменялась темой Клавдия. Клавдий, добившись власти, всячески стремится примириться с Гамлетом, установить добрые отношения с любимым страной принцем. Мысль об убийстве Гамлета возникает у него сравнительно поздно, лишь тогда, когда Клавдий понял, что Гамлет не успокоится, и когда он смутно сознает, что Гамлет знает о его преступлении.

Вот почему в режиссерском экземпляре С. Э. Радлова мы находим такую характерную запись: «Не сразу играть Клавдия злодеем». И далее следует цитата из книги Довера Вильсона: «Елизаветинский Гамлет имел достаточно оснований сомневаться, честного ли духа он видел перед собой: репутация короля не была скомпрометирована в начале пьесы». Необходимо было показать постепенное развитие образа Клавдия.

Те же черты, характерные для Клавдия, по мнению Радлова, можно найти и у других придворных.

«Розенкранц и Гильденстерн, — читаем мы в режиссерском экземпляре, — маленькие Клавдии. Судьба соединила их. Карьеру они решили делать сообща, быть может, и ненавидя друг друга. Боятся, чтобы один не опередил другого. Однако это люди тонкие, неглупые, в них есть внешнее благородство, есть обаяние».

Говоря об образе Полония, Радлов больше всего боится шутовства. Это шутовство при изображении Полония стало уже своеобразной театральной традицией. Черты шутовства в роли Полония были даже у Щепкина, основоположника реалистического искусства на русской сцене. Мы это знаем по описанию Белинского. Вот почему Радлов просит актера, играющего Полония, прежде всего помнить, что Полоний — сановник. Он подчеркивает эти стороны характера Полония, — черты барина, сановника. Полоний по-своему умен; правда,

иногда он становится придворным забавником, но такова уж участь всех придворных. Есть у него и смешные черты — суетливость, излишнее самодовольство, но эти черты не должны быть основой образа. Надо сказать, что актер, игравший Полония в спектакле, не сумел воплотить в жизнь указаний режиссера: шутовские черты все же оказались на первом плане.

Наиболее спорным в режиссерском замысле Радлова было толкование образа Офелии. И если этот образ в спектакле не удался, то здесь вина не только исполнительниц, а отчасти — и, может быть, в значительной степени — и режиссера...

Радлов сравнивает Офелию с Дездемоной и Джульеттой. Обе эти шекспировские героини, как известно, нарушили волю родителей и пошли за любимым человеком, обе они (при всех индивидуальных различиях) были героинями в любви, обе они действовали вопреки взглядам, привычным в их среде.

«Офелия, — говорит Радлов, — не героиня. Она оказалась дочерью своего века, дочерью своего отца и дамой своего круга. Офелия искренно любит, но что она могла сделать, если оказался сильнее тот социальный мир, в котором она жила?» Но говорить так — значит не учитывать всей ситуации пьесы. Да, Офелия любит, но тот человек, который недавно клялся ей в любви, теперь совершает поступки странные, чудовищные. В глазах Офелии он — безумец и, повидимому, в припадке безумия убил ее горячо любимого отца. Положение Офелии резко отличается от положения Дездемоны и Джульетты: ее положение с самого начала пьесы трагично — она не может уйти к любимому человеку, не может разорвать цепь установленных бытовых норм, если бы даже желала и стремилась к этому. Вот почему сравнение Офелии с другими героинями Шекспира несколько натянуто, искусственно.

Офелия — нежное, хрупкое существо, живущее, как и Гамлет, в жестоком мире. Она — жертва жизненной борьбы, жизненных противоречий. Она не понимает, что происходит вокруг нее, не понимает многого в самом характере Гамлета. Гамлет по ее мнению совершает поступки дикие, ни с чем не сообразные, — поступки, свойственные безумцу. Гамлет ее оскорбляет — оскорбляет тот человек, который недавно клялся ей в любви. И этот же человек убивает ее горячо любимого отца. Жизнь впервые обернулась к Офелии злой стороной. Офелия любит, но Офелия и мыслит. Другое дело, что мысль ее ограничена, что она не может, подобно Гамлету, понять, что происходит вокруг нее. «Простодушная, чистая, она не подозревает в мире зла и видит добро во всем и везде, даже там, где его нет», — так охарактеризовал Офелию Белинский. Гамлет погиб в борьбе с этим злом мира; Офелия погибла оттого, что, не зная жизни, не подозревала об этом зле. Насколько такой образ Офелии, раскрытый Белинским, глубже понимания Офелии Радловым!

В толковании образа Офелии, нам кажется, особенно ярко сказалось влияние на Радлова некоторых современных западноевропейских шекспироведов. И здесь речь идет не о непосредственном заимствовании, а о всем образе мыслей режиссера, о некотором невольном упрощении образа и, может быть, излишнем подчеркивании пассивности любви Офелии.

Радлов сумел критически подойти к литературным трудам буржуазных шекспироведов, к которым он обращался при работе над «Гамлетом», но полностью и до конца преодолеть влияние этих толкователей Шекспира Радлов все же не сумел. В толковании образа Офелии это, нам кажется, сказалось особенно явственно.

Мы остановимся лишь на одном из указанных выше трудов — на книге Довера Вильсона «Что происходит в «Гамлете»?», изданной в Кембридже в 1936 г. В данном случае книга эта интересна потому, что в режиссерском экземпляре Радлова мы то и дело находим цитаты из этого капитального труда.

Довер Вильсон является, повидимому, крупнейшим на Западе в наши дни знатоком великой шекспировской трагедии. В его работе «Что происходит в «Гамлете?» дан подробный и по-своему интересный анализ текста трагедии с привлечением огромного культурного и историко-бытового материала. Подчас выводы, к которым приходит Довер Вильсон, поражают своей парадоксальностью, вроде, например, толкования слов Гамлета: «Офелия, иди в монастырь» как «Офелия, иди в публичный дом», на том основании, что в елизаветинской Англии публичные дома в шутку назывались монастырями; или истолкования «мышеловки» не как воспроизведения убийства Клавдием короля, а как указания Гамлета на то, как он сам в будущем убьет Клавдия. Такие парадоксальные выводы Радлов решительно отвергает. К трудам английского ученого он относится критически, он берет здесь то, что является наиболее ценным для его понимания Гамлета.

Довер Вильсон дал интересное и тонкое толкование взаимоотношений Гамлета и матери. «В чем трудность положения Гамлета? — спрашивает английский ученый. — Отомстить за убийство отца — дело не столь уж трудное для молодого принца, отлично владеющего шпагой, да к тому же еще любимого народом. Но Гамлет должен так отомстить, чтобы не пострадала честь матери и, следовательно, честь его рода. Здесь заветы призрака совпадают с желанием Гамлета, который так высоко ставит свою фамильную честь. Это недостаточно отмечалось старыми исследователями, и эту

мысль Довера Вильсона Радлов, нам кажется, раскрывает в спектакле интересно и глубоко.

В книге Довера Вильсона мы находим большую главу: «Дух или дьявол». Здесь содержится немало схоластических рассуждений, например, об отличии «протестантских» и «католических» духов. Но чрезвычайно интересен здесь историко-бытовой материал. Мы узнаем, например, что в тогдашних университетах студентов обучали обращению с духами. Более того, в Лондоне нередко вызывали ученых студентов для переговоров с потусторонним миром и даже платили за это определенную сумму. Это определяет приглашение Горацио для разговоров с духами. Да и вообще Довер Вильсон чрезвычайно ярко показывает, насколько реальным было представление о призраках, как такие представления «бытовали» в народе. И это, нам кажется, помогает Радлову раскрыть сцену с призраком в реальном плане.

Наконец, влияние Довера Вильсона мы наблюдаем и в некоторых других деталях спектакля. Радлов, по Доверу Вильсону, истолковывает первый монолог короля как его тронную речь на государственном совете. Английский исследователь подчеркивает, что Гамлет отлично знает, как и кто за ним шпионит; ему ничего не стоит разоблачить Полония. Довер Вильсон даже идет дальше: он пытается установить, что в шекспировском театре Гамлет появлялся на сцене (во второй сцене III акта) задолго до монолога «Быть или не быть» и, следовательно, мог слышать «законных шпионов». Этого, конечно, нет в радловском спектакле, но мы знаем, что здесь в сцене с Офелией Гамлет увидел за занавесом подслушивающего Полония и быстро изменил характер беседы. Впрочем, в данном случае указания Довера Вильсона лишь развивают старые английские театральные традиции. В английских по-

становках «Гамлета» XVIII и XIX вв. Гамлет всегда здесь замечал Полония; так было при исполнении Гамлета Эдмундом Кином и рядом других английских трагиков. Таким образом, указание английского ученого вполне совпадает здесь со старой театральной традицией, и такая постановка этой сцены Радловым по своему оправдана и законна.

Исследования современных буржуазных шекспироведов отразились в отдельных деталях спектакля, но они не определили его стиля, его идейной направленности. Единственным отступлением было здесь толкование образа Офелии. В целом же к этим современным шекспироведческим работам Радлов подошел как советский режиссер, многое отсеивая и отвергая и принимая лишь то, что помогало ему правильно раскрыть образы великой трагедии.



ТЕКСТ «ГАМЛЕТА»

РАДЛОВ не раз говорил о том, что он стремится ставить шекспировские пьесы полностью и что такие постановки теоретически вполне возможны и не будут утомлять нашего зрителя; но в реальных условиях нашего театра, где спектакль должен длиться не более четырех-пяти часов, некоторые сравнительно небольшие сокращения оказываются необходимыми.

Есть такие сокращения и в «Гамлете». Так, здесь целиком пропущена первая сцена второго акта, первая и четвертая сцены четвертого акта. Из этих сцен наиболее важной является четвертая сцена четвертого акта. Здесь монолог Гамлета после встречи с войском Фортинбраса чрезвычайно важен для развития характера датского принца, для всей философии Гамлета. Радлов принужден был отказаться от постановки этой сцены по техническим причинам (слишком мала сцена театра), однако выход найти было не трудно: можно было поставить эту сцену, не показывая полностью войска Фортинбраса. Получилось так,

что линия Фортинбраса, вся интрига, связанная с ним, которая отчетливо чувствуется при чтении «Гамлета», по существу снята в спектакле. В последней сцене Фортинбрас появляется неожиданно для зрителя — ведь зритель успел забыть то, что говорили о Фортинбрасе офицеры в первой сцене первого акта: обе сцены, показывающие норвежское посольство, не ставятся в спектакле. Полное «снятие» линии Фортинбраса, нам кажется, несколько обедняет пьесу.

Остальные сокращения незначительны, они сводятся к некоторому сжатию монологов, а также изредка к купюрам в диалогах. Принципиальный характер имеют лишь два сокращения, на которых мы остановимся несколько подробнее. Радлов отказался от наставления Гамлета актерам — этих своеобразных «скрижалей» шекспировского театра. Это сокращение тем более неожиданно, что Радлов всюду говорит о Гамлете как о художественной натуре. Радлов объясняет это сокращение тем, что зритель, прослушав гамлетовские наставления актерам, будет искать выполнения этих художественных заветов в следующей сцене — в сцене представления, в «мышеловке». Это объяснение режиссера мы не можем считать удовлетворительным. Зритель, который смотрит спектакль, отлично понимает, что речь здесь идет об идеальном театре в понимании его Шекспиром, о театре жизненной правды и высокого мастерства. Трудно искать воплощения этих заветов в случайном спектакле бродячих актеров, и условная постановка сцены «мышеловки» здесь по-своему законна.

Не менее спорным является и другое сокращение: Радлов выбрасывает рассказ Гамлета о том, как он подделал письма короля и тем обрек на смерть Розенкранца и Гильденстерна. Что и говорить, в понимании человека сегодняшнего дня это поступок не слишком

благородный и этичный, но ведь Гамлет был человеком своего времени! Шекспировский Гамлет ведет борьбу не на жизнь, а на смерть, и в таких условиях сам Шекспир считает этот его поступок справедливым, правильным. Все это надо показать на сцене так, чтобы зритель отчетливо почувствовал всю сложность натуры Гамлета и понял, что благородный Гамлет в условиях своей эпохи мог совершить и это «злодейство».

Вот наиболее важные сокращения. Они в целом незначительны. Нам пришлось познакомиться со старыми суфлерскими экземплярами постановок «Гамлета» как на императорской сцене, так и в провинции, а также в Московском Художественном театре. Во всех этих суфлерских экземплярах сокращения гораздо более значительны. Достаточно, например, указать на то, что в большинстве постановок прошлого века тотчас же после сцены «мышеловки» следует сцена на кладбище; в постановках нынешнего века сокращения менее значительны, но все же выпущено гораздо больше, чем в спектакле, поставленном Радловым. Надо думать, что в этом спектакле великая трагедия в смысле текста наиболее полно воспроизведена на русской сцене.

«Гамлет» ставится в переводе Анны Радловой. Мы не ставим себе здесь задачей подробный анализ этого перевода и его сравнение с другими русскими переводами «Гамлета»; укажем лишь на некоторые особенности перевода, которые, нам кажется, повлияли на сценическое воплощение пьесы. Радлову как переводчицу Шекспира нередко обвиняют в грубости, но забывают при этом, что много грубоватых народных выражений мы находим в самом шекспировском тексте. Это не значит, конечно, что все эти грубые выражения должны быть обязательно сохранены в спектакле.

Как мы видели выше, при постановке шекспировских пьес пропуски неизбежны, и с этими грубыми словами и выражениями режиссеру легче всего расстаться, но в каноническом литературном тексте перевода они должны быть.

Нет, недостатки перевода «Гамлета», сделанного Радловой, определяются не грубостью, а тем, что этот перевод не до конца насыщен глубокой философской мыслью шекспировских трагедий. Кроме того, этот перевод неровен (как, впрочем, все русские переводы «Гамлета»). Лучше всего удаются Радловой сцены специфически игровые, сцены, где есть торжественные театральные монологи, сцены, полные бурной страсти. Ярко и образно переведены также прозаические сцены — бытовые и сатирические. В переводе Радловой мы находим ряд сцен, которые звучат сильнее и образнее, чем во всех русских переводах «Гамлета». Такова, например, сцена с матерью, сцена «мышеловки» или замечательно переведенный монолог призрака. Сильно и образно переданы бытовые сцены. В переводе Радловой особенно хорошо звучит пафос проклятия и борьбы, пафос гамлетовской издевки. И характерно, что из гамлетовских монологов лучше всего переведен маленький монолог «Настало колдовское время ночи», — мрачный, кровавый, так сказать, «макбетовского» плана, который является своеобразным введением к сцене с матерью. Остальные монологи, как то: монолог второй сцены I акта, «Быть или не быть», монолог о Гекубе и монолог четвертой сцены IV акта (после встречи с войском Фортинбраса) — переведены менее удачно. Они тяжеловаты и недостаточно образны. Это затрудняет их сценическую передачу.

Недаром от одного из этих монологов Радлов вообще отказался, а остальные недостаточно ярко прозвучали на сцене. Сам перевод монологов затруднил

их произнесение, особенно, если учесть, что наши молодые актеры, по существу, не овладели высоким мастерством трагического монолога. Так, особенности перевода отразились в самой постановке, и не случайно, что наиболее яркими и значительными в спектакле оказались именно те сцены, которые лучше других удались переводчику.

В целом, однако, перевод Анны Радловой является серьезным вкладом в работу наших переводчиков над Шекспиром. В этом переводе есть много превосходных сцен, по своей яркости, образности и, особенно, точности не уступающих лучшим старым переводам Шекспира, а в отдельных случаях и превосходящих их.

Перевод Анны Радловой тесно спаян с самим спектаклем. Если в спектакле отразились особенности творческой работы Анны Радловой, то, с другой стороны, самый замысел спектакля, повидимому, в какой-то мере повлиял на стиль ее перевода. Между режиссером и переводчиком здесь было тесное взаимодействие; они работали совместно, совместно они создавали спектакль...



СТИЛЬ СПЕКТАКЛЯ

РЕШИТЕЛЬНОЕ преодоление элементов вульгарного социологизма потребовало в творческой практике Радлова новых форм сценического воплощения шекспировской трагедии. Тесное взаимодействие идейного замысла спектакля и его внешних форм особенно ярко чувствуется в этой постановке «Гамлета». Такие спектакли, как «Ромео» и «Отелло», были студийными работами, отмеченными большим драматизмом, подчас тонким лиризмом, но обычно чуждыми подлинной героики. Оформлены эти спектакли были по-своему интимно и в то же время несколько пестровато; здесь не было единого стиля постановки. Для «Гамлета» же Радлов ищет — и частично находит — новые формы большого трагического спектакля.

Здесь уже изжиты последние элементы конструктивизма: мы уже не видим лесенок и площадок, расположенных на различном уровне и как бы загромаждающих сцену (весь спектакль идет на планшете). Все это ставит новые задачи перед режиссером при постановке массовых сцен.

Великий трагический театр прошлого знал замечательных мастеров-актеров, но выдающихся режиссеров трагедии, притом трагедии, поставленной в реалистическом плане, по существу не было. В Мейнингенском театре шекспировские и шиллеровские трагедии ставились натуралистически, постановка «Гамлета» в МХАТе, как и ряд выдающихся шекспировских постановок на Западе, были условными, символическими. В режиссерском театре наших дней не было подлинных традиций великой трагедии, или во всяком случае, трагедия ставилась условно, в трагедии подчеркивались элементы символики, фантастики.

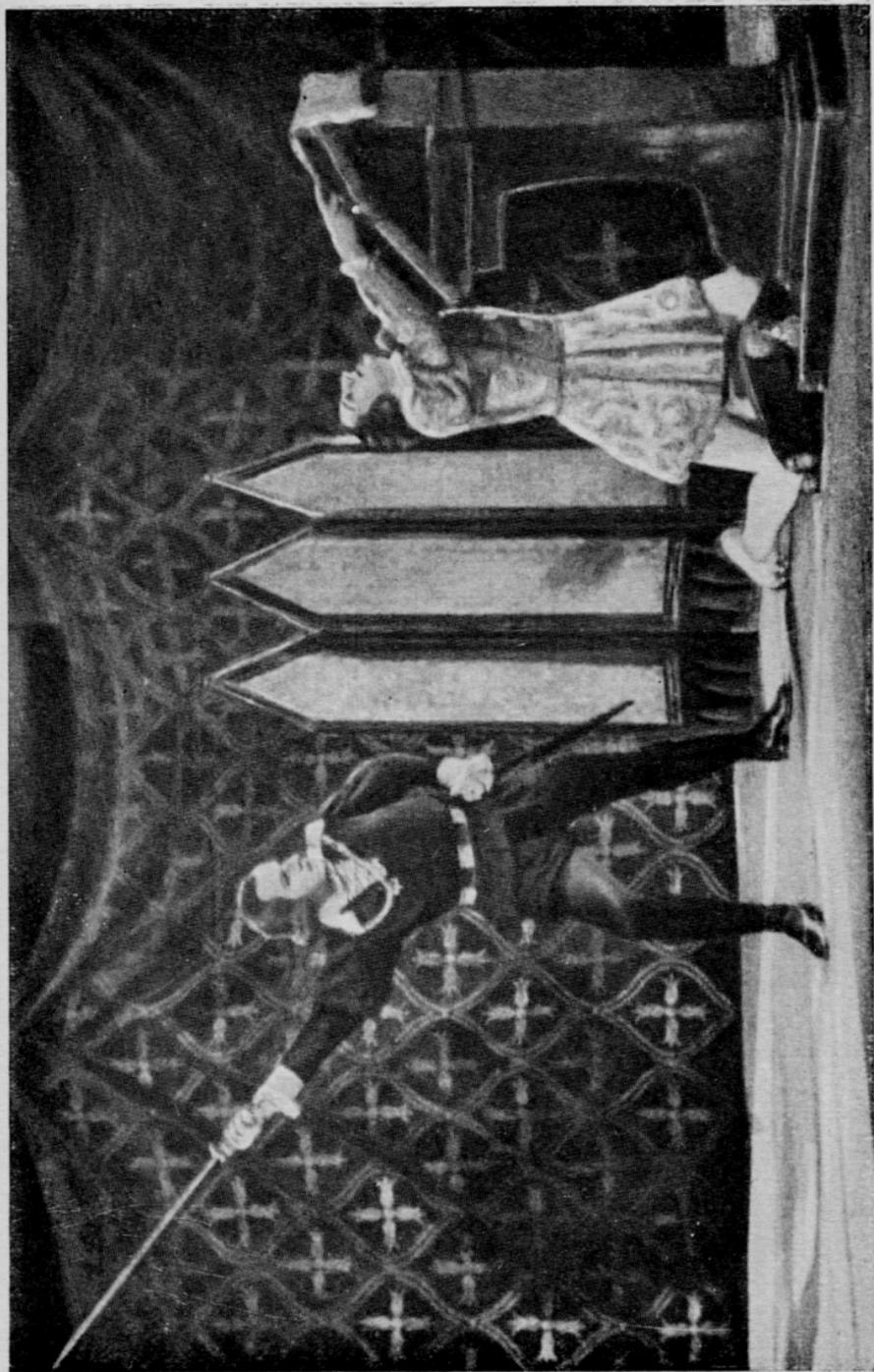
Трудности новой работы Радлова определялись именно тем, что он стремился реалистически раскрыть трагедию, сохранив при этом ее героику и всю глубину трагических образов. Он стремится воплотить трагический пафос в реалистическом спектакле, сочетать героику с правдивым раскрытием трагических образов. Это задача, исключительно важная для нашего советского театра. В своей постановке Радлов стремился найти те черты героического реализма, которые так важны для нашего театра. Нельзя сказать, что эта задача до конца выполнена, что новый стиль полностью найден, воплощен. Может быть, здесь режиссер дал меньше, чем мог бы дать. Порой он уклонялся от трудностей, порой ему вредил излишний академизм, некоторый пуризм, характерный для Радлова как режиссера. Однако в спектакле чрезвычайно важными являются поиски героического стиля, стремление режиссера, реалистически раскрывая великую трагедию, создавать вместе с тем героический спектакль.

