

И О В Ъ И
М И Р

9



1(9)64t

НОВОЫЙ И МИР

ЛИТЕРАТУРНО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО - ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Год издания XL

№ 9

Сентябрь, 1964 г.

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

| | Стр. |
|--|------|
| ВЕРА ПАНОВА — Рабочий поселок. Киносценарий | 3 |
| С. МАРШАК — Из стихов последних лет (с предисловием А. Твардовского) | 44 |
| ВИКТОР ЛИХОНОСОВ — Рассказы | 49 |
| ДМИТРИЙ СУХАРЕВ — Небо, стихотворение | 76 |
| НАДЕЖДА ПОВЕДЕНOK — Соперницы. рассказ | 77 |
| ЛЕВ КРОПП — Пружина времени, стихотворение | 84 |
| О. МОРОЗОВА — Одна судьба | 86 |
| ЛУИС АРДИ — О мой край, Испания! Стихотворение. Перевела с испанского Н. Горская | 151 |
| <i>К 70-летию со дня рождения Сакена Сейфуллина</i> | |
| К. ДЖУМАЛИЕВ — Наш Сакен | 154 |
| САКЕН СЕЙФУЛЛИН — Ашай (Из книги «Трудный путь») | 159 |
| ОЧЕРКИ НАШИХ ДНЕЙ | |
| И. ОСИПОВ — Брат Апшерона | 163 |
| ПУБЛИЦИСТИКА | |
| Е. ГНЕДИН. Модель и действительность | 172 |
| МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ | |
| ПИСЬМА ДЕЯТЕЛЕЙ I ИНТЕРНАЦИОНАЛА | 188 |
| ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА | |
| С. МАРШАК — О Шекспире | 199 |
| Академик Н. КОНРАД — Шекспир и его эпоха | 203 |
| М. ТУРОВСКАЯ — Гамлет и мы | 216 |
| Ю. КАРЯКИН — Эпизод из современной борьбы идей | 231 |

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗВЕСТИЯ СОВЕТОВ ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ СССР»
Москва

СОДЕРЖАНИЕ (продолжение)

| | Стр. |
|--|------|
| КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ | |
| <i>Литература и искусство</i> | 240 |
| Ст. Рассадин. О людях, которые работают.— Л. Лебедева. Выбирать могут все.— В. Непомнящий. Могущество любви.— М. Ландор. Рассказы о современной Америке.— Л. Швецова. Обобщение или упрощение? | |
| <i>Политика и наука</i> | 257 |
| Л. Сухаревский. Ленинская забота о здоровье трудящихся.— В. Гоффеншефер. Жизнь, не ставшая прошлым.— Мих. Лифшиц. Книга, которую следует переиздать.— Марк Поповский. Хорошая память современников.— В. Сиденко. В джунглях апартенда.— Р. Ланда. Голос свободного Алжира. | |
| КОРОТКО О КНИГАХ | 276 |
| КНИЖНЫЕ НОВИНКИ | 283 |
| ОТ РЕДАКЦИИ | 286 |
| Василий Семенович Гроссман | 288 |

М. ТУРОВСКАЯ

★

ГАМЛЕТ И МЫ

Шекспировская мера

Режиссер Григорий Козинцев взял эпиграфом к своему очень интересному введению в исследование о «Гамлете» слова Романа Роллана: «Даже когда мы возвращаемся к произведениям прошлого—(причем никогда разные эпохи не выбирают одно и то же в великих Складах прошлого...),—то это не прошлое воскресает в нас; это мы сами отбрасываем в прошлое свою тень,—наши желания, наши вопросы, наш порядок и наше смятение».

В великих складах прошлого наше искусство вновь и вновь выбирает Шекспира. В истории советского искусства Шекспир составляет как бы некое мерило познания действительности. Оно не одинаково в разные годы. Одни из них богаче постановками Шекспира, другие — беднее. Одни отдают предпочтение трагедии, другие — комедии. Одни отмечены новым и важным в истолковании Шекспира, другие лишь добросовестны в продолжении уже сложившихся традиций. Эта шекспировская мера в чем-то отражает самосознание общества, оглядывающегося на себя на каждом новом историческом рубеже.