С. Радлов отлично понимал, что отдельные сцены, пафосные, приподнятые, несколько не повредят спектаклю в целом, если будет найдена правильная реалистическая линия сценического истолкования и вопло-

щения основных образов. Пусть в спектакле подчас будет пафос, пусть мы иногда увидим здесь стремление к внешним, почти скульптурным формам «классического», в старом понимании этого слова, спектакля. Это не повредит, если основной реалистический стиль спектакля будет найден. Так, повидимому, думал Радлов. Но на самом деле элементы героики и торжественного пафоса то и дело недостаточно сочетались с реалистически поставленными сценами. В этом смысле замысел Радлова не полностью воплощен в жизнь.

С. Радлов при создании массовых сцен «Гамлета» учился не у драматических режиссеров, а у великих мастеров петербургского балета — М. Петипа и Л. Иванова. Расположение действующих лиц в сцене поединка подсказано принципами балетной композиции. Поединок происходит по диагонали сцены, действующие лица находятся по обе стороны от сражающихся. Такая композиция сцены и смыслово оправдана: королева отделена от короля участниками поединка, он не может ей оказать помощи, когда она принимает яд. Заключительная сцена — сцена появления Фортинбраса — тоже носит явные следы влияния музыкального театра. Движение здесь определяется ритмом, торжественная музыка С. Прокофьева здесь господствует: придворные медленно, в темпах этой музыки, подходят к телу Гамлета, и четыре капитана несут его под звуки музыки на вытянутых руках. Эта концовка завершает героический спектакль.

«Диагональные» мизансцены в сцене поединка как бы противопоставлены фронтальным мизансценам двух массовых сцен — второй сцены I акта и сцены «мышеловки». Здесь живописные группы придворных как бы вытянуты по прямой линии параллельно рампе. Характерно, что, отказавшись от пестроты массовых сцен, расположенных на конструкции, Радлов здесь пытается



Акт III. Сцена с молящимся королем



Король Катсчуй—В. Всеволодович



Королева Тсепруда—В. Сокольская

расположить действующих лиц по прямой линии. Впрочем, такое расположение здесь в известной мере оправдано самой тематикой этих сцен (торжественный придворный прием и придворный спектакль).

Но, восприняв эти внешние контуры спектакля у музыкального театра, особенно у классического балета, Радлов не сумел насытить эти сцены новым драматическим содержанием. Масса здесь украшает сцену, но все эти придворные не живут, не действуют. Одно дело — балетный спектакль, где движения полностью подчинены ритмам музыки: там прямые линии в расположении кордебалета по-своему законны; и совсем другое дело — драматический спектакль, где музыка все же играет вспомогательную роль: он больше должен быть насыщен действием и психологически оправдан. Музыкальный театр подсказал Радлову четкое и строгое расположение действующих лиц на сцене, но эти эффектно расположенные группы людей должны были действовать, жить, они должны были более активно участвовать в спектакле. Надо было сочетать эти четкие внешние линии расположения толпы с той внутренней жизнью масс на сцене, которая свойственна лучшим драматическим спектаклям, в частности спектаклям МХАТа. Добиться этого Радлову не удалось: экспозиция этих сцен, их замысел, повидимому, сильнее и значительнее их выполнения. И характерно: как только Радлов отказывается от такого «прямолинейного» (в данном случае — и в прямом, и в переносном смысле этого слова) расположения массовых сцен, спектакль как бы расплывается, принимает какие-то неясные очертания. Так произошло со сценой на кладбище, где придворные как бы сбились в кучу вокруг Гамлета и Лаэрта, где много толчеи, суеты, беспорядка. Так же нестройно и рыхло показана сцена схватки в IV акте, когда Лаэрт с толпой врывается во дворец.

Мы уже говорили, что экспозиция этих сцен интереснее их выполнения. С молодыми актерами, игравшими придворных, не велось серьезной работы, их не научили играть в массовых сценах. Им только нашли удобное место, одели в красивые костюмы и расставили, чтобы украшать сцену.

И не случайно Радлов отказывается от постановки батальной сцены IV акта. Дело здесь не в малом размере сцены. Конечно, никто и не требовал натуралистического показа армии Фортинбраса; дело в том, что эта сцена требует иного расположения, иной игры масс; Радлов понимал, что к этой сцене найденные им принципы постановки массовых сцен никак не подходят.

С. Радлов говорит о том, что в спектакле он стремится главное внимание уделить актеру, не отвлекать зрителя режиссерскими трюками и эффектной обстановкой. Режиссер старается показать актера как бы «крупным планом». Недаром ряд важнейших сцен трагедии происходит перед занавесом. Надо сказать, что и в прежних своих шекспировских постановках Радлов показывал ряд сцен перед занавесом, но здесь было принципиальное различие: тогда как в «Ромео» и «Отелло» перед занавесом происходили интермедии, теперь перед занавесом показывается ряд ответственных сцен, несущих основную идейную нагрузку спектакля. Здесь идет сцена издевки Гамлета над Полонием, а также знаменитая сцена с флейтой. Перед занавесом, тоже «крупным планом», Гамлет произносит свой трагический монолог «Настало колдовское время ночи». Не случайно это — наиболее сильный монолог у обоих исполнителей Гамлета; он звучит ярче других трагических монологов. Другие монологи — «Быть или не быть» или монолог о Гекубе — превратились в замкнутые в себе рассуждения Гамлета

«Крупным планом» на авансцене, — правда, перед специальным желтоватым занавесом, — поставлен ряд других важнейших сцен трагедии — прощание Лаэрта с отцом, а также беседа Гамлета и Горацио и короля с Лаэртом в IV акте. Вообще чередование сцен, происходящих у занавеса или на авансцене, с другими сценами, более «глубокими», происходящими в дворцовом интерьере, проведено умело. Эта смена планов позволяет передать ту быструю смену места действия, которая так характерна для шекспировского театра. Смена планов придает спектаклю выразительность и динамичность.

Мизансцены всего спектакля в конце концов просты и психологически оправданы. Здесь не чувствуется искусственности и нарочитой режиссерской выдумки. Некоторым исключением являются мизансцены двух бесед Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном: они несколько нарочито осложнены и не всегда подчинены смысловому заданию. Режиссер здесь ищет острой внешней линии в расположении персонажей. При первой встрече Розенкранца и Гильденстерна с Гамлетом последний как бы все время стремится их обойти и, обходя, присмотреться к ним, чтобы выяснить их характер и образ мыслей. В III акте, в знаменитой сцене с флейтой, Розенкранц и Гильденстерн вертятся вокруг Гамлета; здесь особый ритмический рисунок, в значительной степени подчиненный музыке. Особый характер носит сцена с матерью; она внешне живописна, она напоминает серию застывших гравюр, здесь, нам кажется, явственно влияние замечательных гравюр к «Гамлету» Е. Делакруа.

Перед художником В. Дмитриевым стояла задача исключительно сложная и трудная. Он должен был создать оформление монументальное, оформление подлинно трагического спектакля и в то же время такое

оформление, которое помогало бы раскрытию актерских образов и не загромождало сцены. Художник здесь добился предельной выразительности и простоты. Когда смотришь его работу, первоначально кажется, что каждая сцена потребовала для своего оформления особых материалов; на самом же деле художник Дмитриев умело комбинирует сравнительно немногочисленные элементы своего оформления. Три гобелена (два красных и один зеленый) и серия красных и зеленых занавесей — вот основные элементы оформления дворцовых сцен; при умелом комбинировании они создают иллюзию различных комнат одного и того же дворца, как парадных, так и интимных. Это достигается исключительно мастерским сочетанием как самих элементов оформления, так и эффектов света. Кроме того, Дмитриеву удалось достигнуть исключительной выразительности самого оформления. В этом оформлении мы видим не только залы дворца, в которых можно ставить любую историческую пьесу. Это именно оформление шекспировской трагедии; есть какое-то трагическое ощущение и в этих полутемных, подчас багровых интерьерах с красными занавесями, и в больших, почти пустых парадных залах дворца. Подчас самый текст Шекспира подсказывает художнику тему оформления. Так, шекспировский текст подсказал замечательное оформление сцены с матерью.

Немало спорили об эпохе, во время которой происходит действие «Гамлета». Один из исследователей трагедии (Дауден) остроумно указал, что в «Гамлете» мы находим события, которые исторически происходили на протяжении свыше пятисот лет. При таких условиях трудно требовать исторической точности от художника, и приходится доверяться его фантазии. Костюмы В. Дмитриева, пожалуй, ближе к елизаветинской эпохе. Они очень интересны и выразительны, причем

сравнительная простота и четкость одеяний главных действующих лиц (не только траурного костюма самого Гамлета, но и костюмов короля, королевы, Офелии и Полония) как бы противопоставлены пышности одеяний придворных, которые часто группируются в живописном сочетании вокруг главных персонажей пьесы. Что же касается самого оформления, то здесь нет никаких элементов средневековья (как во многих постановках «Гамлета»); оформление дворца характерно для эпохи Возрождения и, может быть, даже для более поздних эпох. В оформлении подчеркнута нарочитая пышность короля Клавдия, короля-узурпатора, короля-высочки, который всячески стремится украсить свой дворец и, может быть, поразить окружающих его пышностью.

Наконец, если пользование различными планами и сам характер мизансцен придают динамику шекспировскому действию, то значительную роль здесь играет и оформление. Здесь переданы контрасты, столь характерные для эстетики шекспировского театра. В самом деле, уютные сцены во дворце как бы противопоставлены холоду и мраку террасы, где появляется призрак; торжественная пышность зал дворца тоже резко отлична от уюта интимных комнат; сцена «раскаяния» короля происходит в мрачной, почти готической церкви, столь отличной от всего стиля дворцовых комнат; так же контрастна по отношению к другим сценам и сцена на кладбище с сырой осенней землей и бледными лучами закатного солнца. Шекспировские контрасты здесь достигаются изменением места действия, игрою цветов и света.

Эти же контрасты мы находим и в музыке С. Прокофьева, играющей большую роль в спектакле. В этой музыке много юмора, много остроты, сарказма, но в целом это трагическая музыка, музыкальное офор-

мление монументальной трагедии. Через весь спектакль проходит трагическая тема призрака. Ей, несколько внезапно, противопоставлен торжественный, чуть жеманный, праздничный датский марш. Трагически звучат песенки Офелии. Это своеобразная стилизация старых народных песен. В народных темах музыки «мышеловки» и сцены с могильщиками много юмора, сарказма, издевки. Их неожиданно сменяет торжественный марш последней сцены. Он начинается тихо, медленно, затем звуки растут, как бы заполняют всю сцену и захватывают всех участвующих. И уже перед закрытием занавеса этот марш доходит до торжественного до-мажора. Конечно, здесь есть мотив гибели, но основная тема марша — это тема борьбы, тема победы, тема торжества человека. Во всей музыке проходит характерное шекспировское сочетание трагического и комического, смена тонкого юмора и напряженной трагедии.

Необходимо отметить еще одну черту спектакля, без которой мы, пожалуй, полностью не поймем его стиливых особенностей. Дания Шекспира, конечно, условна. Скандинавской жизни Шекспир, повидимому, не знал, во всяком случае, никаких специфических особенностей датского быта мы в этой трагедии не находим; скорее тут можно, конечно, говорить о шекспировской Англии. Но, несомненно, шекспировский «Гамлет» является северной трагедией, и в этом смысле в самом творчестве Шекспира он в какой-то мере противопоставлен пьесам южным, итальянским, таким, как, например, «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец».

И при этой условности места действия, нам кажется, было по-своему законным внесение в него той северной культуры, которая наиболее близка авторам нашего спектакля. Недаром режиссер спектакля

и его художник являются характерными мастерами нашего города, ярко воспринявшими искусство, архитектуру, всю художественную культуру великого города Ленина.

И как-то незаметно проникают в этот спектакль черты, в известной мере отображающие природу и искусство Ленинграда. Уже в первой сцене голубой фон напоминает краски ленинградских белых ночей, а террасы дворца заставляют думать о гранитных набережных ленинградских рек и каналов.

Мы уже говорили, что Радлов, ставя массовые сцены, учился у мастеров старого петербургского балета, а ведь строгие формы старого петербургского балета тоже, пожалуй, органичны для культуры нашего города.

И дворец Клавдия, так, как его изображал Дмитриев, тоже как будто кажется знакомым. В этих интерьерах дворца есть что-то близкое дворцам Ленинграда, города Пушкина и Петергофа. Здесь, конечно, не было непосредственного копирования, — нет, это было влияние художественных образов, а не непосредственное подражание. И наш художник вправе был взять здесь не дворцовую культуру Дании или Англии, а ту дворцовую культуру, которая для него наиболее близка, понятна, которую он знает, вероятно, с детских лет. К тому же здесь нет и решительного отступления от эпохи Ренессанса, — ведь художественная культура Ренессанса в какой-то мере отразилась и в интерьерах растреллиевских дворцов, которые создавались уже в XVIII в.



ДВА ГАМЛЕТА



СОБЕННОСТЬЮ данного спектакля, отличающей его от всех других известных нам постановок «Гамлета», является наличие двух исполнителей заглавной роли. Это было не дублерство, а творческое соревнование двух актеров одного поколения, даже одной школы, но глубоко различных по своей индивидуальности, по приемам работы.

Получилось так, что в пределах одного рисунка мы имеем два образа Гамлета, различных не только по сценическому воплощению, но и по замыслу. Мы имеем не только различную игру, которая определяется индивидуальностью актера, но и различное толкование образа датского принца.

Спектакль менялся в течение своей сценической жизни. Росло мастерство обоих исполнителей. У второго исполнителя — Б. Смирнова — этот рост органичен: он заметно растет от спектакля к спектаклю. Работа над образом Гамлета Д. Дудникова оказалась более сложной. Он сыграл Гамлета 70 раз, и за это время было у него немало взлетов, но немало и падений и

срывов. Само понимание актером образа Гамлета за это время менялось и порой — достаточно резко. Творческая работа Дудникова показывает в достаточной мере отчетливо, какие серьезные творческие вопросы стоят перед советским актером, пытающимся воплотить величайший трагический образ на сцене нашего театра.

Замысел постановки «Гамлета» возник у Радлова за несколько лет до начала работы. Тогда же стал готовиться и новый перевод «Гамлета»; и еще задолго до спектакля Д. Дудников был намечен как первый исполнитель Гамлета.

С. Радлов, повидимому, сознательно намечал исполнителем этой роли актера далеко не эмоционального, актера в основном рационалистического, бесконечно далекого от обычного представления о трагике. Д. Дудников не был трагиком в обычном понимании этого слова: он был актером большого ума и яркой творческой индивидуальности, актером глубоко оригинальным и самобытным. Мастерское исполнение ролей Освальда в «Привидениях» и Яго показало, что Дудников может справляться и с трагическими ролями, но он трактовал эти роли по-своему, выдвигая всегда на первый план интеллект и менее заботясь о передаче эмоциональной жизни своих героев.

Внешние данные актера тоже как будто бы мало соответствовали обычному представлению о Гамлете. Оригинальное и выразительное, но недостаточно подвижное лицо, голос несколько глуховатый, особенно на верхних нотах, жест четкий, но, пожалуй, слишком скупой. Выбирая этого актера для роли Гамлета, Радлов как будто сознательно шел на разрыв с установленными сценическими традициями. Можно было заранее и почти безошибочно сказать, что трагические монологи Гамлета у Дудникова не будут звучать до-

статочно сильно. В данном случае, однако, привлекала глубокая индивидуальность актера, возможность осознания роли Гамлета в творчески-личном, индивидуальном плане.

По словам самого Д. Дудникова, он начал работать над ролью Гамлета, находясь на той стадии актерского мастерства, «когда актер овладел своим ремеслом и стоит на пути, чтобы стать подлинным художником». Так писал Д. Дудников в своей статье для предполагавшегося к изданию сборника, посвященного творчеству молодых актеров. Таким образом, сам актер не самообольщался, не считал себя законченным мастером.

В такой переломный для своего творчества момент Д. Дудников получает величайшую роль трагического репертуара. Дело было в 1937 г., перед летним отпуском, который Дудников посвятил чтению всех произведений Шекспира. По словам самого актера, он стремился погрузиться в мир шекспировских образов. Только прочитав и продумав всего Шекспира, он подошел к образу Гамлета. И сразу же у Дудникова создается свое представление о Гамлете. Гамлет в его представлении был человеком энергичным, боевым, целостным, упорно борющимся с окружающим его злом. Однако камнем преткновения был монолог «Быть или не быть». Дудников долго не мог понять, откуда у бодрого, борющегося Гамлета эти мрачные мысли. Характерно, что актер упорно стремился найти место монолога в действии пьесы, в развитии характера Гамлета. И только тогда, когда значение монолога стало ясным, все как бы стало на место, открылись возможности для работы.

И ведь недаром монолог «Быть или не быть» предшествует сцене «мышеловки», предшествует той сцене, в которой Гамлет стремится выяснить правду слов

призрака. Это философский монолог, и в то же время он занимает свое место в развитии действия.

Постепенно перед Дудниковым раскрывался облик Гамлета. У принца немало мрачных мыслей, он ненавидит окружающих, у него немало колебаний и сомнений. Но все это надо было преодолеть для того, чтобы в IV и V актах показать Гамлета действующего, борющегося, не думающего уже о бренности жизни. И так истолковывая монолог Гамлета, актер стал понимать, что все обвинения Гамлета, адресованные к самому себе, обвинения в нерешительности, в бездействии — все это лишь своеобразное «самовнушение» Гамлета. Чтобы быть храбрым, надо преодолеть в себе трусость, чтобы быть действенным, энергичным, надо преодолеть все многочисленные сомнения. А таких сомнений немало у Гамлета — передового человека эпохи Возрождения, одного из тех людей, перед которыми впервые открывается весь мир; этот человек философски мыслит, он стремится проникнуть в суть вещей, стремится раскрыть тайну мира. Когда Дудников сумел так истолковать Гамлета, все как будто бы стало ясно, работа облегчилась. Такое толкование образа Гамлета было всецело принято С. Радловым, и на первых порах работа режиссера и исполнителя проходила дружно. Некоторые расхождения наметились значительно позже, и, пожалуй, они настолько интересны для творческой практики наших театров, что мы позволим себе сказать о них несколько слов.

Д. Дудников принадлежал к числу тех актеров, которые несколько прямолинейно и, пожалуй, несколько упрощенно понимали систему Станиславского. Она кажется таким актерам каким-то волшебным ключом, легко открывающим всякие творческие двери. К тому же специфические приемы работы Станиславского над произведениями Горького и Чехова казались Дудни-

кову безапелляционными и применимыми ко всякой театральной работе. Он требовал от режиссера точнейшей психологической детализации и даже, пожалуй, бытовой конкретности. Он требовал подробного изложения биографии героя. Для него было, например, чрезвычайно важно знать, когда впервые узнал Гамлет о смерти отца и какие были при этом мысли у Гамлета, и сколько дней ехали Гамлет и Горацио из Виттенберга в Эльсинор, и когда произошла первая встреча Гамлета с Горацио после их возвращения, и тысячи других вопросов, вскрывающих мелкие детали пьесы. Эти вопросы, может быть, законные при постановке пьес Чехова, Горького, даже Островского, вряд ли разрешимы при работе над шекспировской трагедией, в которой даже историческая эпоха условна.

Радлов, может быть, и мог придумать ответы на эти вопросы, но давать такие ответы он не хотел. Он понимал, что все это как бы мельчит тему трагедии, он справедливо, может быть, считал эти вопросы мало-важными. Для него на первом плане была философская и социальная правда, а не правда бытовая. Но Радлов, повидимому, не учел, что эти вопросы актера необходимы для творческой работы Дудникова, что они законны для его творчества. И Дудников вскоре стал давать волю своей фантазии, уже вне рамок замысла спектакля, вне задания режиссера. Он, например, очень четко и ясно представлял себе сцену прибытия Гамлета в Эльсинор, предшествующую началу второй сцены пьесы. Вот Гамлет на палубе парусного судна приближается к датским берегам. В лучах заходящего солнца он видит башню замка и на ней праздничные флаги вместо ожидаемых траурных. Старый слуга докладывает ему о замужестве матери, и с ощущением страшного стыда Гамлет входит во дворец и оказывается в торжественной обстановке дворцового приема.

Это измышление актера подсказало ему первую позу Гамлета: опущенная голова, правая рука на рукоятке меча, блуждающие глаза, первые ответы на вопросы — резкие, глухие, как бы невпопад. Затем король и придворные уходят, и новый прилив стыда как бы разрывает грудь Гамлета. Он начинает свой монолог:

О, если б слишком крепкое могло бы
Растаять тело и росой излиться...

Позже, встретив близких людей — Горацио и офицеров, Гамлет приходит в себя; он узнает о призраке; может быть, этот призрак разъяснит ему все, может быть, здесь — истоки нового познания мира. Теперь уже напряженно работает мысль Гамлета.

Зерном роли Гамлета в понимании Д. Дудникова является духовная чистота. Духовная чистота человека, уже не молодого, хорошо знающего жизнь и понимающего, что в жизни немало зла и грязи. Гамлет борется со злом, но бороться ему трудно и противно: ведь он чист, как ребенок, и в то же время он должен притворяться, носить личину мнимого сумасшедшего.

Актер понимает, что Гамлету претит притворство. Он иногда как будто бы не выдерживает, как будто бы срывается с тона.

В самом этом притворстве, как его показывает актер, есть черты трагизма. Хрустально-чистый человек должен хитрить, чтобы добиться правды. Эта сцена мнимого сумасшествия — наиболее яркая в игре Дудникова. Он не только издевается над Розенкранцем и Гильденстерном, над Полонием, — он трагически издевается над самим собой. Его острый сарказм направлен не только против окружающих, но и против самого Гамлета, который принужден притворяться.

И другая черта Гамлета в понимании его Дудниковым — это его гордость, гордость фамильная, гор-

дость наследственная. Гамлет дорожит честью своей семьи. Актеру кажется, что Гамлет именно тогда пове-рил призраку, когда в интонациях его почувствовал какие-то черты семейной гордости, свойственные королю-отцу. У Гамлета сильно представление о рыцарской чести, и это понимание чести определяет его поступки.

Действительность наносит Гамлету тяжелые раны. Он любит Офелию сильно и проникновенно, но Офелия его обманывает: ему кажется, что она становится орудием его врагов. Гамлет ее любит и в то же время ненавидит. Любовь и ненависть здесь переплетаются, и, именно пытаясь нарисовать это переплетение любви и ненависти в сознании Гамлета, Дудников строит свою сцену с Офелией в III акте. Это переходы от ненависти к любви, переходы подчас причудливые и сложные. То нежность примирения, то новый приступ злобы; то Гамлет нежно стоит на коленях перед Офелией, то он грубо ее отталкивает и убегает с криком: «иди в монастырь!». Именно духовная чистота Гамлета делает особенно сложными эти его переживания. Он, горячо любящий сын, в сцене с матерью становится злым, жестоким; мать он тоже ненавидит как жену Клавдия и любит горячей сыновней любовью. Сама жестокость здесь оправдана у Гамлета: «Я должен быть жесток, чтоб добрым быть».

Эти сцены психологических переходов, как и сцены издевок, сарказма, лучше всего удаются актеру. Здесь нет резких внешних сценических контрастов, но здесь мастерство диалога, острота жеста, выразительность передачи. Здесь Дудников достигает больших драматических высот, это — наиболее сильные сцены в спектакле. Но монологи Гамлета он произносит как-то вяло, неуверенно, монолог второй сцены звучит глухо, неясно, как будто бы Гамлет здесь, уже обессилив, говорит

что-то себе, для себя. Монолог о Гекубе статичен, это — размышление Гамлета, почти не адресованное к зрителю. В монологе «Быть или не быть» найдены интересные внешние формы передачи, свойственные всей игре Дудникова. Вот входит Гамлет, занятый своими мыслями. Он подходит к стене, затем поворачивается лицом к зрителю и произносит свой монолог — это продолжение мыслей Гамлета, его доклад о своих чувствах. И зрителю, который слушает эти монологи, временами кажется, что Гамлет слишком уж много размышляет и даже размышляет как-то невпопад, не по существу. Впрочем, неудача этих монологов не определяет всего впечатления от спектакля. На премьере и на первых спектаклях образ Гамлета в основном был целостен, целеустремлен. Дудникову здесь удавалось показать, как Гамлет преодолевает свои сомнения и выходит победителем из борьбы. В IV и V актах Дудников играл уже сильного, действенного Гамлета, здесь ярко звучали его издевки над королем, замечательно выходила сцена объяснения с королем в IV акте, резко закончив которую, поиздевавшись вдоволь над своими врагами, Гамлет эффектным и несколько деланным жестом приглашал своих спутников ехать в Англию. Образ действенного Гамлета завершался последней сценой, в которой Дудников показывал своего Гамлета в движении и борьбе. Он здесь не только расправлялся с врагами, он боролся за своих друзей; в приливе новой энергии он вырывал кубок у Горацио и умирал как государственный человек, заботясь и о своей памяти, и о судьбе государства. Действенный облик Гамлета — Дудникова в этой сцене ярко гармонировал со всей героической концовкой спектакля. Он умирал как борец за справедливость, за правду.

Но такой образ Гамлета не удовлетворял самого актера. В самом деле, уже после второго-третьего пред-

ставления Дудникову стало казаться, что его Гамлет недостаточно сложен, глубок, что слишком быстро изживаются все сомнения и противоречия Гамлета, что трагедия Гамлета недостаточно ярко сценически раскрыта.

Дудников еще в процессе работы над ролью не раз обращался к литературе. Наибольшее впечатление на него производили описания игры старых исполнителей Гамлета. Так, описание игры Гаррика в роли Гамлета из романа Фальдингга «Том Джонс» произвело огромное впечатление на актера.

Были у Дудникова и свои театральные воспоминания. В юности он видел двух Гамлетов — Гайдебурова и Моисси. Дудникову казалось, что оба они играют именно такого Гамлета, какого он себе представляет, — Гамлета действенного и в то же время глубоко мыслящего. Особое впечатление произвела на Дудникова игра Моисси; по словам Дудникова, немецкий актер показывал действенного Гамлета, но в то же время раскрывал всю сложность мыслей и чувств датского принца. К этому стремился Дудников в своей работе.

Уже в те дни, когда Дудников заканчивал свою работу над ролью, он познакомился с книгой Конрада Фалька, посвященной исполнению Гамлета Иосифом Кайнцем. Книга эта, принадлежащая перу талантливого швейцарского критика и поэта, по-своему действительно примечательна. Здесь не только подробно описана игра Кайнца в «Гамлете», вплоть до каждого слова, каждого жеста, — здесь показан процесс работы Кайнца над Гамлетом. Наконец, здесь выяснено, как образ Гамлета в исполнении Иосифа Кайнца менялся от спектакля к спектаклю.

Дудникова поразило, что актеры разных национальностей, разных культур, разных эпох, наконец, разных идейных взглядов в работе над образом Гам-



Акт III. Сцена представления. После бегства короля



Призрак отца Гамлета—Г. Еремеев

лета нашли какие-то общие черты даже в деталях. Во время работы над Гамлетом Дудников долго не знал, куда деть свои руки, — он держал их сзади в напряжении, как бы готовыми для удара. Свидетельство Конрада Фалька указывало, что так же держал свои руки и Иосиф Кайнц: он тоже не знал, куда их деть, как и Дудников. Но даже не эти детали поразили. Огромное впечатление произвело на Дудникова неустанное стремление Иосифа Кайнца добиваться с каждым спектаклем все большего проникновения, все более углубленной трактовки образа датского принца. Кайнц играл напряженно. В его игре чувствовалось метание, чувствовались яркие искания, и целый ряд кайнцевских «заданий» в роли Гамлета как бы совпадал с мыслями Дудникова. Трагедия мнимого сумасшествия, трагедия невольного притворства, особенно мучительная для чистой души Гамлета, с большой силой была почувствована и воплощена Кайнцем.

Описание игры Кайнца произвело на Дудникова настолько сильное впечатление, что он как-то недостаточно ощущал, насколько общий замысел Гамлета у Кайнца был в корне чуждым для советского актера. В самом деле, Кайнц вел работу над Гамлетом в ту пору, когда он находился под несомненным влиянием эстетики символистов, когда в его творчестве были сильны упадочные, декадентские черты; к тому же не учитывалось, что в конце концов Кайнц работал самостоятельно, наш же актер был в какой-то мере связан всеми заданиями спектакля. Дудникова привлекло в игре Кайнца его исключительное мастерство, осмысленность каждого слова, чеканность жеста, и он неожиданно оказался под слишком сильным влиянием этого талантливого актера, — однако актера не только другой театральной культуры, но и другого мировоззрения.

Некоторое влияние Кайнца было заметно еще на премьерe. Вот Дудников несколько неверными шагами, вытянув руки вперед, почти как сомнамбула, следует за призраком. Эта сцена несомненно подсказана Кайнцем. Правда, в первых спектаклях Гамлет — Дудников быстро пробуждался от этого гипноза призрака, вновь обретая свою действительность.

Уже на пятом-шестом представлении Дудников вносит в образ Гамлета некоторые новые черты, — мы бы сказали, «умозрительные». Он теперь видит весь мир «глазами мысли», он как бы стремится проникнуть в сущность всех вещей. Подчас он иступлен и в этом состоянии, загипнотизированный своей мыслью, проводит теперь сцену с матерью. Он не видит ничего вокруг себя, ничего не воспринимает, он занят своими мыслями, тяжелыми, трагическими. Интересны две детали, которые вводит теперь Дудников в сцену с призраком: он находит новую концовку этой сцены.

Век вывихнут, о злобный жребий мой,
Век вправить должен я своей рукой.

Во время первых спектаклей Гамлет здесь как бы пробуждался от своего гипноза, обретал в себе черты деятеля-борца; теперь Гамлет — Дудников произносит эти фразы устало, в полузабытьe, и его голова покоится на плече у Горацио; он уже никак не способен к действию, он никак не может очнуться после всех своих переживаний. И другая деталь: после ухода призрака Гамлет восклицает:

Таблички где? Я должен записать...

Гамлет — Дудников здесь чертит мечом по воздуху, как бы записывая в воздухе свои мысли. Характерно, что Радлов резко возражал против этой детали, введенной актером. Режиссеру она казалась искусственной,

надуманной. А для Дудникова, особенно дорог был причудливый жест Гамлета, записывающего по воздуху слова призрака.

Актер менял многое на-ходу. Он упорно искал, он экспериментировал. Тот образ Гамлета, который был создан на премьере, образ целостный, по-своему законченный, его не удовлетворял. На этом пути бывали взлеты, бывали и серьезные срывы, но напряженные искания в этой роли были творчески необходимы для Дудникова как художника. Надо сказать, что другие участники спектакля как-то не принимали этих исканий Дудникова. В самом деле, спектакль уже выпущен в свет, оценен, признан, — чего же еще добиваться? Искания актера вызывали только растерянность. Ведь в отдельных случаях он на-ходу изменял не только интонации и жесты, но порой целые мизансцены.

Нам пришлось видеть Дудникова в «Гамлете» в январе 1939 г., через восемь месяцев после премьеры. Образ теперь решительно изменился. Мы бы сказали, он стал более «традиционным». Черты действенности, активности были утеряны даже в последней сцене. Гамлет стал более сосредоточенным, углубленным в себя. Мысль, напряженная мысль, теперь всегда предшествовала действию, и эти бесконечные размышления как бы ослабляли волю Гамлета. Даже в предпоследней сцене, в той сцене, где Озрик приглашает Гамлета на поединок, — датский принц всецело углублен в себя, напряженно мыслит. Впечатление такое, что Гамлету теперь трудно преодолевать мучительные мысли, трудно начать действовать. Движения Гамлета тоже стали вялыми, неуверенными, монологи превратились в какие-то рассуждения с самим собой, рассуждения тягучие и иногда утомительные. Правда, и теперь Дудников находил новые, интересные детали, так, например, маленькая, но важная сцена после «мышеловки», —

та сцена, которая когда-то потрясла Белинского в исполнении Мочалова, — только теперь, наконец, Дудникову удалась. Раньше здесь была лишь нестройная беготня, теперь же актер сумел найти новый рисунок этой сцены: он передал торжество Гамлета, торжество бурное, подчас необузданное, как будто датский принц вновь почувствовал себя счастливым, безмятежным ребенком. Когда Гамлет перестал мыслить, он всецело отдался своей радости, он охвачен чувством.

В февральских и мартовских спектаклях 1939 года рисунок роли вновь изменяется. Теперь у Гамлета появилось какое-то презрение к людям, Гамлет становится сердитым, желчным, теперь особенно ярко звучит его сарказм, он как бы разит людей стремительно и резко. И в то же время Гамлет одинок, вокруг него — пустота. Теперь уже Дудников приближается к привычному представлению о Гамлете в немецкой идеалистической философии. Когда смотришь его в «Гамлете» (особенно ярко это почувствовалось в спектакле 14 марта 1939 г.), невольно вспоминаются работы о Гамлете Паульсена и Шопенгауэра. Этот Гамлет как будто бы не приемлет мира, он ненавидит людей, у него нет воли к жизни. И характерно, что, уходя несколько в сторону от первоначального замысла, Дудников теряет четкость жеста, остроту рисунка, и его Гамлет становится каким-то опущенным, расслабленным.

Новые краски мы находим в спектаклях 27 и 28 мая 1939 г. Это, пожалуй, наиболее удачные выступления Дудникова в роли Гамлета. После неустанных поисков Дудников частично возвращается к тому образу Гамлета, который был намечен на премьере. Он вновь обретает в Гамлете черты деятеля, борца, жесты его становятся уверенными, яркими. Но в то же время весь облик Гамлета как бы овеян огромной творческой мыслью. Именно в этих спектаклях актеру удалось до-

биться того, к чему он все время стремился, удалось передать огромную, проникновенную, пытлившую, острую мысль Гамлета. Гамлет стремится понять мир, проникнуть в смысл вещей. Эти черты Гамлета-философа становятся теперь как бы основными, это — главная тема Гамлета. Но именно пытливая философская мысль, именно проникновение в смысл вещей подсказывают Гамлету необходимость действовать, бороться при той трагической ситуации, в которой он находится. Воля к брсьбе здесь показана через философскую мысль. К сожалению, и в этих наиболее удачных своих спектаклях Дудников несколько бледно передавал философские монологи Гамлета; голос его здесь не звучал, он их читал как-то про себя, как будто он все время был погружен в свою мысль. Но зато философская мысль проникает разящие сарказмы Гамлета, проникает всю остроту его замечательных диалогов. В сценах с Розенкранцем и Гильденстерном, в сценах с матерью Дудников мастерски раскрывает облик Гамлета-философа и в то же время Гамлета-борца. По-новому переданная сцена на кладбище, беседа с могильщиками обретают теперь глубокий смысл: эта беседа насыщена мыслью, каждое слово здесь отточено, каждое слово запоминается зрителем. Надо сказать, что в этих лучших своих спектаклях Дудников приближался к тому пониманию образа Гамлета, которое мы находим в последних беседах Станиславского. Станиславский говорит о том, что «сверх-задача», стоящая перед актером при его работе над Гамлетом, — это «познание бытия, для чего все происходит, почему, как? Гамлет хочет все познать». Образ такого Гамлета, стремящегося все познать в мире, пытался раскрыть Дудников. Однако актеру не удалось удержаться на этой заманчивой высоте. Последний спектакль, который Дудников сыграл в сезоне 1938/39 г. (7 июня 1939 г.), оказался

неудачным. Здесь была четкая внешняя форма роли, но актер играл как-то без настроения, слово его не доходило до зрителя, жест тоже был недостаточно выразителен. Впечатление было такое, что актер играет Гамлета формально, ведет лишь внешнюю линию роли, не пытаясь раскрыть ее сущность.

Таким образом, игра Дудникова в роли Гамлета была неровной. Были подъемы, были и резкие срывы. Однако необходимо отметить, что и подъемы, и срывы определялись неустанными исканиями актера, который все время не был удовлетворен созданным им образом. Сама основа образа несколько раз менялась. Первоначально создав образ Гамлета как человека деятельного, как борца со злом мира, Дудников затем все больше и больше насыщает этот образ философской мыслью, он вносит в Гамлета черты умозрительности, порой он пытается передать иступление Гамлета. В отдельных спектаклях Гамлет показан уже как человек, не приемлющий мира, ненавидящий людей. Затем Дудников возвращается к старому пониманию шекспировского образа, но теперь в чертах деятельного Гамлета мы видим неустанную работу мысли, стремление человека постигнуть мировые загадки. Теперь Дудников стремится добиться сочетания действия и мысли.

Вся сложность этой работы определяется тем, что актер, не вполне удовлетворенный замыслом спектакля и недовольный своим первоначальным рисунком роли, стремился добиться все большего и большего совершенства. При таких условиях, при все продолжающейся работе над образом, подчас почти неизбежны срывы. Вспомним о мочаловском Гамлете, о Гамлете гениального актера — актера, конечно, несравненно больших творческих масштабов и возможностей. И, вероятно, здесь дело было не в «нутряной» мочаловской игре, как это до сих пор обычно казалось. Нет, отдельные срывы и

неудачи актера, повидимому, определялись напряженностью его исканий. При исполнении величайшего трагического образа для мыслящего и тонко чувствующего актера такие искания, а порою и срывы, нам кажутся почти неизбежными. Они характерны для актеров не только мочаловской школы. Ярким примером является исполнение Гамлета тем же Иосифом Кайнцем. Конечно, это актер бесконечно далекий от Мочалова, и ни о каком господстве «нутра» здесь говорить не приходится. Это актер огромного мастерства, замечательной техники, актер-виртуоз, мастерски разрабатывающий каждую деталь, слово и жест.

Его исполнение Гамлета (это нам известно из книги Конрада Фалька) тоже было неровным. Такую роль, как Гамлета, сколько-нибудь чуткий актер не может играть всегда одинаково. Необходимо здесь постоянное творчество, бесконечное совершенствование, которое так часто проходит не без борьбы, не без падений, не без срывов.

Б. Смирнов — актер иного склада, актер иных внешних данных. Если мы условно примем старое разделение на «амплуа», то Смирнова мы назовем типичным героем-любовником, пожалуй, наиболее типичным представителем этого «амплуа» среди молодых актеров ленинградских драматических театров. Внешние данные в этом смысле у него благодарные: гибкое, тренированное спортом тело, мягкий, вибрирующий голос, четкий, красивый жест, наконец, подлинная большая эмоциональность.

В творческой жизни Б. Смирнова важнейшим этапом было исполнение роли Павла Корчагина в инсценировке «Как закалялась сталь». Создание замечательного образа любимого героя советской молодежи было большой победой актера. Здесь наличествовали характерные черты для всех сценических образов, создан-

ных Б. Смирновым, — молодость, пылкость, темпераментность, эмоциональность, — но все это соединялось с большой целеустремленностью, образ был идейно насыщенный, глубоким. Эта работа показала творческие возможности актера, показала, что творческое дарование Смирнова шире и глубже, чем казалось на первый взгляд.

На первых представлениях «Гамлета» Смирнов играл Лаэрта. Это был Лаэрт бурный, эмоциональный, пламенный, человек больших страстей, впрочем, не всегда отдающий себе отчет в своих поступках. Черты утонченного придворного здесь отходили на второй план, преобладали юношеский пыл и страсть. Роль была сыграна с большой силой и выразительностью. Однако Смирнов мечтал в этом спектакле о роли большего масштаба, мечтал создать трагический образ Гамлета.

Нам кажется, что руководство театра поступило здесь несколько поспешно. Работа с новым исполнителем роли Гамлета продолжалась около двух месяцев, — срок, конечно, явно недостаточный для такой роли, — и в результате на первых своих спектаклях Б. Смирнов играл Гамлета неподготовленным. А между тем, перед новым исполнителем стояли огромные трудности: он вступал в качестве исполнителя основной, ведущей роли в готовый спектакль, в котором даже многие мизансцены были подсказаны творческими особенностями первого исполнителя роли Гамлета. А ведь мы имели здесь дело не только с новыми особенностями актера и даже не с новым рисунком роли, а по существу — с новым замыслом Гамлета, с новым пониманием образа. Впрочем, это новое понимание образа Гамлета было в значительной мере подсказано самой творческой индивидуальностью Б. Смирнова как актера, его стилем и манерой работы.

Основой образа Гамлета Смирнов считал неистовый темперамент, насыщенный мыслью. На одной из лекций перед спектаклем (проф. М. М. Морозова) Смирнов услышал, что само имя Гамлета в старинной саге значило «бурный, неистовый». Это глубоко запало в сознание актера, и впоследствии это определило его толкование образа Гамлета. Сочетание огромного темперамента с большой мыслью, — вот к чему стремился Смирнов, и темперамента у него, действительно, хватало с избытком, но мысль как-то недостаточно пронизывала образ. Было много страстности и пылкости, но как часто нехватало глубины! Это было особенно заметно на первых спектаклях Смирнова — Гамлета, когда он по существу не овладел материалом, не нашел еще своих путей работы.