Разные годы избирают себе разных спутников из огромного понятия «театр Шекспира». Наиболее богаты и классичны в этом смысле годы тридцатые. Они так же богаты свершениями в области современной драмы. И едва ли простое совпадение, что А. Попов, открывший для сцены совершенно новых героев Погодина, по-своему «открыл» «Ромео и Джульетту» и «Укрошенне строптивой», сделав Петруччо и Катарину такими же «нашими друзьями», как и погодинского Григория Гая («Мой друг»). Придав им тот же земной, неукротимый создательный пафос.

А разве старый король Лир в исполнении С. Михоэлса не перекликался как-то в нашем сознании с героями антифашистской литературы — с ее защитой разума и уважения к человеческой личности?..

Но более всех других героев Шекспира — Отелло. Можно сказать, что тридцатые годы в нашем шекспировском театре прошли под знаком «Отелло». Не только потому, что его больше других играли и трагедия «Отелло» стала как бы своей, национальной пьесой для целых национальных культур.

Душевная цельность Отелло, его бескомпромиссность — трагическая в реальной прозе действительности и все же не изменяющая себе,—сделала этого ревнивца одним из положительных и даже идеальных героев тридцатых годов.

Отелло-Остужев и Отелло-Хорава, Отелло-Вагаршян и Отелло-Нерсесян, Отелло в разных театрах и на разных языках, в разной трактовке, которая все же в чем-то существенном и главным остается неизменной для всех исполнителей.

Еще Пушкину принадлежит пронизательная мысль о том, что Отелло не ревнив, а доверчив. Но именно тридцатые годы сделали ее осознанной и последовательной трактовкой, какие бы индивидуальные оттенки она ни принимала у разных исполнителей.

Это понятно и естественно: в то время, когда искусство стремилось создать героя, который, по словам Горького, был бы «прост и ясен так же, как велик», Отелло, сыгранный в пушкинском ключе, стал незаменимым спутником положительного героя современности. Он был ясен и прост, и он был велик, как может быть велик шекспировский герой. Он был образом цельности,

человеком идеала и человеком дела (у Остужева — больше идеала, у Хоравы — дела, разное распределение светотени не меняло главного).

Отелло тридцатых годов не нес в своей душе никаких темных чувств, никакой подозрительности и возможной мысли о вероломстве. Напротив — он хотел верить в добро, и если «честному Яго» удавалось в конце концов пробудить его подозрения, то именно потому, что он слишком верил в добро и не позволял себе подвергнуть сомнению честность «честного Яго», соратника по походам и боям. Разум его неохотно склонялся к возможности предательства Дездемоны, но, раз поверив в эту возможность, он шел до конца и судил ее беспощадно. Убийством Дездемоны не казалось ему убийством (хотя на самом деле было убийством). Оно казалось кровавым, но справедливым возмездием...

Следует ли удивляться, что в годы, когда развернувшееся по всей стране творчество новой велики побуждало художников искать героя великой простоты и великой ясности, когда Отелло стал естественным спутником героя современности, другой шекспировский герой — Гамлет, принц Датский — стал самой неразрешимой из шекспировских загадок?

Ни театры, ни теоретики не хотели отказываться от этого знаменитейшего из шекспировских образов. Но сложность его — в эпоху поисков величия простоты и простоты величия — казалась сомнительной и двусмысленной. Были предприняты героические усилия, чтобы спасти шекспировского героя от сложности, которую так прочно связывала с ним традиция.

В Гамлете искали той же цельности и ясности, что так счастливо была открыта в Отелло.

Но в то время, когда простота и ясность искомого героя современности все больше начали вырождаться в элементарность и примитивность, даже «сильный» Гамлет не мог рассчитывать на право жительства на сцене. Художники продолжали вынашивать мечту о Гамлете. Но не было ни условий, ни, говоря всерьез, даже настоящей потребности в этом шекспировском герое. Вл. И. Немирович-Данченко после многих репетиций отказался от мысли выпустить шекспировскую трагедию.