Гамлет в понимании Смирнова — юноша бурный, темпераментный, плохо знающий жизнь. В момент смерти отца ему каких-нибудь восемнадцать лет. Он растерян, он не совсем понимает, что же происходит вокруг него. Он весь — в метании, в брожении. Он охвачен страстью, он горячо любит, но не находит успокоения в этой любви. У него страсть к жизни, жажда творчества, но жизнь его обманывает на каждом шагу. И под влиянием призрака Гамлет начинает задумываться над тем, что происходит. Он начинает мыслить тоже напряженно и страстно, и мысль его — тоже темпераментна, эмоциональна. Он растет от сцены к сцене, он все больше и больше начинает понимать жизнь и с еще большей эмоциональностью, бурностью и страстностью воспринимает те события, которые происходят вокруг него.

Такой эмоциональный, темпераментный Гамлет резко отличен от того образа Гамлета-мыслителя, Гамлета, стремящегося постигнуть основу вещей, суть мировых явлений, который пытался изобразить Дудников.

Не случайно новое толкование Гамлета потребовало резкого изменения ряда сцен в спектакле. Уже в первой своей сцене (2-я сцена I акта) Смирнов играл по-новому: он стоит лицом к зрителю, руки его сжаты на груди, как будто вот-вот он сейчас вырвется, полетит. Он стремится забыть об окружающем, и в то же время он еле сдерживает себя. И вот после ухода короля он, почти обессиленный, садится на ступеньки трона, чтобы затем уже бурно, радостно встретить своих друзей. Монолог о Гекубе во II акте весь построен на метании, на крике. Здесь нет внутреннего спокойствия Гамлета — Дудникова, это не доклад о своих мыслях, это слова, которые вырываются из груди бурного, мятущегося юноши.

В сцене с призраком Смирнов как бы весь охвачен страстью, он весь во власти своих ощущений, он борется, почти вопит, он не знает, куда деть свои силы. При всем этом игра Смирнова все же конкретна, реальна, она отличается от несколько отвлеченной, как бы нарочито-философской игры Дудникова. Здесь на первом плане — игра страстей, а не сила мысли. Вместе с тем, поступки Гамлета конкретизируются: мы знаем, например, что после сцены с призраком Гамлет — Дудников писал мечом по воздуху, этим он как бы запечатлел навеки свои мысли. У Гамлета — Смирнова здесь дело обстоит куда проще: он просто записывает то, что он узнал, в записную книжку.

При словах «Век вывихнут» нет той опустошенности, упадка, которые мы видели в игре Дудникова. Ярким и смелым жестом Гамлет — Смирнов показывает, как он «вправит» век; здесь жест даже, пожалуй, слишком внешен, нарочито-конкретен: Смирнов показывает, как он вправляет вывих руки.

По-новому играет Смирнов и сцену с матерью. Здесь Гамлет — Дудников как бы видит «очами мысли»

портреты обоих братьев. Это — его представление об образе братьев. Гамлет — Смирнов здесь гораздо более конкретен: здесь ведь тоже мысль заменяется чувством. Он видит реальные портреты, — надо сказать, что Радлов здесь по-новому ставит всю сцену: один из портретов — портрет Клавдия — это медальон, который висит на шее королевы; другой портрет — портрет короля-отца — Гамлет рассматривает осязаемо-конкретно, как будто он висит на четвертой стене. В этой сцене есть важнейший психологический переход, переход Гамлета от умиротворенности, от примирения с матерью после появления призрака, к новому порыву гнева и энергии. В игре Дудникова это был именно психологический переход: Гамлет захвачен новыми мыслями, он почувствовал как-то подсознательно, что мать продолжает любить Клавдия. Теперь этот переход конкретизирован: королева поднимает медальон, упорно смотрит на него, Гамлет видит, что мать не может расстаться с королем.

Даже в тех сценах, где ничто как будто бы не изменилось, оба Гамлета играют по-разному. Вот, например, сцена с молящимся королем. Гамлет — Дудников подходит к молящемуся королю, несколько отходит в сторону, он как бы размышляет, нужно ли сейчас убить короля. У Гамлета — Смирнова это — порыв страсти, он вынимает меч, и вот, неожиданно его осенила мысль о том, что нельзя убивать молящегося короля, и так же бурно, эмоционально он вкладывает меч в ножны.

Различно ведут оба исполнителя и сцену с могильщиком. Гамлет — Дудников здесь размышляет; он стоит над могилой, подняв череп, его поза знакома нам по многочисленным гравюрам и рисункам к «Гамлету». Гамлет — Смирнов спокойно садится на краю могилы и ведет беседу с могильщиком, рассматривая череп, ле-

жащий на земле. Это именно беседа, а не размышление. В последних спектаклях (мы судим по спектаклю 28 февраля 1940 г.) игра Б. Смирнова в этой сцене несколько изменена. Он беседует с могильщиком стоя и держит череп в руке. Нет нарочитой интимности этой беседы, которая ранее подчеркивалась Б. Смирновым. Игра его в этой сцене стала более традиционной.

В сцене с Офелией у Смирнова передана сильная страсть, но нет тех сложнейших психологических противоречий, которые сумел передать Дудников. Вообще сцены, требующие остроты диалога, тонкости психологических переходов, Смирнову не удаются: они переданы несколько упрощенно, как-то поверхностно. В сценах, в которых Гамлет издевается над придворными, в сценах, где он притворяется сумасшедшим, Смирнов, пожалуй, несколько грубоват, рисунок роли здесь почти тот же, что и у Дудникова, но нет остроты, иронии, нет тонкости психологических переходов. Вообще огромная сила сомнения, острота мысли пытливей и глубокой — все это в игре Смирнова частично утеряно. Зато его эмоциональность позволяет с большей выразительностью передать трагические монологи Гамлета. Овладеть мастерством этих трагических монологов Смирнову, конечно, удавалось не сразу; но если Дудников здесь просто докладывал мысли Гамлета, если его монологи выглядели как рассказ Гамлета о его настроениях и размышлениях, — то Смирнов уже отчетливо чувствует самостоятельную ценность монолога, он стремится эмоционально его передать. Прежде всего ему удастся передача небольшого монолога «Настало колдовское время ночи». Характерно, что в исполнении Дудникова этот монолог трактовался как своеобразный рассказ Гамлета, обращенный к Горацио. В исполнении Смирнова Горацио нет перед занавесом рядом с Гамлетом, Гамлет обращается непосредственно

к зрителю, он передает зрителю свои мысли и чувства.

Таким образом, в смысле философской глубины образ Гамлета в исполнении Смирнова, конечно, беднее, проще, чем у Дудникова. Однако он ближе к замыслу Радлова, — темпераментность, эмоциональность, пламенность этого Гамлета позволяют Смирнову ярче показать его как борца за свои идеалы, как человека деятельного, борющегося, философская тема здесь частично «снята», но образ действенного Гамлета в этом исполнении гораздо более целостен, органичен.

Была еще одна черта в этом образе Гамлета, которая по-своему окрасила этот спектакль: Смирнов внес в спектакль эмоциональность, силу страсти, внес то, чего как раз нехватало этой строгой, четкой, но, пожалуй, несколько холодной постановке. И, может быть, его Гамлет оказался ближе, понятнее зрительному залу, аудитории советского театра.

Очень интересно рассмотреть обоих Гамлетов в плане литературных и театральных традиций. Гамлет — Дудников носит больше следов литературных влияний. Мы уже указывали, что в нем есть черты, которые сближают его с «традиционным» образом Гамлета, столь популярным в старой западноевропейской литературе. Это образ Гамлета-мыслителя, Гамлета-философа. Но тот образ молодого, бурного, эмоционального Гамлета, который создан был Смирновым, пожалуй, ближе к живым традициям русского театра. Это наше предположение, кстати сказать, подтверждают отзывы многих старых театралов, смотревших обоих наших исполнителей Гамлета, в свое время видевших знаменитых русских Гамлетов конца XIX века. Они воспринимали игру Дудникова как нечто свежее, оригинальное, но не всегда для них понятное. Гамлет — Смирнов казался им гораздо более привычным. Он напоминал многих знаменитых русских Гамлетов. Речь здесь шла не о

масштабе дарований, а о самой направленности образа. В самом деле, в русском театре XIX века, повидимому, со времени Мочалова, Гамлета играли пламенным и пылким, бурным, молодым и прекрасным. Традиции западноевропейской идеалистической философии в смысле ее понимания образа Гамлета в значительной мере как бы прошли мимо русского театра XIX века. Они особенно были далеки от русской театральной провинции, и только на рубеже нынешнего века, уже под влиянием художественной культуры символизма, в живой практике русского театра произошел некоторый пересмотр традиций, и Гамлета теперь уже стали изображать мечтателем, философом, идеалистом.

Мы уже говорили, что на первых своих спектаклях Б. Смирнов не был достаточно подготовлен. Он не совсем справлялся с текстом, иногда захлебывался, забалтывал отдельные слова. Казалось, роль Гамлета ему не под силу. Но он рос от спектакля к спектаклю, он много работал над этой ролью, он тренировался упорно и настойчиво. И уже на третьем-четвертом спектакле его образ Гамлета стал меняться: текст стал произноситься доходчиво, обращение с окружающими стало как-то увереннее, решительнее. Постепенно изживались поверхностность и грубость в гамлетовских издевках над Полонием и другими придворными. И если в первых спектаклях Гамлет, казалось, был весь охвачен страстью, то теперь мы уже чувствовали, что этот бурный юноша мыслит напряженно. Основой образа оставалась страсть, но страсть уже была проникнута мыслью. Нехватало еще, пожалуй, четкости в развитии образа, порой чувствовались какие-то провалы, но отдельные сцены Смирнов уже передавал с большим мастерством.

Насколько вырос образ Гамлета в исполнении Смирнова, мы отчетливо почувствовали в спектаклях 30

и 31 мая 1939 г. Теперь страсть Гамлета сочеталась с большой мыслью. Мы видели, как этот бурный, пламенный юноша начинает мыслить, начинает постигать жизнь. Определилась основа образа и его постепенное развитие. Найдены уже были внешние формы передачи, жест Смирнова стал более четким, строгим. Монолог о Гекубе, в котором недавно Смирнов захлебывался и как-то бессмысленно метался по авансцене, теперь был произнесен со строгостью, четкостью, размеренностью, осмысленностью. Этот монолог хорошо доходил до зрительного зала, принимался аудиторией. В сцене с Офелией чувствовались проработанные детали, актер здесь не увлекался. Вообще, если в первых спектаклях Смирнов всецело находился во власти своего темперамента, не мог правильно расставить свои силы, то теперь его работа над Гамлетом оказалась гораздо более четкой и оправданной. Правда, она не была еще ровной, правда, не хватало психологической глубины и не всегда доходил гамлетовский сарказм, но уже был по-настоящему выработан основной рисунок роли, становилось ясным, к чему стремился актер, чего он сможет со временем добиться. Уже звучали, подчас сильно, трагические монологи Гамлета, — звучали именно как монологи, переданные эмоционально, подчас бурно, но в то же время выразительно, с большим мастерством. Образ Гамлета на этих спектаклях был еще недостаточно, может быть, глубок, но был уже пронизан мыслью; здесь ясно чувствовались особенности мастерства актера, его творческая направленность. Последний спектакль, сыгранный Б. Смирновым в сезоне 1938/39 г. (спектакль 8 июня) в этом смысле особенно характерен. В этом спектакле Смирнову впервые с большой силой и выразительностью удалось передать знаменитый монолог «Быть или не быть». Этот монолог у обоих исполнителей не выходил, да и по-

ставлен он был, в конце концов, не очень удачно: Гамлет произносил его в глубине сцены, почти обессиленный, как бы опустившись на кресло. Такая передача монолога, может быть, еще была законной при исполнении Гамлета Дудниковым: мы видели, что Дудников передавал этот монолог как продолжение своих размышлений, как мысли вслух, как будто бы не адресованные зрителю. Смирнов в нескольких спектаклях пытался овладеть этим монологом, по-новому преподнести его, адресовать его к зрителю, — подчас выходила какая-то бурная декламация, подчас актер не до конца справлялся с текстом. Только на спектакле 8 июня Смирнов сумел здесь соразмерить свои силы, — он произносил этот монолог без излишней эмоциональности, но с большей глубиной, он теперь как бы взвесил мысль, заложенную в основе монолога, он доносил до зрителя каждое слово. И знаменитый монолог был передан не как показатель отчаяния Гамлета, а как своеобразный перелом в его сознании, как преодоление тяжести мыслей, определяющих будущий подъем Гамлета, новый прилив энергии и силы. И именно в этом плане Смирнову, наконец, удалось (правда, и теперь не полно) донести до зрителя знаменитый философский монолог Гамлета.

Таковы два наших Гамлета. Конечно, нельзя понимать их противопоставление слишком упрощенно: у Смирнова — только эмоция, у Дудникова — только мысль. Мы говорим здесь об основе образа. Мы видели, что у Смирнова образ эмоционального Гамлета был порой насыщен мыслью, нам уже приходилось говорить, что в игре Дудникова были отдельные сцены эмоциональные, но здесь эмоция определялась мыслью, и почти всегда мысль оказывалась сильнее эмоции, оказывалась главным, основным.

Отличались оба Гамлета и внешне. В исполнении



Акт IV. Безумная Офелия перед королем и королевой



Акт V. Сцена с погребщиками

Дудникова Гамлет казался человеком уже зрелым, лет 30, хорошо знающим жизнь, много размышлявшим, стремившимся проникнуть в тайну жизни. Усталое лицо подчас передавало тоску и грусть, а траурный плащ казался здесь привычным одеянием. Гамлет Смирнова был юношей, бурным, темпераментным, который только начал по-настоящему мыслить; в нем чувствовалась радость жизни, и его траурный плащ выглядел лишь как защитный цвет, как боевое одеяние, которые этот Гамлет сбросит после своей победы.

Таким образом, в одном и том же спектакле было дано два различных, в значительной мере противоположных толкования Гамлета. Это показало, что его замысел был в достаточной мере широк, раз в рамках спектакля, почти не ломая его основной линии, его внешнего рисунка, могли мирно уживаться два столь различных понимания основного образа пьесы.

Однако при всем этом работа над Гамлетом обоих наших молодых актеров была делом ценным, важным для дальнейшего развития нашего театра. Впервые советские актеры с большой глубиной и проникновенностью работали над величайшим трагическим образом мировой литературы. Образ этот исключительно глубок и многообразен. Каждый исполнитель понимает его по-своему и невольно раскрывает в основном какую-то одну черту образа Гамлета. До сих пор это было почти неизбежно, это было характерно и для многих крупнейших актеров прошлого.

«Гамлет» еще не раз будет ставиться в советском театре. Нам кажется, что опыт наших исполнителей Гамлета будет использован, и, может быть, будущий советский актер, создав новый образ Гамлета, сумеет сочетать глубокую, пытливую мысль Дудникова с бурной эмоциональностью Смирнова. Может быть, в этом синтезе и будет создан на нашей сцене новый, неза-

бываемый образ бессмертного датского принца. Это — дело будущего.

Следует здесь вспомнить замечательные слова великого Станиславского, сказанные им незадолго до его смерти, во время его последней студийной работы над «Гамлетом»: «Высшая трудность, которая существует в нашем искусстве, — это Гамлет».



ДРУГИЕ ОБРАЗЫ СПЕКТАКЛЯ

В СТАРЫХ постановках «Гамлета» все внимание уделялось обрисовке образа датского принца. Из других персонажей интересовались Офелией, — впрочем, в тех лишь случаях, когда эту роль играла большая актриса. Остальные действующие лица отходили на второй план. Пьеса безжалостно сокращалась, из нее выбрасывались целые сцены, часто чрезвычайно важные для характеристики основных действующих лиц и для развития событий. По существу, в старых постановках «Гамлета» стремились показать лишь особенности характера Гамлета. В гастрольных спектаклях обычно ставились лишь отрывки из пьесы, наиболее важные, ударные сцены, необходимые для характеристики Гамлета.

Перед Театром имени Ленсовета, при его постановке «Гамлета», стояли другие задачи. Он стремился показать всю пьесу, обрисовать всех персонажей «Гамлета» в их действиях, в борьбе. Таков был замысел спектакля. Впрочем, выполнение этого замысла было далеко от совершенства; и дело здесь не в том, что

театр считал тот или иной персонаж спектакля недостаточно важным, недостаточно интересным. Дело в том, что в труппе театра нехватило достаточного количества сильных исполнителей, необходимых для ансамблевой постановки пьесы.

По замыслу Радлова, огромное значение имел образ короля. Король, наряду с Гамлетом, — основной участник драматической борьбы в пьесе. В старых спектаклях короля показывали либо мрачным мелодраматическим злодеем, либо страшным гигантом, закованным в броню. Но ни в том, ни в другом случае образ короля ничего не имел общего с шекспировским «улыбчатым негодяем», и король, по замыслу Радлова, был резко отличен от всех театральных традиций. Актер должен был показать ловкого политика, обаятельного авантюриста. Он изящен, тонок, обходителен; он образован, культурен; он ласков, но хитер.

Такой образ короля был создан актером П. Всеволожским. Этот король держит себя с достоинством; он хитер и скрытен. Он облачен в простой, элегантный костюм, более скромный, чем костюмы придворных, но более строгий и изящный. Актер подчеркивает, что королю еще нехватает царственности, король старается ее приобрести, завоевать доверие придворных и народа лаской и приветом. Таким мы видим короля в начале 2-й сцены произносящим тронную речь. Он доволен, он рад, но в то же время он насторожен, как будто бы он чего-то боится. Он хочет все сгладить и примирить. Верный тон здесь найден актером, и после первого обращения к Гамлету король почувствовал себя как-то неловко и спешит закрыть заседание государственного совета и торжественно выйти под-руку с королевой под звуки датского марша. Актер здесь сразу подчеркивает хитрость, дипломатический ум короля. Он чувствует, что беседы с датским принцем могут обер-

нуться для него неудачно, и не к чему нарушать эффект тронной речи. Впрочем, эти черты образа были найдены актером не сразу; на первых спектаклях еще звучали злодейские тона. Здесь вредила неудачная деталь — рыжий парик: в старом театре принято было изображать злодея рыжим... В спектаклях сезона 1939/40 г. грим короля изменен. Отброшены злодейские черты во внешнем его облике, но при этом, пожалуй, несколько утеряна характерность образа. В 1-й сцене II акта мы видим короля в интимной обстановке; он доволен, улыбается. Но вот начинается беседа о Гамлете, и король становится хитрым, суетливым. Он, конечно, не верит Полонию, хотя и притворяется, будто верит в то, что сумасшествие Гамлета вызвано лишь любовью. Он уже смутно чувствует в Гамлете своего врага.

Наиболее трудной для актера была сцена «мышеловки». В самом деле, в этой сцене у короля почти нет текстового материала: сложное сочетание чувств, нарастание страха и смятения, — все это должно быть передано одной мимикой. Эта сцена долго, повидимому, не удавалась актеру. Были спектакли, в которых П. Всеволожский играл короля как-то слишком неподвижно, бесчувственно; когда он вставал со своего места, зритель не был к этому подготовлен, это воспринималось как неожиданность. В спектаклях 7 и 8 июня 1939 г. Всеволожский проводит сцену «мышеловки» по-иному: мимика здесь — не сложна, но в искривленных руках, судорожном жесте, неожиданной grimase лица чувствуются переживания короля. Видно, как король еле-еле сдерживает себя, и поведение короля еще до того момента, когда он встает во время представления, привлекает внимание зрителя.

В борьбе с Гамлетом король пытается быть выдержанным, властным. Самое страшное для него — неужи-

данно обнаружить испуг, потерять достоинство перед придворными. И в этом плане П. Всеволожский интересно проводит сцену «допроса» (в тексте 3-я сцена III действия). Он ведет эту сцену с внешним спокойствием, и в то же время зритель чувствует, что король едва сдерживает свой гнев. Но вот Гамлета уводят, и теперь уже Клавдий бурно и гневно произносит свой монолог, обращенный к английскому королю. В этой сцене актер хорошо подчеркивает черты короля — его хитрость, трусость, его стремление соблюдать «хороший тон», его тонкую политическую игру. И все же замысел Радлова в этой сцене, нам кажется, не полностью раскрыт. В самом деле, что хотел передать здесь режиссер? Гамлет зло издевается над королем, когда он говорит о том, что «король может пропутешествовать по кишкам нищего». Эта сцена для Гамлета имеет глубокий смысл. Он ведь смеется над чревоугодием короля, над его стремлением к жизненному спокойствию, к материальным благам. И король в этой сцене реагирует особенно нервно, болезненно именно потому, что он чувствует это глубокое оскорбление, нанесенное ему Гамлетом, он отлично понимает, что Гамлет издевается над его влечением к жизненным, материальным благам, к чему всю жизнь стремился король. Эта тема недостаточно донесена Всеволожским, и потому вся сцена «допроса» теряет тот глубокий идейный, философский смысл, который пытался придать ей режиссер.

Наиболее трудной для исполнителя была сцена раскаяния короля. Сцена, показывающая молящегося короля, короля, который кается в своих прегрешениях, не удалась, нам кажется, потому, что актер недостаточно подготовил к ней зрителя. По замыслу Радлова, у короля, несмотря на весь его авантюризм и маккиавеллизм, несмотря на то, что в борьбе с Гамлетом он совершает поступки подлые и преступные,

должны были быть какие-то черты внутреннего благородства; и если бы Всеволожскому удалось раскрыть этот сложный образ короля так, как он был задуман Радловым по его экспозиции спектакля, сцена «раскаяния» должна была прозвучать. Но и у Всеволожского все-таки на первом плане были черты хитрости и авантюризма, предательства. Это основа его построения образа; в этом плане он хорошо провел роль, но по замыслу спектакля образ должен был быть несколько более сложным. Вот почему игра Всеволожского оказалась в конце концов неровной.

Второй исполнитель (А. Булыгин) играет свою роль несколько грубее и проще. Его король не так тонок, может быть, менее умен. Его король менее привлекателен, он несколько суховат; здесь нет сложных переживаний, хорошо переданных первым исполнителем этой роли. Сцена «мышеловки» теряет при новом исполнителе черты своей внешней выразительности. Король А. Булыгина проще, поверхностнее; но сцена раскаяния у нового исполнителя по-своему удачна. Он находит здесь свои интонации. Король в жизни вообще не всегда искренен, не искренен он и в разговоре с богом. И с богом он разговаривает, может быть, так же хитро, как с окружающими, с придворными; он и здесь стремится к умиротворению, к примирению.

Королева (В. Сошальская) обаятельна, женственна и красива. Она горячо любит своего сына. Она говорит о Гамлете с особой нежностью, материнские чувства нарочито подчеркнуты актрисой; но поступки Гамлета для нее непонятны, для нее неясны его отношения к матери. Все время у королевы — Сошальской чувствуется боязнь навеки потерять сына, порвать всякие отношения с ним. И в то же время она горячо любит своего нового мужа — короля. Он покорила ее, обворожил ее. Он для нее настолько же близок и по-

нятен, насколько таинственен любимый сын, совершающий странные, чудовищные, в ее глазах, поступки. Актриса здесь раскрывает подлинную трагедию любви, — горячая любовь к сыну и любовь к мужу создает трагические противоречия. Королева не понимает происходящей вокруг нее борьбы, но она смутно чувствует, что примирение невозможно.

В этом плане Сошальская мастерски проводит знаменитую сцену с сыном в конце III акта. Здесь — сочетание нежности и любви к сыну с каким-то необъяснимым страхом. Здесь отчаянная попытка женщины и матери совместить несовместимое, сочетать любовь к мужу с нежными чувствами к сыну. Здесь раскрывается ее трагедия, как бы дополняющая и обостряющая трагедию Гамлета. В исполнении театра эта сцена (лучшая в спектакле), нам кажется, звучит особенно сильно именно потому, что наряду с трагической темой самого Гамлета другую трагическую тему, в какой-то мере близкую Гамлету и в то же время глубоко ему чуждую, несет в этой сцене его мать. Актриса, подчеркнув черты женственности и любви, в то же время сумела раскрыть образ королевы Гертруды как образ подлинно трагический. И в этом плане особенно ярко звучит в ее исполнении концовка спектакля. Королева приняла яд. Она теперь отделена от короля сражающимися Гамлетом и Лазртом. Во время этой решительной схватки она как бы смутно почувствовала, что не рядом с королем ее место. Она смутно чувствует, что наступает развязка в трагической борьбе горячо любимых ею людей — сына и мужа. И вот, королева приняла яд. Что же с ней?

«При виде крови в обморок упала», — говорит король. Тут королева понимает, что он лжет, что он лгал ей, может быть, всю жизнь, она вспомнила слова Гамлета о том, что король Клавдий убил ее первого мужа.

И вот, пошатываясь, неверными шагами, но в то же время торжественно и величественно направляется королева к своему мужу; она как бы готова его разоблачить. «О, милый Гамлет, вино, вино... Я выпила отраву...». В этих словах — подлинное раскаяние королевы, ее примирение с Гамлетом, неожиданно возникшая ненависть к королю.

Конечно, у Шекспира мы не находим такого «раскаяния» королевы, но нам кажется, что эта сцена смерти королевы правильно задумана Радловым и донесена актрисой. В самом деле, почти всегда у шекспировских героев во время их трагической гибели пробуждаются их лучшие чувства, то лучшее, что было в человеке. И в этом плане концовка, задуманная режиссером и мастерски выполненная актрисой, по-своему законна. Это дополнение к образу шекспировской королевы, нам кажется, вполне соответствует задаче раскрытия шекспировских трагических образов. Смерть королевы показана на сцене театра убедительно и ярко.

Мы уже указывали, что образ Офелии был неполно и неправильно задуман режиссером. В какой-то мере это определило и особенности творчества исполнительниц этой роли. Но, помимо этого, в театре вообще не нашлось достаточно сильной актрисы, которая могла бы передать образ Офелии. Зритель не чувствует трагизма шекспировской героини, для него неясны причины ее безумия.

Первая исполнительница роли Офелии (Т. Певцова) играет эту роль мягко, с тонким лиризмом, но играет как-то однопланно. Трагедия Офелии актрисой не донесена, причина ее безумия не раскрыта. Роль Офелии гораздо глубже и сложнее того приятного лирического образа молодой девушки, который создала актриса. Роль требует большого мастерства владения трагиче-

скими красками, Певцова же играет ее как-то слишком акварельно. Как будто здесь только намечены контуры роли, но нет сколько-нибудь целостного образа. Намечены лишь отдельные штрихи, сделанные тонким, но недостаточно опытным, не всегда профессиональным художником.

Вторая исполнительница роли Офелии (Н. Владимирова) играет, пожалуй, несколько острее, но благодаря ее недостаточной опытности как актрисы в игре ее особенно ярко чувствуется работа режиссера. Заметны лишь хорошо сделанные актрисой куски роли, но роль Офелии у Шекспира значительна и глубока, она требует иных творческих масштабов, и отдельные удачные детали никак не определяют успеха артистки в целом.

Н. Владимирова создает образ молодой девушки, совсем юной, неопытной, не знающей жизни. Хорошо проведена первая сцена с участием Офелии, сцена ее прощания с братом. Офелия здесь покорна: она подчиняется отцу, она слушает брата, оттого что так нужно, так принято. Здесь актриса как бы раскрывает замысел Радлова, согласно которому Офелия является лишь дамой своего круга, не более. Но ограниченность замысла чувствуется уже в этой сцене: слишком проста, наивна здесь Офелия, зритель как бы не верит, что эта девушка может быть героиней трагедии. И сложнейшая сцена с Гамлетом, сцена глубоких порывов и ярких эмоций, актрисе не удается: она подчеркивает здесь только испуг. Пожалуй, эта сцена была интереснее у первой исполнительницы, — испуг и неуверенность, у нее сочетались с какими-то неясными проблесками мысли. Владимирова ведет эту сцену в одном плане, на одной эмоции, не меняясь, не развивая образа. Что же касается знаменитой сцены безумия Офелии, то

Здесь актрисе удается лишь концовка этой сцены, когда Офелия раскладывает цветы вокруг шпаги и затем с безумным криком убегает. Но песенки Офелии исполняются неуверенно, некрепко, даже, пожалуй, недостаточно профессионально. Т. Певцова играла эту сцену ровнее, у нее не было сильной концовки, но вся сцена развивалась несколько более органично, Офелия обрисовалась мягкими, нежными красками; но здесь не было черт трагизма, и в безумие Офелии не верилось. У Н. Владимировой — мастерски сделанные куски, но еще более значительные провалы.

В сезоне 1939/40 г. театр, чувствуя, насколько еще несовершенен образ Офелии в спектакле, ввел третью исполнительницу — Т. Якобсон. В смысле профессионального мастерства она играет сильнее и ярче, чем обе прежние исполнительницы этой роли, но ошибки режиссерского замысла в истолковании образа Офелии отражаются и в ее игре.

Т. Якобсон создает интересный, своеобразный образ Офелии. Это светская девушка, покорная исполнительница отцовской воли. Такова Офелия в третьей сцене первого акта. Такова она и в сцене с Гамлетом (1-я сцена, III акт). Здесь она является орудием «законных шпионов». И в то же время Офелия любит принца, и иногда у нее проскальзывают нотки искреннего чувства. Сама Офелия их боится. Боится собственных чувств, боится собственной искренности. Гамлет тоже страшен для нее: он ведь нарушает весь привычный для нее светский ритуал. Она любит принца, но возлюбленный для нее непонятен, загадочен.

В сцене с принцем впервые чувствуется будущая трагедия Офелии, но затем в сцене «представления» мы вновь видим светскую девушку. Ее оскорбляют, шокируют «безумные» выходки Гамлета... И вот Офелия безумна. Светский ритуал так долго стеснял эту

девушку. Только теперь, в безумии, она становится искренней. Делает то, что думает. Она как бы сбросила сковывавшие ее цепи. Странные выходки любимого человека и смерть отца — все это оказалось для нее слишком тяжелым ударом.

У Т. Якобсон — Офелии в сцене безумия угловатые, резкие жесты, она груба и резка. Она боится окружающих. Люди вызывают у нее ощущение ужаса, страха; забыт светский лоск. С королем она тоже говорит резко, грубо...

К сожалению, не вся эта сцена проведена с одинаковым мастерством. Второе появление безумной Офелии и особенно конец сцены менее удачны. Здесь тонкая лирика, но здесь нет трагического нарастания, нет усиления действия. Рисунок Офелии, интересно очерченный актрисой, не завершен, нет здесь заключительного мазка...

В отличие от других исполнительниц этой роли, Т. Якобсон с большей четкостью раскрывает тот образ, который был задуман режиссером. Здесь мы видим развитие образа, единую идею этого образа. Работа актрисы отличается ясностью и целеустремленностью. И если сцена безумия звучит недостаточно трагично, это определяется особенностями творчества актрисы. Т. Якобсон — актриса лирическая, трагический подъем ей мало свойственен. Но, помимо этого, сам замысел режиссера, нам кажется, не давал возможности раскрыть образ Офелии с достаточной глубиной. Тема Офелии у Шекспира, конечно, шире и семейного гнета, и светских приличий, и неразделенной любви. Мы уже говорили о том, что режиссер несколько упрощенно истолковывал этот образ. В наиболее сильных отрывках сцены безумия (особенно в начале этой сцены) актриса, как бы преодолевая намеченные в спектакле режиссерские задания, показывает трагический ужас беззащит-

ного, несчастного существа, которое стало жертвой «жестокости мира». Но эти наиболее яркие моменты роли оказываются как-то вне замысла спектакля, и оттого не завершено то, что здесь намечено.

Образ Горацио в спектакле не удался. Ученый, виттенбергский студент, мудрый друг Гамлета, предстал на сцене в виде бесцветного и простоватого молодого человека. Горацио у Шекспира — носитель большой мысли, носитель культуры своей эпохи. В спектакле — это бледный «наперсник», прослушивающий речи Гамлета и следующий за ним по пятам. Бледная тень датского принца — не более. Нет черт ученого, никаких признаков высокой для того времени культуры. У обоих исполнителей (Г. Калашников и Е. Котов) какое-то бесцветное, простоватое лицо, почти без мимики; оба Горацио никак не реагируют на все происходящее вокруг них, они выглядят уныло, скучно. Даже приходится удивляться, что Гамлет с таким уважением относится к своему другу и доверяет все свои тайны такому бесцветному, нудному человеку. В старом театре Горацио считался «голубой» ролью. В этом определении сказались, нам кажется, непонимание всего многообразия шекспировской трагедии, в частности, упрощенное толкование этого по-своему сложного и интересного шекспировского образа. Увы, здесь Радлов оказался всецело в плену у старых сценических традиций. А может быть, у него просто нехватало времени заниматься образом Горацио, — недаром в своих экспозициях он почти ничего не говорит о друге Гамлета. Горацио просто выпал из внимания режиссера; в спектакле это — белое пятно, роль не изучена, не открыта.

Некоторые другие образы тоже, может быть, не совсем удовлетворительны, но здесь, во всяком случае, видна большая работа режиссера и актера. Такова,

например, роль Полония в исполнении С. Федорова. Зрителю он нравится. Он смешит аудиторию, смешит порой несколько усердно, немного с нажимом. Но, конечно, это не шекспировский Полоний. Он, пожалуй, так же грубоват, как и Горацио. Слишком много у него от быта, слишком сильны бытовые черты. Но не это, в конце концов, страшно. Кое-какие бытовые черты имеются здесь и у Шекспира. Хуже другое: Федоров — Полоний все время как бы стремится к внешнему комизму, его задача — дойти до публики, и только. Ради этого все приносится в жертву, ради этого нарушается четкость в развитии образа. Актер забывает о советах Радлова, а ведь именно Радлов много раз указывал, что Полоний — прежде всего сановник, придворный. Никаких черт сановника здесь, конечно, нет, в лучшем случае это придворный шут. Он суетлив и нелеп, порою слишком грубоват; нет необходимой для Полония тонкости, — а ведь Полоний при своей внешней суетливости и шутовстве отлично знал жизнь, он был хитрым придворным, дипломатом. Это очень важно для понимания роли. Он любил поучать, и поучать тоже всерьез. Не случайно многие исследователи находили у Полония «пуританские» черты, и речь здесь шла, конечно, не о социальной характеристике этого персонажа, а о практическом смысле Полония, о его «сметке». Поучения Полония в 3-й картине I акта — это жизненные наставления, своеобразный английский «Домострой». Федоров весело и смешно произносит этот монолог, но у актера он лишен смысла; все построено лишь на внешнем комизме, актер заботится лишь о доходчивости той или иной фразы, — не больше. И оттого монолог лишен единой мысли. Это характерно для всей игры Федорова; он как бы не слушает советов режиссера, он играет по-своему, — пусть иногда занимательно и ярко, но вне подлинной характери-

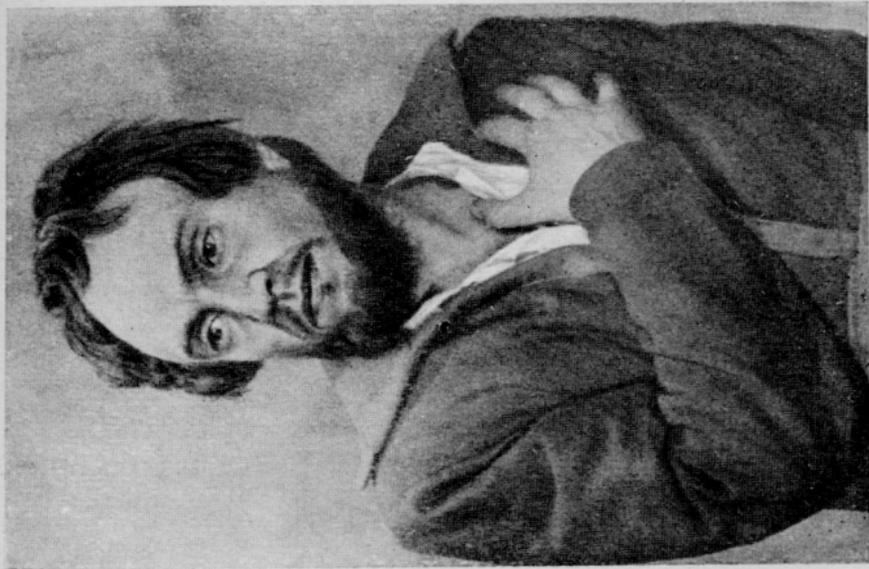
стики образа, даже вне замысла спектакля. Отметим, однако, что шутовские черты Полония удалось значительно смягчить в последних спектаклях. Образ Полония стал проще и образнее, комический нажим здесь менее заметен. Изменен и внешний облик Полония.

И почти та же ошибка допущена в образе Озрика. Впрочем, здесь, повидимому, виноват не только исполнитель (Б. Главацкий), но и сам режиссер спектакля. Конечно, этот знаток придворного ритуала смешон и у Шекспира, недаром над ним зло издеваются Гамлет и Горацио. Однако в спектакле он превратился в простого шута. Актер как-то забывает, что Озрик — все-таки придворный, выполняющий важное, по тогдашнему пониманию, поручение: он приглашает Гамлета на ответственное состязание, и при всем соблюдении своего ритуала он не может быть таким смешным, мы бы сказали — пародийным, каким он изображен в спектакле. Нет, Гамлет и Горацио остро чувствуют комизм Озрика именно оттого, что он при всех своих смешных чертах старается быть чинным, важным, по-своему степенным. А ведь если бы такой Озрик, какой изображен в спектакле, передал бы вызов на поединок, никто бы не принял этого вызова всерьез, к нему бы отнеслись, как к пустой шутке. И главное — зритель видит неожиданное «превращение» Озрика, пожалуй, настолько неожиданное, что зритель даже не всегда сознает, что это — один и тот же персонаж пьесы. В следующей сцене Озрик руководит поединком; дело важное, ответственное, и руководит он серьезно, уже никак не ломаясь, не кривляясь. Но тогда предыдущая сцена теряет всякий смысл, зритель не понимает, какой же Озрик настоящий. Внимание зрителя как бы раздваивается, и все это происходит, нам кажется, потому, что образ недостаточно продуман режиссурой и актер в данном случае пошел по линии

наименьшего сопротивления, по линии внешнего, поверхностного комизма.

Наряду с этими образами, не до конца продуманными, а также с образами, при создании которых актеры недостаточно глубоко выполняли режиссерский замысел, имеются образы значительные, яркие, образы, звучащие, пожалуй, даже с неожиданной убедительностью, образы, не занимающие как будто бы ведущего места в спектакле, но несущие большую тему пьесы.

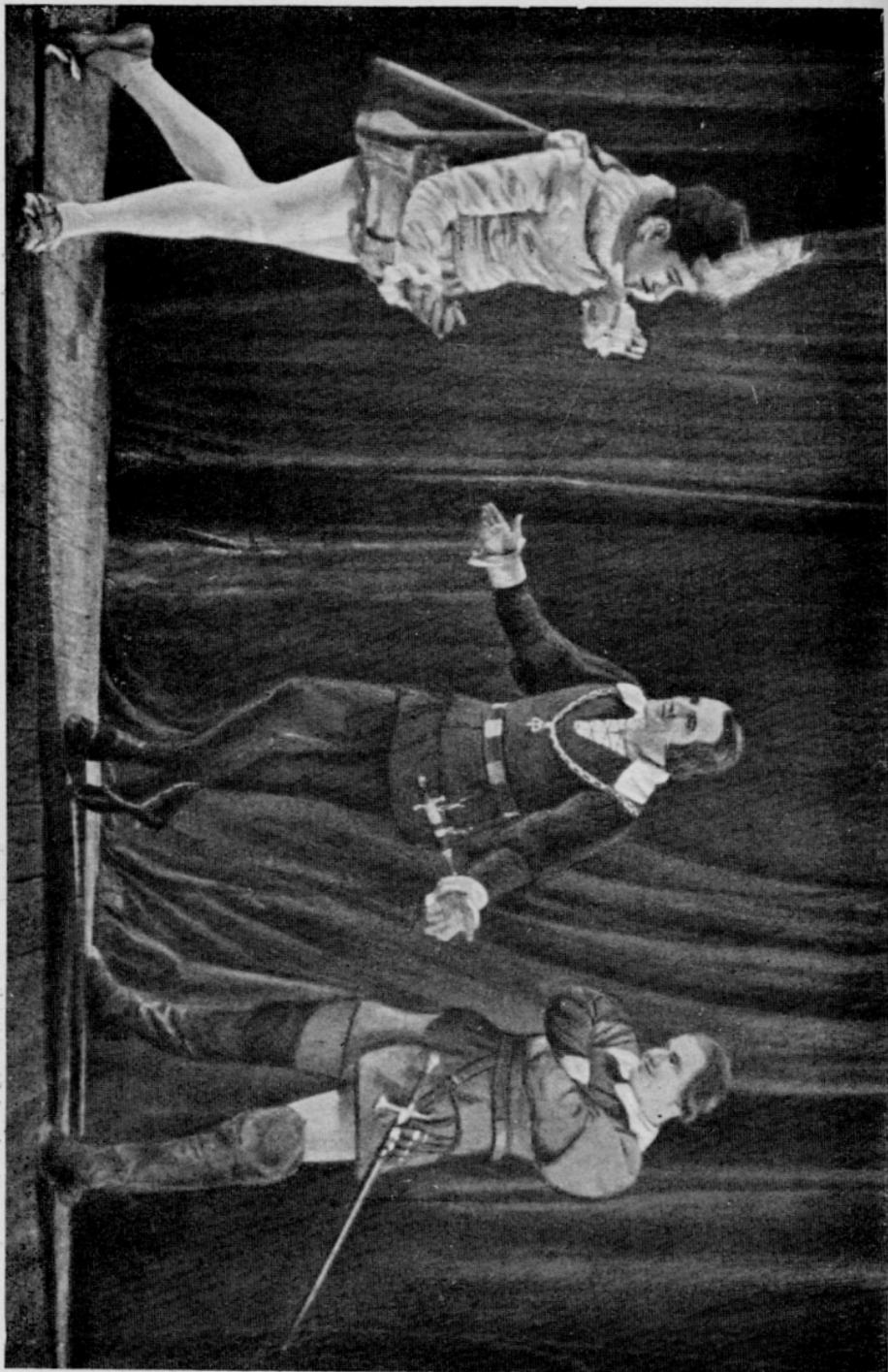
Мы уже говорили, насколько ярко и в то же время бурно, эмоционально играл Б. Смирнов роль Лаэрта. Он показывал, как его герой охвачен единой страстью. Лаэрт был весь в огне и движении. В отличие от Гамлета, он не привык много и глубоко мыслить. Его переходы от ненависти к любви внезапны, поступки его быстры, порывисты, причем сам Лаэрт не всегда отдает себе ясный отчет в своих действиях. Все это мастерски показывал актер. Здесь не было нарочитой психологической глубины, но через внешние действия и поступки исключительно тонко раскрывалась психология героя. Это был мастерской психологический узор, который всегда сочетался в игре Смирнова с большой темпераментностью, страстностью. Эта внешняя линия роли воспринята у него вторым исполнителем (М. Крюковым); у него, может быть, не хватает темперамента, внешне он сдержаннее и суше, пожалуй, он более простоват, но в то же время и этот актер старается раскрыть образ Лаэрта, показать его внутренний мир, обосновать эту неожиданность поступков героя, его частые переходы от бурных порывов к успокоению, от ненависти к любви. Может быть, у второго исполнителя есть некоторые новые черты, которых не было у Смирнова. Его Лаэрт, пожалуй, «более придворный», у него есть кое-что от придворного этикета, он не всегда искренен, иногда он как



Первый актер—Г. Гуревич



Первый могильщик—К. Злобин



Акт V. Оспун и Таремна

будто бы притворяется. В той сцене, когда Лаэрт — Смирнов узнавал о смерти сестры, он пытался сдерживать слезы, но не мог их сдержать, — все это было искренно и убедительно. У Лаэрта — Крюкова в этой сцене Лаэрт как будто бы ведет искусную игру, и плакать здесь Лаэрту не хочется, чтобы не смутить короля, чтобы не показать королю, что он, Лаэрт, иногда бывает слабым и безвольным, что и он теряется. Но Лаэрту оказалось слишком трудно вести эту сложную придворную игру, он не выдержал и заплакал. Таким образом, эта сцена по-новому, пожалуй, более сложно проведена вторым исполнителем. Однако рисунок роли остался тот же, и Крюков, играя суше, сдержаннее, спокойнее Смирнова, все же интересно и по-своему четко раскрывает образ Лаэрта.

Розенкранц и Гильденстерн... Сколько споров вызывали эти мнимые друзья датского принца, на деле же его соглядатаи и шпионы! Еще Гете приходилось доказывать, что здесь необходимо двое персонажей, что у каждого из этих героев есть свои, индивидуальные черты. И не случайно так упорно доказывал это Гете. Эти особенные черты Розенкранца и Гильденстерна почти никогда не показывались на сцене; их, как правило, играли на один лад, почти как близнецов.

В спектакле Радлова удалось ярко раскрыть индивидуальные черты обоих этих придворных. Это люди, правда, одного круга, одного воспитания, но различные по характеру, по мыслям, по чувствам. В спектакле удалось показать это различие, и благодаря этому оживились, «заиграли» многие сцены пьесы; зритель чувствует, что Гамлет борется с этими двумя своими бывшими друзьями, что он по-разному подходит к каждому из них, что он успел изучить их, что он понимает и предвидит, как каждый из них будет действовать в дальнейшем.

Розенкранц (Е. Забиякин) мягко, вкрадчив, по-своему лиричен. Он стремится подойти к Гамлету мягко, нежно, приятно, овладеть его доверием, проникнуть в его душу. Гильденстерн (К. Уссаковский) гораздо грубее, прямолинейнее, повидимому, он немного туповат. Ярko чувствуется его придворный «гонор»: его оскорбляет каждое резкое слово принца, и в беседе с Гамлетом он суше, официальнее. Он не прочь даже пригрозить Гамлету, — правда, эта угроза преподносится обычно в скрытой форме, но таков обычай двора, таков ритуал.

Отсюда — внешний рисунок роли у обоих исполнителей. Розенкранц ступает мягко, плавно, как будто все время идет по ковру; у него размашистые, почти нежные движения. Гильденстерн в движениях более резок и в то же время более сдержан. Оба они почтительны по отношению к Гамлету. Розенкранц рассыпается в комплиментах, он хочет поразить принца своей мягкостью, втереться в его доверие. Гильденстерн суше, строже, официальнее. И по-разному оба они реагируют на слова Гамлета. Розенкранца они не пугают, он относится к ним как к чудачествам, ему важно найти общий язык с принцем. Гильденстерн обижается и еле сдерживает свой гнев. Он ведь слишком дорожит хорошим тоном, своей репутацией. Он как-то проще, он яснее для Гамлета.

Очень интересно найден и внешний облик обоих персонажей: Розенкранц выступает с вечной усмешечкой, с оттенком смущения, почти благоговейно. Он одет несколько проще, он торжественно держит шляпу в руках. Гильденстерн внешне торжественнее: он носит пышный придворный костюм, и голова его украшена маленькой шляпой с пером, которой он не снимает даже в присутствии принца. Гильденстерн здесь своеобразный рыцарь придворного ритуала: подчас теряясь,

он даже завидует своему более ловкому, изворотливому товарищу. Таким образом режиссер умело противопоставляет обоим этих персонажей, — противопоставляет во всех деталях и этим как бы осложняет задачу Гамлета. Розенкранц и Гильденстерн как будто близки друг к другу и в то же время это люди, глубоко различные по своим характерам и поведению. Этот замечательный сценический дуэт мастерски проведен обоими актерами.

Исключительно трудная задача стояла перед талантливейшим актером — покойным Г. Еремеевым. Он играл призрак отца Гамлета — роль, подобную которой советскому актеру, пожалуй, не часто приходилось исполнять. И не только потому, что этот герой — представитель загробного мира, — нет, трудности, стоявшие перед актером, определялись тем, что это роль единого монолога, роль как бы одного дыхания; а ведь трагический монолог — это камень преткновения для многих наших актеров. Кроме того, по замыслу режиссера, призрак действует все время в полутьме и, следовательно, на мимику здесь надеяться не приходится. Здесь должен выступать не таинственный призрак, освещенный бенгальскими огнями и закутанный в простыню. Для Радлова важно было через образ призрака передать характер отца Гамлета. Еремееву удалось блестяще выполнить это задание режиссера; он создавал подлинно поэтический образ призрака, а не бледную тень, которая бродит по земле. В этом призраке — черты короля-отца, черты его замечательного характера, его гордость, смелость, честность, — те черты человека, отца, мужа и правителя, которые так пленяли Гамлета.

С огромной поэтической силой и выразительностью Еремеев произносил монолог отца, полный горечи и презрения. Мы знаем, как ярко звучит этот моно-

лог в новом переводе Анны Радловой; этот монолог, полный гнева и силы, с огромным мастерством читается актером. В этом монологе призрака так много ярких чувств. Это заветы Гамлета-отца сыну: монолог призрака утверждает дальнейшее бытие Гамлета, зовет Гамлета к борьбе, к действию, в нем мастерски передаются черты характера отца Гамлета. Призрак полон жизни; в силуэте, который впервые выступает на фоне бурной, снежной ночи, чувствуется страдание убитого отца, который много пережил в своей жизни, но который не может перенести предательства и преступления. Призрак оскорблен, он страдает, и его страдания чувствует Гамлет. Призрак передает сыну заветы любви и мести. Раскрывая эту сцену, полную трагического пафоса, артист доносил поэтический образ призрака. Образ призрака здесь не только занимает определенное место в развитии действия пьесы, этот образ как бы проникнут трагическим шекспировским пафосом. Второй исполнитель, Н. Трофимов, играет более просто, у него нет достаточной глубины и яркости передачи. Подчас в монологе призрака звучат бытовые ноты, и поэтическая иллюзия частично снимается внешней бутафорией театрального призрака. Но и второй исполнитель роли пытается раскрыть тот поэтический, почти трагический образ призрака, который был намечен Еремеевым; только более скромные технические возможности актера, — в частности, его далеко не совершенные голосовые данные, — не позволяют ему четко идти по пути, намеченному его предшественником.

Другой замечательно переданный и глубоко оригинальный образ трагедии — это 1-й актер в исполнении Г. Гуревича. Бледное, усталое лицо с горящими глазами, внешний облик, отдаленно напоминающий портреты Шекспира. Чувствуется, что много пережил

этот человек; он оборван, отрепан, он много путешествовал по грязным, пыльным дорогам, он странствовал по городам и весям страны. Он дрожит перед властью имущими, он говорит с ними с почтением, с трепетом. Он как будто бы ничтожный, маленький человек, — таков он при первой встрече с Гамлетом. И вот в нем пробуждается художник. Мастерская сценическая игра — вначале игра лишь внешняя — сменяется подлинным вдохновением. И теперь уже большой художник вырастает перед Гамлетом, теперь это человек, по-царски величественный, человек больших страстей, ярких чувств. Гамлет находит в актере именно то, чего недоставало самому Гамлету, находит бурные, яркие чувства, находит волю к борьбе в его творчестве, — не случайно такое впечатление на Гамлета производит его исполнение классического монолога, недаром он делает этого актера орудием своей мести.

Есть какие-то родственные черты у этого актера и у другого персонажа трагедии — у 1-го могильщика, так, как его обрисовывает в спектакле актер К. Злобин. Недаром в тексте Шекспира могильщик называется «шутом». Этот шут — носитель народной мудрости, он не профессиональный шут, не из тех шутов, которые, как Иорик, прислуживали при дворе. Он занят своим делом, он гробокопатель. Это дело для него серьезное, важное, к тому же оно располагает не только к веселым песням, но и к философским размышлениям. Этот «шут» в то же время является философом. В его рассуждениях так много народной мудрости. Со своим товарищем он не прочь выпить, пошутить, подурчиться, и в его шутках порой чувствуется грусть. Тяжел удел людей из народа, но им не изменяет веселье. Тяжел и скоропроходящ удел человека, но человек должен мыслить и бороться. К. Злобин ведет

роль 1-го могильщика в бытовом плане, но эти бытовые детали у него окрашены глубокой философской мыслью. И эта мысль могильщика как бы пронизывает его яркий, грубоватый народный юмор. И недаром песенки его глубоко поэтичны, и вся эта грубая фигура окрашена своеобразной поэзией. Ведь есть какие-то поэтические черты у всех народных комических, бытовых героев шекспировских трагедий.

Оба эти образа — актера и могильщика — так, как они показаны в спектакле, — образы народные.

Это вполне соответствует замыслу спектакля. Именно эта народность, соединенная с артистичностью, с художественным чутьем (четко осознанным у актера, но в какой-то мере характерным и для могильщика), привлекает к этим людям датского принца. Эти люди для него близки, он понимает их чувства, их горести и страдания. Оба образа, играющие как будто бы не такую заметную роль в трагедии, глубоко, значительно и ярко донесены в спектакле. Образы актера и могильщика позволяют режиссеру раскрыть многие черты Гамлета, его любовь к народу, его демократичность, его подлинную артистичность.

Таковы основные образы трагедии, такова работа тех исполнителей, которые играют сколько-нибудь значительную, самостоятельную роль в спектакле. Мы уже указывали, что не всегда удачны массовые сцены, что в них отдельные фигуры недостаточно индивидуализированы. Из ряда придворных внешне выделена только фигура шута, которого нет в пьесе Шекспира. Образ этот, введенный Радловым, не удался. Шут вертится вокруг короля, часто неожиданно вскакивая на его кресло, иногда король ласкает и треплет юного шута и затем резко отбрасывает его от себя. Но что хотел сказать режиссер, вводя этот образ, — остается неясным,

и эта мимическая фигура, как и другие придворные, лишь украшает сцену, вводит новую деталь, но не играет никакой роли в развитии действия. Что же касается персонажей в толпе и отдельных групп придворных, то они недостаточно индивидуализированы. Даже некоторые персонажи, занимающие определенное место в развитии шекспировской пьесы, показаны как-то бледно, одноцветно. Таковы Марцелл и Бернардо, таковы 2-й и 3-й актеры. Режиссер не уделил им самостоятельного места в спектакле, актеры недостаточно думали над разработкой этих образов, они просто говорят положенные им по тексту слова, и только...

Наконец, недостаточно ярко показана и фигура Фортинбраса. Правда, внешний образ воина, закованного в латы (В. Чобур), проходящего через ряды офицеров и знамен в торжественной концовке спектакля, как будто бы выразителен, величествен. Но слова Фортинбраса не доходят, их заглушает музыка: как будто Радлову важно было лишь показать этого героя и закончить им спектакль, но не выяснить особенностей его характера и место, занимаемое им в пьесе. Недаром Фортинбрасу в спектакле как-то не повезло: все сцены, связанные с ним, старательно сокращались. И эта величественная фигура, неожиданно выходящая для завершения спектакля, не вызывает у зрителя никаких эмоций.

Таким образом, далеко не все персонажи спектакля удачны. Нам кажется, что наиболее значительными были в спектакле именно те образы, которые оказались особенно важными для Радлова как режиссера, для его понимания пьесы, для его концепции «Гамлета». Именно для этих ролей были найдены наиболее значительные исполнители, и с ними велась наиболее долгая, серьезная работа. В итоге спектакль

нельзя считать до конца ансамблевым. Труппа театра, несомненно, талантлива, но слишком уж грандиозны масштабы величайшей трагедии, и для того, чтобы создать подлинно значительный и ровный ансамбль «Гамлета», в театре все же нехватило сил. Вот почему в спектакле есть серьезные провалы, вот почему некоторые стороны спектакля, некоторые его образы как бы оставлены без внимания, недостаточно направлены режиссером. Но, вместе с тем, другие образы спектакля, — часто образы как будто бы второстепенные, — здесь по-новому воплощены и раскрыты. Они приобрели в спектакле огромную идейную глубину и сценическую выразительность. Это показывает, что каждый, даже второстепенный персонаж шекспировской трагедии может дать огромный материал для творческой работы актера, для роста и совершенствования актерского мастерства.



ПОРТРЕТ СПЕКТАКЛЯ

ОТКРЫВАЕТСЯ занавес первой сцены. Терраса в Эльсиноре. Светлоголубое северное небо. Слева от зрителя — небольшие каменные ворота, напоминающие тоннель. Ощущение холода, неуверенности, страха. Франциско на часах с фонарем. Он почти дрожит от холода. Его сменяет Бернардо; в воротах появляются Горацио и Марцелл. Горацио в скромном студенческом одеянии — единственный штатский среди воинов. К нему относятся с уважением; может быть, он, ученый человек, студент, откроет тайну призрака. О призраке здесь говорят шопотом, как будто боятся его потревожить...

Появляется призрак. Зрители его еще не видят. Смятение и волнение среди всех присутствующих. Офицеры скрещивают аллебарды, и защищенный ими Горацио обращается к призраку с напыщенной речью. Призрак исчезает. Несколько успокоенные, все садятся на ступеньках террасы, идет мирная беседа о судьбах страны, о странных событиях, происходящих в королевстве... Новое появление призрака. Он как бы обходит всех присутствующих, он появился

теперь там, где находится зрительный зал. Горацио и офицеры выбегают за ним на авансцену; призрак исчезает в воротах. Растерянный Горацио стреляет. Поступок бессмысленный, — ученый Горацио должен был понимать это. «Мы величавому созданию зря подобием насилья угрожали», — обращается к нему Марцелл. И тут у Горацио возникает мысль о необходимости открыть тайну появления призрака датскому принцу.

В промежутке между 1-й и 2-й сценами гремят торжественные, бравурные звуки датского марша. Это музыка специфически придворная, — музыка торжественных шествий и дворцового ритуала. Открывается занавес 2-й сцены. Уютный, красочный зал дворца; вся обстановка как бы контрастна по отношению к предыдущей сцене: большой зал с зелеными занавесями и вереницей фамильных портретов. Красное возвышение с двумя ступеньками. Здесь на креслах король и королева, вокруг них придворные, вытянутые прямой линией параллельно рампе. Слева от зрителей стоит Лаэрт, справа — Гамлет в традиционном траурном одеянии, с орденом Белого слона на груди. Это как бы черное пятно на фоне пестрых групп придворных.

Король обращается с торжественной тронной речью. Это первая речь короля после его вступления на престол. У всех ощущение радости, довольства: кончились тревоги, связанные со смертью старого властителя Дании; король говорит с придворными торжественно, но в то же время просто, сердечно. Он как бы подчеркивает интимность своей тронной речи и в том же тоне радости, доверия и интимности обращается к Гамлету; и вот первые слова Гамлета, произнесенные сухо, официально, почти безучастно, сразу вносят ощущение тревоги. Нет, еще не наступило спокойствие. Все смущены странным поведением принца; при-

дворные нелепо приседают, как бы боясь нарушить этикет, необходимый в дни праздника. И король, чувствуя всю неловкость положения, спешит закрыть торжественное собрание; под звуки того же датского марша он уходит под руку с королевой, за ним так же торжественно, парами, следуют придворные. В последней паре — Лаэрт и Полоний. Впрочем, король уже ушел, и можно нарушить этикет, можно мирно побеседовать, и Полоний не спешит, он пропускает сына вперед (в последних спектаклях этот парад несколько изменен. Беседа Полония и Лаэрта здесь снята).

Гамлет остается один. В тревоге и смущении он подходит к трону.

Нам уже пришлось говорить, что этот первый монолог Гамлета по-разному передается обоими исполнителями: Дудников здесь сдержанно передает ощущение огромной печали и стыда, у Смирнова же этот монолог гораздо более эмоционален, здесь чувствуется порыв Гамлета, его стремление к борьбе.

Вот появляются Горацио и офицеры. Гамлет рад им: это те люди, с которыми ему не приходится хитрить. Но в первый момент он слишком погружен в свои мысли, он не воспринимает слов Горацио. И только отведя в сторону Горацио и поговорив с ним, Гамлет почувствовал, что происходит что-то необычное. Он начинает упорно, напряженно мыслить. Он должен собрать все силы для будущей борьбы.

Крепись, душа. Зло, все дела твои
Предстанут людям, как из-под земли.

Следующая сцена происходит перед небольшим желтоватым занавесом, как бы крупным планом. Это — прощание Лаэрта с Офелией и Полонием. Сцена эта идет в быстром темпе. Офелия здесь безучастна и покорна. В центре внимания — Полоний с его поуче-

ниями, преподносимыми как будто нарочито серьезно; но в условиях уже назревающей трагедии эти поучения смешны. Сцена сопровождается музыкой, нежной, лирической, слегка жеманной, как бы намечающей будущую тему Офелии.

4-я картина происходит на террасе. Холод, идет снег. Из ворот выходят Гамлет, Горацио, Марцелл. Они кутаются в плащи, они дрожат. Растет ощущение неуверенности, неуютности, тьмы, а вдали гремят литавры и трубы — это продолжают празднества.

Ветер, вьюга, страшная снежная метель. И вот слева от зрителя, среди этой бешеной снежной пляски, появляется силуэт призрака — черный силуэт, закованный в рыцарские доспехи. Трагические черты страдальца. Он проходит по сцене, подняв руки, и как бы манит принца. Гамлет и его товарищи — на авансцене. Горацио и Марцелл пытаются удержать принца, но последний бросается вперед. Чувствуя огромный прилив силы, он оттолкнул своих друзей, вырвался из их рук, оставив здесь свой черный плащ. Сознание долга придает силы Гамлету:

Мой рок зовет меня, и каждой жилке в теле
Всю силу льва немейского дает...

И затем Гамлет, вытянув вперед руки, неверными шагами следует за призраком. Музыка передает ощущение тревоги, борьбы. В этой музыке много порыва, много силы, страсти, это музыка бури, музыка волнения и скорби. В этой сцене музыкальное сопровождение как бы дополняет и раскрывает все ощущение трагедии.

Сцена некоторое время пуста. Здесь как бы властвует снежная буря. И вот с левой стороны от зрителя выходит призраком тем же торжественным, несколько усталым шагом; за ним — обессиленный Гамлет. Вьюга

стихает. Гамлет обращается к призраку: «Куда ведешь меня ты, говори! Я дальше не пойду...». Призрак как бы застывает и торжественно начинает свою речь. Гамлет, обессиленный, опускается на ступеньки; когда он узнает о злодеянии, он торжественно вынимает меч для клятвы, но, вновь обессиленный, падает.

Мы уже говорили, как по-разному исполнялась концовка этой сцены. Однако общая мысль сцены оставалась неизменной — именно в этой сцене с призраком намечалась основная тема трагедии, здесь — завязка будущей борьбы Гамлета. И при всех изменениях спектакля именно так доходила до зрителей концовка I акта. Здесь — начало борьбы, здесь — завязка трагического действия.

1-я сцена II акта (по тексту — 2-я сцена II акта) происходит в интимных покоях дворца. Ощущение довольства и спокойствия подчеркнуто самой обстановкой, этим пышным зеленым бархатом, этим позолоченным столом с яствами и фруктами. Король и королева за интимным ужином; они дружески пьют из одного бокала. У ног короля шут. Придворные относятся к королевской чете почтительно, но как-то по-домашнему. Розенкранц и Гильденстерн дружески и в то же время почти интимно целуют руку короля. Шумно вбегает Полоний, чтобы сообщить новость о том, что он открыл причину безумия принца. В присутствии короля он держит себя вежливо, но не слишком почтительно, он старается позабавить короля, он не спешит открыть свою тайну. Но как только здесь заговорили о Гамлете, уже чувствуется, что ощущение тревоги проникло даже в интимные королевские покои. Королева грустна; она искренно жалеет сына. «Как грустно он идет, читает, бедный», — произносит она с оттенком горечи и страдания.

Закрывается темнокрасный занавес театра. Перед занавесом проходит Гамлет, читающий книгу. Из-за угла занавеса подглядывает Полоний: удобно ли начать беседу с принцем? Принц его не замечает. И вот Полоний выходит и идет за принцем старческим шагом, как бы прогуливаясь перед ним. Вот он осмеливается затеять беседу, осторожно, как следует говорить с безумцем. «Вы меня знаете, принц?» — «Отлично знаю, ты — селедочник». Что же, принц действительно безумен или только притворяется? Это должны выяснить другие вопросы Полония. Но Гамлет тем же спокойным тоном говорит как будто бы страшные, чудовищные вещи. Может быть, в них есть тайный смысл? Но Полоний не настолько мудр, чтобы разрешить все это. И теперь все сильнее и сильнее звучит издевка принца над стариком. А когда Полоний уходит, Гамлет уже зло, саркастически, теперь уже без всякого притворства, бросает из-за угла занавеса слова: «Нудный, старый дурак!».

Появляются Розенкранц и Гильденстерн. Они ищут принца. Медленно раскрывается занавес. Галерея замка. Розоватые шпалеры с изображением античных героев. С двух сторон сцены — небольшие диванчики, на одном из них — Гамлет, погруженный в чтение. Розенкранц и Гильденстерн осторожно подходят к нему. Начинается обычный светский разговор; оба бывших друга Гамлета стремятся снискать его доверие, они как бы осматривают принца, как бы обходят его; они стремятся узнать его сильные и слабые стороны. Подчас принц говорит странные вещи, называет Данию тюрьмой, но Розенкранц и Гильденстерн — слишком ловкие придворные, чтобы их это смутило. Что же, и в светской беседе бывает оттенок чудачества. Но вот Гамлет ставит вопрос резко и грубо: «За вами посылали?».

И оба придворных смущены. Гильденстерн — тот совсем растерялся. Опытный соглядатай попал впросак. Но можно еще перевести дело в шутку, — этим займется Розенкранц. Конечно, посылали, но дело не серьезно, король и королева так стремятся развлечь принца, — что ж тут дурного? Таков светский этикет. И, полностью нарушая этикет, принц, развалившись на диване, говорит им о своем тяжелом настроении, о том, что «это милое сооружение — земля — стала для него бесплодной скалой».

Что это — притворное сумасшествие Гамлета или подлинные его мысли? И то и другое. Маска безумного удобна, она позволяет Гамлету говорить правду, говорить то, что он думает, и то, что, по установленным обычаям, говорить никак не полагается.

И, чтобы смягчить возникшую неловкость, Розенкранц и Гильденстерн сообщают Гамлету о приезде актеров.

Это известие вызывает у Гамлета прилив радости. Ведь это люди, которые принуждены всю жизнь притворяться, но с которыми он может быть всегда искренен, — их притворство не опасно. Гамлет вскакивает, он спешит навстречу актерам — может быть, сейчас у него уже созревает план сделать актеров орудием своей мести. Но еще не пришло время радостной встречи с актерами. Нужно еще притворяться, нужно закончить беседу. И вдруг резко, решительно, может быть, нарочито резко, чтобы эти слова стали известными всем во дворце, Гамлет сообщает:

«Мой дядя-отец и моя тетка-мать ошиблись: я сумасшедший только при норд-норд-весте, а когда дует южный ветер, я сумею отличить сокола от сороки...».

Вот и Полоний. С ним тоже нужно хитрить. Повидимому, он тоже пришел поведать принцу об актерам. Ему нужно сказать что-то неясное, путанное, шутовское.

Гамлету приходит на ум мысль о библейском пророке Иосафе, который когда-то принес в жертву свою дочь. И, сев верхом на диванчик, в позе почти шутовской, Гамлет поет:

Милая дочка была у него...

Наконец появляются актеры. Гамлет принимает их просто, дружески, расспрашивает о их горестях, скитаниях, с ними он искренен, правдив. Он любит этих отрепанных людей, которые много пространствовали по дорогам страны, которые на спине своей тащили свою убогую бутафорию. Гамлет сажает на колени молодого актера, играющего королеву, он ласково треплет его, он скорее хочет насладиться высоким искусством. Так дороги ему эти отрепанные, бедные люди. Он чувствует, что их искусство может стать орудием его борьбы. Вот с пафосом, восторженно читает 1-й актер строки старого стихотворения; он весь преображается, он надевает плащ, размахивает мечом, он играет, творит. Его творчество производит огромное впечатление на Гамлета. Актеры здесь — люди забитые, угнетенные, нищие, зависящие от власти имущих, и в то же время они — носители высокого искусства, того искусства, которое пробуждает лучшие чувства в человеческой душе. Вот почему так дороги Гамлету эти отрепанные, бедные люди.

Отведя в сторону 1-го актера, человека ему наиболее близкого, Гамлет просит его сыграть «убийство Гонзаго», а также несколько строк, которые он впишет в эту пьесу; он надевает на палец актера дорогой перстень. Несчастный, полунищий человек, привыкший к издевательствам, смущен и потрясен лаской принца; он уходит, все время любясь перстнем, который блестит на его руке.

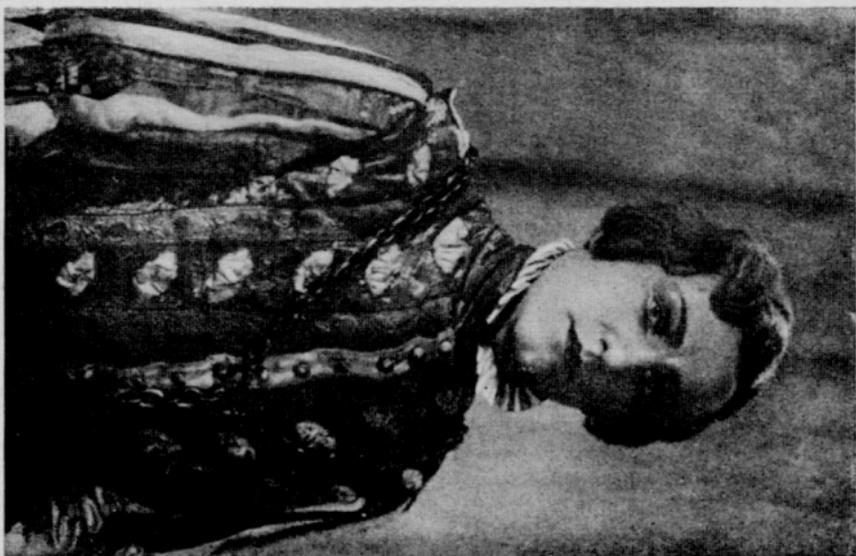


Акт V. Сцена на кладбище

Полоний—С. Федоров



Лазурь—Н. Крылов



И вот Гамлет один. Знаменитый монолог о Гекубе — один из труднейших монологов великой трагедии. Встреча с актерами как бы раскрыла перед принцем его ничтожество, его медлительность, и в то же время эта встреча вызывает у Гамлета прилив новой силы, стремление к борьбе. Мы уже знаем, сколь различно произносился этот монолог нашими исполнителями, как трудно им было изобразить Гамлета, преодолевающего свою двойственность, медлительность, свои сложные противоречия. Мы знаем, что исполнение этого монолога далеко еще от совершенства, но обоим исполнителям все же в какой-то мере удавалось передать в этой сцене мысли Гамлета, столь важные для дальнейшего развития трагедии. Мы видим здесь переход Гамлета от раздумий и сомнений к действию, к борьбе. Его решение принято:

Тем представленьем сеть закину я,
Чтоб изловить мне совесть короля...

III акт трагедии является основным для развития ее большой драматической темы. Здесь — наиболее значительные темы пьесы. 1-я сцена акта происходит в одном из интимных покоев дворца. Большая черная дверь и красные занавеси вокруг нее; вся обстановка этой комнаты как бы подчеркивает, как здесь удобно подслушивать, следить за действиями каждого сюда входящего. Именно в этой комнате король собирает свои силы, именно здесь его «законные» шпионы готовы следить за Гамлетом.

Гамлет читает свой знаменитый монолог «Быть или не быть». Мы уже говорили, какая трудная задача стояла перед актерами и сколь различно произносили этот монолог наши исполнители. Гамлет замечает входящую Офелию. Первое обращение к Офелии — нежное, лирическое; вдруг Гамлет видит за занавесом

ноги Полония; он приподнял занавес, он удостоверился в том, что за ним следят. Но он еще не верит, что Офелия является соучастницей заговора. И только сообщение ее, что отец дома, вызывает у Гамлета взрыв злобы и отчаяния: значит, и Офелия «подслана», значит, и с ней надо бороться, значит, надо забыть о любви и перед Офелией тоже носить маску. Вот Гамлет падает на колени перед Офелией, вот он в гневе с криком: «Иди в монастырь!» отбегает от нее и вновь возвращается, чтобы сказать несколько слов, резких, грубых. Офелия падает обессиленная, и с разных сторон сходятся из потаенных убежищ король и Полоний. «Любовь? Нет, не сюда его влечет!» — этими словами короля заканчивается сцена.

Гамлет и Горацио у занавеса. Гамлет умоляет своего друга смотреть во время представления на короля, оценивать его поступки. Его отношение к Горацио — нежное, любящее. Любовь потеряна — у Гамлета осталась только дружба. Горацио — его соучастник в разоблачении короля.

Сцена представления. Большой помост, покрытый красным сукном, на помосте, лицом к зрителю, живописные группы придворных; в центре — король и королева. Справа от них — Офелия, слева — Полоний. Гамлет говорит вещи странные, непонятные, он носит маску безумца. Это позволяет ему нарушать придворный этикет, это позволяет ему говорить грубо и резко с матерью, с Офелией. Он поместился у ног Офелии, положив здесь свою шпагу. Тем временем Горацио занял место налево, чтобы следить за поведением короля.

Начинается представление. Входят трое актеров со своим жалким реквизитом, в пестрых, подчеркнута театральными одеяниях. Театральная королева на ходу прихорашивается, театральный король носит золотую бута-

форскую корону и традиционную «королевскую бороду». Театральный злодей облачен в пестрые тряпки. Гремит музыка игровая, ироническая, слегка насмешливая. Разыгрывается пантомима, лишь намечающая основы действия. Затем выходят король и королева, они несколько раз обходят вокруг маленькой кушетки; это — бутафорское ложе и в то же время трон. Театральный король ложится на кушетку; появляется злодей со склянкой яда. Гамлет не выдерживает: он срывается с места, он оказывается на площадке, где идет представление. Он как бы торопит театрального злодея, он режиссирует, руководит действием. «Ну, начинай, убийца! Зовет нас к мести каркающий ворон». И вот на сцене Люциан вливает яд в ухо спящего короля. Король Клавдий вскакивает. Он вначале как бы бросается к Гамлету, затем стремительно выбегает, за ним в беспорядке, забыв придворный этикет, бегут все окружающие, последним бежит Гильденстерн, больно ударяя на ходу по руке актера, играющего театрального короля. Актеры уходят в смятении.

Гамлет и Горацио. Гамлет как бы охвачен радостью. Он настроен бурно, восторженно. Вот он надевает на голову бутафорскую корону театрального короля, затем в новом порыве радости вскакивает на кресло и мечется по сцене с криком. Занавес закрывается. Гамлет и Горацио остаются на авансцене. Появляются Розенкранц и Гильденстерн. Они смущены, расстроены, но хотят сохранить видимость приличия, а Гамлет теперь по отношению к ним преувеличенно учтив. Вот здесь же, на авансцене, появляется мальчик-шут с флейтой. Гамлет берет у него флейту, играет на ней. Розенкранц и Гильденстерн вертятся вокруг него, как бы стараясь понять его мысли, оценить его поведение. И тогда Гамлет предлагает Гильденстерну

сыграть на флейте, а затем обращается к нему резко и зло: «Вы думаете, на мне легче играть, чем на дудке?». Появляется и Полоний. Гамлет чувствует, что он может теперь над ним издеваться безнаказанно. Он чертит в воздухе портреты различных животных, верблюда, ласки, кита, — каждый из них похож на облако. Полоний смиренно соглашается. Но вся эта игра слишком тяжела для Гамлета. Когда он остается вдвоем с Горацио, он говорит ему (и в этих словах — вся горечь притворства Гамлета):

Они, пожалуй, меня совсем сведут с ума.

Монолог «Настало колдовское время ночи» Гамлет произносит у занавеса. Мрачное, багровое освещение как бы подчеркивает кровавую, «макбетовскую» тему монолога. Этот монолог является здесь как бы введением к двум последующим сценам.

Сцена с молящимся королем происходит в полутьме, в обстановке готической церкви. Узенькие церковные окна, стены, завешанные парчой с многочисленными крестами. Здесь на коленях у аналоя стоит молящийся король. Его молитва и раскаяние свершаются как бы в полузабытьи, его нервные, отрывистые слова как бы противопоставлены стройному, обдуманному монологу Гамлета, который сознательно отказывается в этой сцене от убийства. Мрачная церковная обстановка здесь только подчеркивает силу гамлетовской мысли, обоснованность гамлетовского действия.

Сцена с матерью происходит в спальне королевы, в обстановке интимной, домашней. Огромная кровать с пологом вокруг нее, пестрые красные занавеси, за которыми могут наблюдать все происходящее соглядатаи и шпионы. Мрачный багровый свет. Слова текста трагедии:

В поту прокисшем пакостной постели
Любиться, миловаться на навозе... —

как бы подсказали художнику все оформление этой сцены. И недаром эта сцена — пожалуй, наиболее четкая по внешней живописности из всех сцен спектакля. Она звучит в спектакле наиболее ярко, трагично, сильно. Завершается вся сцена мажорно. Теперь Гамлет готов для будущей борьбы, он должен быть жесток в этой борьбе, и в этой силе, в этой жестокости — высший гуманизм Гамлета. Он понимает, что он окружен врагами... его мать, его возлюбленная стали орудием этих врагов.

Забавно будет самого сапера
Взорвать его же миной. Неужели
Мне не удастся подвести подкоп
На фут поглубже? Тут они взлетят
К самой луне. Ах, будет очень мило,
Как с тайной силою столкнется сила.

Это призыв Гамлета к борьбе, его решение вести борьбу, преодолев всю свою раздвоенность, все свои сомнения. Эта сцена является кульминационным пунктом пьесы, высшим трагическим подъемом спектакля.

1-я сцена IV акта по замыслу спектакля является как бы продолжением сцены с матерью. Гамлет крадется по сцене в полутьме, он прячет труп Полония. Шумно вбегают Розенкранц и Гильденстерн; они, повидимому, долго искали Гамлета, наконец, нашли его. Они отобрали шпагу, Гамлет арестован, его ведут к королю.

Последующая сцена у короля трактована в театре как «допрос» Гамлета. Король и его придворные за столом, занятые государственными делами. Розенкранц вносит шпагу Гамлета и торжественно кладет ее перед королем. Затем вводят арестованного. Король начинает допрос спокойно, почти дружески. Гамлет отвечает

резко, издеваясь над королем, все время сбивая его с толку. Постепенно король теряет самообладание. Допрос закончен раньше, чем хотел король. Гамлет уходит. Всю свою долго сдерживаемую ненависть к Гамлету король изливает в речи, обращенной к английскому королю.

Затем следует сцена, происходящая в одном из зал дворца. Пышные зеленые занавеси, большие черные двери; диванчики и кушетки на авансцене. Королева окружена придворными дамами. Появляется безумная Офелия. Первые песенки ее звучат нежно, почти лирично. Она безумна, но у нее еще есть какие-то проблески сознания, может быть, она еще излечится. Король и королева нежно, дружески относятся к ней.

Ощущение тревоги растет. Когда Офелия уходит, король, сев у ног своей супруги, рассказывает ей о горестях, которые его преследуют:

Лазутчиком не одиноким входит
Беда, а целым войском...

За сценой — шум. Двери отворяются, предводительствуемые Лаэртом датчане без труда побеждают немногочисленных стражников дворца. Лаэрт врывается в зал, он прогоняет ворвавшихся с ним датчан и затем закрывает за ними дверь. После этого он обращается к королю с гневной речью и, заметив в зале рапиры, бросает ему одну из них, как бы вызывая на поединок. Но король торжественно отводит королеву в сторону:

Но для чего, Лаэрт, мятеж гигантов?
Оставь, Гертруда, и за нас не бойся.
Божественность — ограда королей...

И со спокойными, чуть льстивыми словами обращаясь к Лаэрту, король уже сумел завоевать его до-

верие. Благородный Лаэрт не понимает, кто его друзья, кто враги. Тут вторично появляется Офелия. Ее второе появление резко отлично от первого появления в той же сцене. Усилилась ее трагедия: теперь нет и следов лирики в ее песнях. Теперь здесь трагический надрыв, она не только безумна, она осуждена, — ее преследуют страшные видения. Вот, создав из цветов подобие гроба, Офелия со страшным криком, в ужасе убегает:

«О боже, видишь ли ты это?!» — говорит Лаэрт с пафосом, подняв руку. Эти слова Лаэрта заканчивают IV акт.

6-я и 7-я сцены того же акта (по пьесе) открывают в спектакле последний, V акт. Эти сцены поставлены «крупным планом». Перед занавесом матросы вручают Горацио письма от Гамлета и тут же на авансцене, около маленького желтого занавеса, происходит беседа короля и Лаэрта, во время которой они узнают о трагической гибели Офелии.

Затем раскрывается занавес, зритель видит могильный холм, крест, сырую землю, желтые, осенние закатные лучи солнца, еле пробивающиеся сквозь листву (прежнее, не совсем удачное оформление сцены на кладбище в первых спектаклях заменено сейчас другим, более строгим, образным, четким, но замысел художника остался неизменным). Среди этой сырой, тоскливой земли оба могильщика делают свое тяжелое дело. Ироническая музыка веселой песенки могильщика так соответствует своеобразному народному юмору этих собеседников Гамлета.

Торжественное шествие. Придворные идут парами, одетые в траурное платье, у женщин — траурные вуали. Гамлет отошел в сторону, его не видят. И только услышав пафосные, нарочито напыщенные слова Лаэрта, он вдруг вырывается из рук Горацио, теряет свой плащ

и бросается в могилу. Начавшаяся здесь борьба настолько неожиданна, что король и придворные сразу не могут прийти в себя. Лишь с некоторым опозданием им удается разнять дерущихся.

Следующая небольшая сцена поставлена крупным планом у желтоватого занавеса — это приглашение Гамлета на поединок.

Последняя сцена происходит в том самом большом зале с фамильными портретами, который известен нам по 2-й сцене I акта. Зал теперь приготовлен для поединка, оставлены только кресла короля и королевы и стол с рапирами, сетками и другими принадлежностями поединка. Сам поединок происходит по диагонали сцены, справа налево, если считать от зрителя. Гамлет сражается лицом к зрителю. Обоих бойцов долго готовят к поединку, им надевают повязки на головы, сетки на лицо, кожаные перчатки. Король наблюдает за поединком, находясь слева от дерущихся. Большая часть придворных находится по другую сторону от них. Когда Гамлет утомляется, когда ему предлагают отравленный кубок, который он отказался выпить, королева незаметно для короля переходит на другую сторону; она теперь отделена от короля сражающимися, там она выпивает яд, так что король не может оказать ей помощь. К этому времени светская дуэль переходит в свалку, противники ожесточились. В пылу боя они успели поменяться шпагами, и Гамлет ранит Лаэрта.

Смерть королевы трактуется здесь как ее раскаяние, она, повидимому, почувствовала, что любимый ею король — не только враг ее сына, он и ее невольный убийца. Лаэрт сообщает Гамлету о предательстве. Гамлет чувствует измену, смятение нарастает, придворные в ужасе отступают к закрытым дверям. Гамлет, уже чувствуя приближающуюся смерть, проявляет лихора-

дочную энергию: он не только убивает короля, он борется за будущую жизнь, он после долгой борьбы вырывает кубок у Горацио, он требует от Горацио правдивого рассказа о его, Гамлета, делах, он умирает как мыслитель, боец и государственный деятель.

Гамлет падает. Рядом с ним — трупы его матери и Лаэрта, покрытые черными покрывалами. При последних словах Гамлета начинает греметь торжественная музыка, вначале тихо, издали. Постепенно звуки торжественного марша заполняют сцену. Открываются большие двери дворца, входят два ряда воинов со знаменами. Воины закованы в латы; они склоняют знамена над трупом Гамлета. Между этих рядов воинов входит Фортинбрас, торжественная, почти скульптурная фигура северного воителя. Он склоняет свой меч над трупом Гамлета. Четыре капитана под звуки торжественной музыки поднимают труп Гамлета и несут его на руках. Занавес опускается в тот момент, когда они почти подошли к двери.

Такова внешняя линия спектакля. Мы уже говорили о трактовке основных образов и об актерской работе. Здесь мы хотим лишь сказать о внешних контурах спектакля. Спектакль красочен и многообразен; здесь не только частая смена места действия, но и смена «планов». Сцены, происходящие у занавеса, сменяются сценами глубинными, которые как бы контрастны по отношению к ним. Контрасты достигаются также игрой цветов и красок. Спектакль в целом подчинен определенным композиционным заданиям. Смена картин, смена цветов, красок, музыкальных кусков, эффектов освещения — все это здесь не случайно, все это является частью композиционного единства, все это подчинено замыслу режиссера, все это в какой-то мере несет режиссерскую мысль. Композиционная стройность спектакля изредка нарушается не всегда дорабо-

тантными сценами, сценами недостаточно совершенными, недостаточно мастерски сделанными. Однако сама композиция спектакля глубоко и целостно продумана режиссером. Огромную помощь в этом смысле оказали ему композитор и художник, их замысел также полностью подчинен композиции спектакля. Именно эта композиционная стройность спектакля позволила театру в достаточной мере четко, по-своему органично донести сложнейшую шекспировскую трагедию.

Режиссер спектакля ярко почувствовал единство, заключенное в тексте шекспировского «Гамлета». Композиционная стройность спектакля позволила разрешить ту задачу, которая всегда казалась театру исключительно трудной, — задачу органического развития шекспировского действия через быструю смену различных сцен. Это достигнуто на маленькой сцене; конечно, тут большую роль сыграла новая техника современного театра, новые приемы работы художника и осветителя. Но эти технические приемы подчинены в спектакле мысли режиссера, и режиссерская мысль ведет и направляет весь спектакль.



ДРУЗЬЯ ГАМЛЕТА

ОСТАЕТСЯ сказать несколько слов еще об одном участнике спектакля — о том, который обычно всегда забывается, — о зрителе.

Зритель приходит на спектакль, как правило, заинтересованный, но, пожалуй, без особенного волнения. Большинство зрителей знает трагедию и, кроме того, что-то слышало, читало о «Гамлете», но огромное большинство зрителей молодого поколения никогда не видело великой трагедии на сцене. Отсюда — внешняя заинтересованность спектаклем, но, вместе с тем, зритель как-то не верит, что эта старая трагедия его захватит. В конце концов это ведь седая старина, это пьеса, имеющая лишь культурно-исторический интерес.

И I акт пьесы, ее завязку, трагическую сцену Гамлета с призраком, зритель смотрит еще недостаточно взволнованно, как бы оценивая свои впечатления, как бы определяя, как ему следует относиться к героям пьесы.

Но во II акте наступает резкий перелом. Когда просмотришь спектакль пять, шесть, десять раз, этот

перелом чувствуется особенно ярко. Зритель оказывается увлеченным. Он начинает сочувствовать Гамлету, он не только наблюдает за поступками Гамлета, — он переживает то, что происходит на сцене, он становится другом Гамлета, он все более и более проникается мыслями Гамлета, его чувствами. Этот переход от внешнего внимания к активному сочувствию герою пьесы именно во II акте пьесы особенно заметен. Подчас он выражается даже в возгласах, выражающих одобрение поступкам Гамлета, но и без возгласов внимательный наблюдатель легко поймет, что зритель уже не остается безучастным, что датский принц ему дорог, что поступки Гамлета его волнуют.

В III и IV актах это сочувствие зрителя уже ярко выявлено. Сцену с Офелией зритель воспринимает как своеобразное предательство, жертвой которого стал его друг, сцену «мышеловки» — как его победу. Издевательство Гамлета над Полонием, над Розенкранцем и Гильденстерном и особенно над королем (в IV акте) вызывает почти восторженное отношение зрителей к Гамлету и презрение к его врагам. В отдельных спектаклях это опять-таки выражается иногда даже в выкриках сочувствия по отношению к Гамлету и ненависти по отношению к королю, но настроение аудитории можно уловить и без них. В III и IV актах зритель уже по-настоящему любит основного героя пьесы, и к его главному врагу — королю — он относится особенно настороженно, относится с яркой, правда, не выявленной еще внешне, враждой.

Как известно, в старом театре аплодисменты отражали по преимуществу отношение зрительного зала к таланту актера и мастерству драматурга. Аплодисменты, показывающие, как зритель реагирует на ту или иную авторскую мысль, как он оценивает слова и поступки героя, получают особые права гражданства

в советском театре. Однако они до сих пор остаются характерными для советских пьес, для пьес боевых, актуальных, для пьес, раскрывающих тему сегодняшнего дня.

Здесь зритель восторженно аплодирует представителям героической Красной Армии, здесь он дружными аплодисментами приветствует смелого и честного советского человека, бесстрашно разоблачающего врага народа. Но такие аплодисменты сочувствия советскому герою характерны обычно для пьес, посвященных сегодняшнему дню, и, может быть, для близких к ним по идейной направленности пьес великого пролетарского писателя Горького. В классических постановках большей частью аплодируют «по-старинке», оценивая аплодисментами качество актерской игры.

В «Гамлете» театра им. Ленсовета громко звучат аплодисменты сочувствия герою, аплодисменты, оценивающие действия, поступки действующих лиц. Это показывает, что зритель стал подлинным другом Гамлета, что он живет его мыслями и чувствами, что Гамлет в его глазах выступает как борец за справедливость, за правду. Следовательно, основная мысль спектакля правильно и четко донесена до зрительного зала.

Нас в данном случае интересуют аплодисменты среди акта, при смене отдельных сцен. Эти аплодисменты более ярко показывают настроение аудитории, чем аплодисменты после окончания акта, пожалуй, более «официальные».

Монолог «Настало колдовское время ночи» почти всегда сопровождался такими аплодисментами. Вначале это несколько нас удивляло: в самом деле, ведь этот мрачный, зловещий монолог, казалось бы, не должен так уже восторженно приниматься публикой. Но, лишь поняв все композиционное развитие спектакля, мы почувствовали, что зритель был прав. В самом деле,

в спектакле это переломный момент, тот момент, когда Гамлет переходит от мрачных размышлений, от раздумий, от бесконечного самоанализа к подлинной борьбе. Здесь впервые подчеркнуты героические черты характера Гамлета. Это ярко почувствовал зритель, и своими аплодисментами он поддерживает Гамлета в его будущей борьбе с несправедливостью. И всегда аплодисменты звучат в IV акте, в сцене Гамлета с королем, в сцене «допроса». Здесь зритель ясно почувствовал, что Гамлет уже сильнее короля, что он не только носит маску притворного безумия, не только бессмысленно издевается над окружающими, но что он готов бороться, и бороться не на шутку. И зритель своими аплодисментами поддерживает Гамлета, сочувствует герою трагедии.

Особенно шумны, дружны эти аплодисменты сочувствия в последней сцене. Эта сцена смотрится зрителем с напряженным вниманием, он заинтересован, он переживает, он ждет окончания трагической борьбы. И, когда Гамлет, вскочив на кресло, заставляет короля насильно выпить яд, при словах:

Проклятый датский блудник и убийца,
Допей свое вино, здесь жемчуг твой... —

раздается гром аплодисментов, иногда продолжительностью до двух-трех минут, аплодисментов дружных, восторженных, аплодисментов всего зрительного зала. Зритель знает, что Гамлет скоро погибнет, и в то же время зритель приветствует своего друга, который сумел одержать эту победу в борьбе за правду, за справедливость. Здесь Гамлету аплодируют так же восторженно, как обычно аплодируют в советских спектаклях нашим героям, разоблачившим вражескую интригу, героям, победившим шпионов, предателей, мерзавцев, всех врагов советского народа. Да, в сознании зрителя

шекспировский король Клавдий является именно таким врагом, носителем исторического и социального зла, а датский принц — бойцом за справедливость, за правду. Так основная мысль спектакля доходит до аудитории.

Зритель наших дней относится к Гамлету как к идейному борцу — правда, идейному борцу чуждой, далекой от нас эпохи. Он приветствует в спектакле своего друга, который несколько сотен лет тому назад боролся и погиб за справедливость и правду, боролся со злом, погиб, отстаивая свои передовые идеи. Таков смысл этих аплодисментов гамлетовским победам, дружных аплодисментов аудитории, звучащих на всех без исключения представлениях «Гамлета» в Театре имени Ленсовета. Гамлету аплодируют граждане великой социалистической страны, тоже боровшиеся и продолжающие бороться за правду, за справедливость, за лучшее будущее человечества. Они смотрят спектакль, и в процессе развития трагического действия на сцене они стали друзьями датского принца. Таково новое восприятие величайшей трагедии Шекспира, таково ее понимание зрителем советской страны.

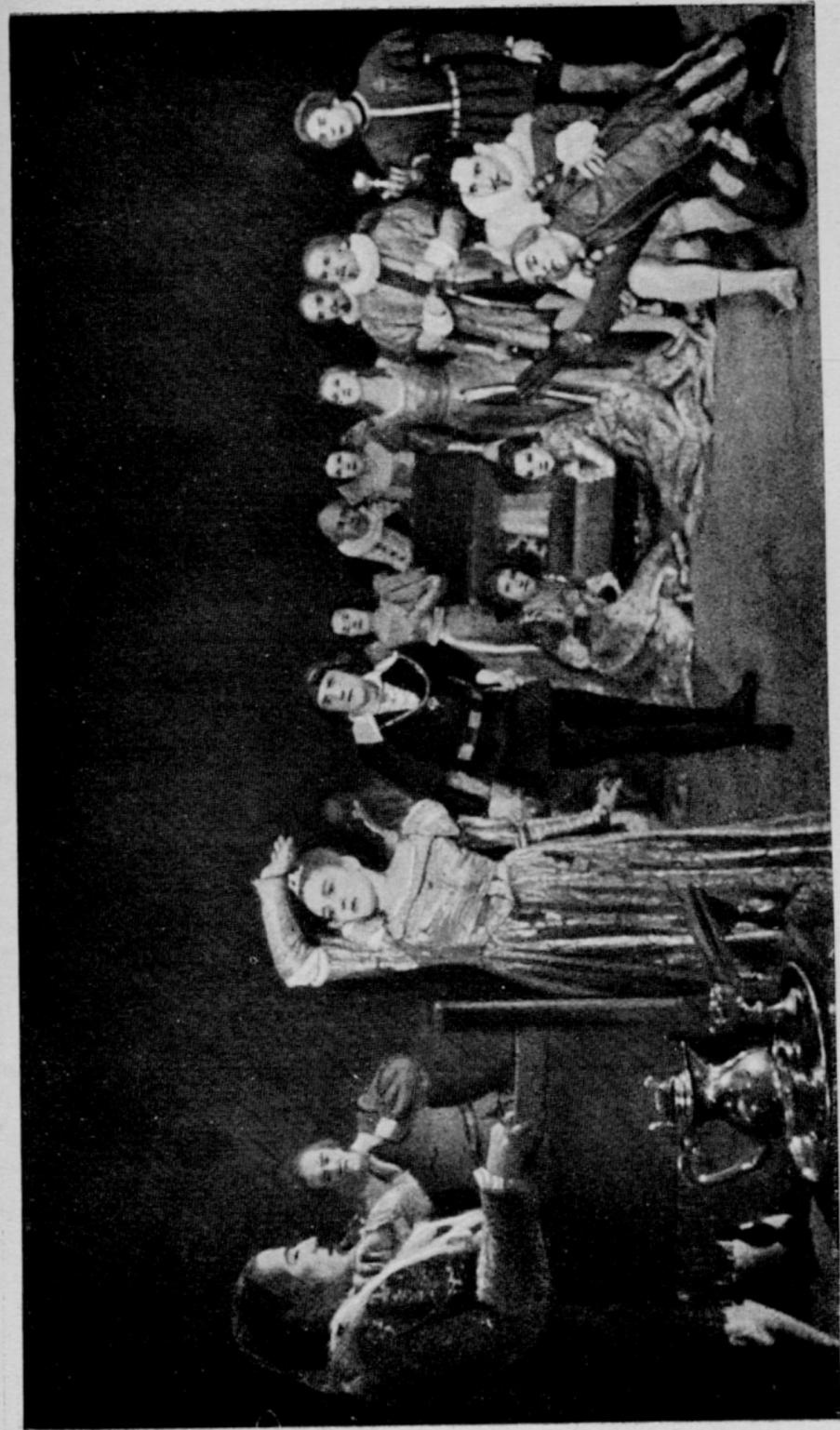


ИТОГИ

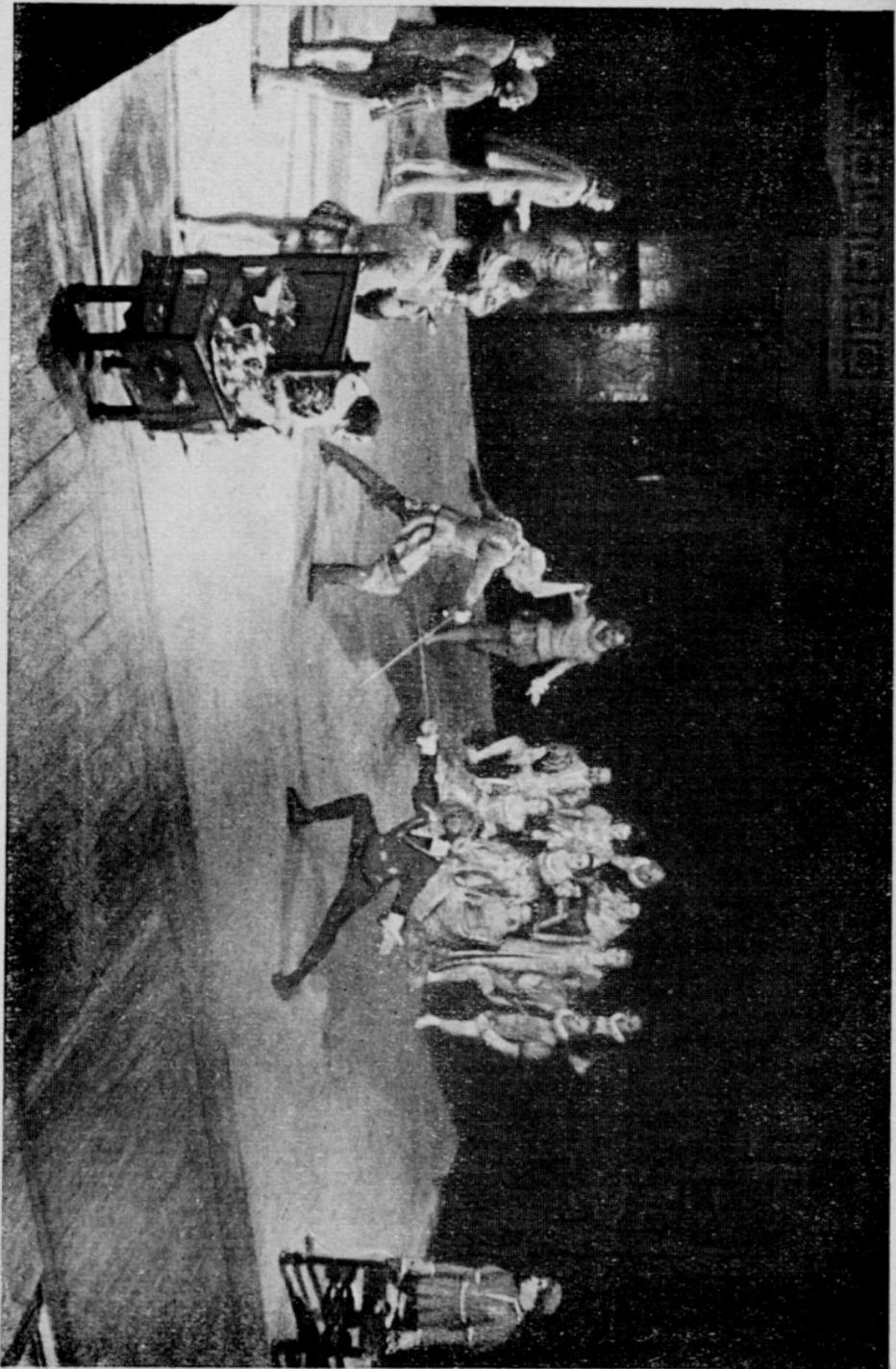


ДЛЯ творческого развития и роста Театра им. Ленсовета работа над «Гамлетом Шекспира» сыграла огромную роль. Этот спектакль создан в те годы, когда по-новому стала строиться в наших театрах работа над сценическим воплощением великих классических произведений. Для спектакля характерны поиски героического реализма, стремление сочетать реалистическое мастерство с героикой, романтикой, трагическим пафосом. Разными путями идут наши театры к великому стилю искусства социалистической эпохи, стилю социалистического реализма в нашем искусстве. И, может быть, для Театра имени Ленсовета органичен свой путь к этому стилю социалистического искусства, путь через работу над величайшими классическими образцами, через воплощение шекспировских образов, через реализм героический, свойственный великому классическому писателю, родственный и близкий во многом социалистическому искусству наших дней.

Постановка «Гамлета» знаменует для театра в его



Акт V. Смерть королевы



Акт V. Поездчик

работе над Шекспиром решительный перелом; здесь заметно ясное стремление к новой героике, которая должна стать своеобразным творческим знаменем театра. Приходится, пожалуй, только пожалеть, что замечательный опыт лучших шекспировских постановок театра почти не отражается на советских постановках театра, что театр как бы живет «двойной жизнью» и, наряду с интересными классическими спектаклями, он упорно продолжает выпускать серые, скучные, недостойные талантливого театра постановки далеко не лучших пьес советских драматургов. Перед театром стоит вопрос не только о том, как развить то, что уже достигнуто в «Гамлете», в последующих шекспировских постановках, но и о том, как творческий опыт этого спектакля освоить в стенах самого театра, чтобы то, что достигнуто в классическом репертуаре, отразилось во всех постановках театра.

Перед нашими театрами стоит задача добиться образцового сценического воплощения великих классических произведений мировой драматургии, в частности великих творений трагиков разных стран, разных времен и народов.

Замечательный советский зритель должен увидеть в образцовом исполнении великие творения Шекспира, бессмертные трагедии античных классиков, замечательные произведения немецких, французских, итальянских, испанских трагических писателей, наконец, лучшие образцы старой русской трагедии. Перед советским театром стоит задача полного освоения замечательного мастерства старых актеров-трагиков, для того чтобы, критически освоив это мастерство, наши театры могли поднять свое искусство на высшую ступень. Надо думать, что не далеко то время, когда советский театр создаст величайшие трагедийные спектакли, во много раз превосходящие все то, что знал

старый трагический театр. Залог этому — гигантский расцвет культуры всех народов великой советской страны, залог этому — рост нашего искусства и постоянное появление все новых и новых талантов во всех его отраслях.

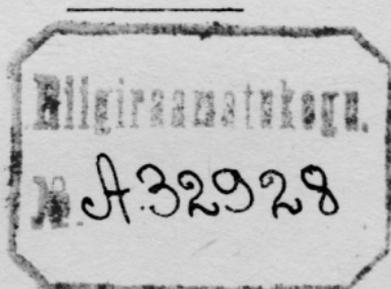
Величайшие трагические образы — это то наиболее ценное и значительное, что дало старое искусство; о значении великих драматургов не раз писали классики марксизма.

Только в социалистическом искусстве исполнение великого трагического репертуара определится не мастерством того или иного актера-гастролера, в социалистическом искусстве исполнение трагедии не будет чем-то исключительным, не будет торжественным праздником для актеров и зрителей. Нам кажется, что трагический репертуар скоро будет исполняться всеми нашими театрами, скоро станет как бы повседневным в творческой практике театра. Зрители советской страны желают видеть лучшие произведения классического репертуара в образцовом исполнении. И наш театр, наши творцы, наши художники сумеют создать спектакли, в этом смысле полностью удовлетворяющие культурные потребности зрителей социалистической страны.

Тот спектакль, о котором шла речь, является одним из первых опытов воплощения трагедии на нашей сцене. Пусть во многом он еще несовершенен, но он войдет в историю нашего театра именно как один из первых опытов. И достижения и недостатки этого спектакля будут учтены в дальнейшей творческой практике театров. Вот почему эта работа, несмотря на все ее отдельные ошибки, будет иметь большое значение для творческого роста сценического искусства великой Советской страны.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От Л. О. ВТО	3
„Гамлет“ в Советской стране	5
С. Радлов и его работа над Шекспиром	14
Замысел С. Радлова	25
Текст „Гамлета“	41
Стиль спектакля	46
Два Гамлета	56
Другие образы спектакля	83
Портрет спектакля	105
Друзья Гамлета	123
Итоги	128



Цена 10 р.

A 32.928

*Издание
Ленинградского Отделения
Всероссийского Театрального
Общества*

EESTI RAHVUSRAAMATUKOGU



1 0100 00189696 4