1954 год стал переломным в сценической судьбе «Гамлета».

Г. Козинцев показал спектакль на сцене Ленинградского театра имени Пушкина. Н. Охлопков — на сцене театра имени Маяковского в Москве.

Нужды нет, что по статистике первое место среди шекспировских пьес по-прежнему и прочно принадлежит «Отелло». Как шекспировский театр тридцатых годов сложился под знаком «Отелло», так в пятидесятые годы Шекспир вошел на нашу сцену под знаком «Гамлета». Теперь в каждом театре находится если не идеальный, то подходящий, если подходящий не вполне, то приблизительно подходящий исполнитель роли Гамлета. Режиссеры, до того чрезмерно осторожные в подходе к этому мировому образу, вдруг дерзают и добиваются успехов.

Спектакли «Гамлета» имеют шумный и громкий успех, какого давно не знали шекспировские пьесы и смысл которого выходит за театральные рамки...

Пьеса Шекспира была окутана плотным слоем толкований, традиций и легенд: сравнения восходили к Мочалову, споры по поводу трактовки — к Гёте. Сейчас, оглядываясь назад, на тот отрезок истории советского шекспировского театра, который был начат «Гамлетом» Г. Козинцева и завершен «Гамлетом» Б. Захавы (театр имени Вахтангова), мы должны признать, что в пылу спора критика бывала порой строже к первым постановщикам трагедии, чем того заслуживали их интересные опыты. Но недооценка значительного в искусстве так же, как переоценка незначительного, — привилегия современников. Между тем смысл этих спектаклей в том, что они принесли с собой новую тему — тему времени.

Гамлет пятидесятых годов

Время пришло — и «Гамлет» был поставлен. Оно привело на сцену Б. Фрейндлиха и Е. Самойлова и дало им мужество и силы сыграть великую роль.

Когда вслед за «Гамлетом» Г. Козинцева в Ленинграде появился «Гамлет» Н. Охлопкова в Москве — разница оценки (ленинградский спектакль был принят довольно сдержанно, московский — восторженно) оказалась намного больше различия самих спектаклей.

Да, поиски Охлопкова отлились в формы более цельные, законченные, монументаль-

ные. Эксперименты Козинцева с перемонтированными шекспировского текста, с несколько навязчивым комментарием на языке условных символов и немых сцен были рискованнее и противоречивее.

И все же при всей несхожести этих спектаклей то общее, что в них было, уже не кажется случайностью из бессвязных несовпадений отдельных образов и сцен; оно выступает в перспективе времени как нечто существенное.

Есть ли задача более трудная и неблагодарная, чем истолкование шекспировского «Гамлета», разбор — по актам, по эпизодам — странных поступков и ужасных обстоятельств жизни шекспировского героя?..

Ведь содержание трагедии далеко не исчерпывается ее фабулой, и духовные следствия оказываются для смысла пьесы гораздо существеннее породивших их реальных причин.

Впрочем, в любой хорошей пьесе содержание больше и значительней фабульных мотивов, но, кажется, ни в одной разность эта не достигает такой величины, как в «Гамлете». Меньше всего это история о том, как дядя принца Датского злодейски убил его отца и вступил в преступный брак с матерью, как сын и законный наследник престола был призван к мести Призраком, и о том, как (в самом деле, как?) и почему (почему, в самом деле?) он медлил с возмездием узурпатору, убийце и тирану...

Фабула «Гамлета» проста и в то же время исключительна. Духовные процессы — сложны, многообразны, многозначны, всеобщы. Размышления и колебания, которые посещают Гамлета по поводу этих злодейств, — осложнены тончайшими оттенками мысли и чувства. «Гамлет» — пьеса с «растянутым диапазоном» духовной жизни героя...

Житейские поводы устаревают, духовные последствия — нет. Есть ли задача более благодарная, чем истолкование «Гамлета», если только следовать не букве интриги, а логике его духовных процессов?

Именно так случалось, когда за «Гамлета» брались Гёте, или Тургенев, Мочалов, или Белинский, Качалов, или Михаил Чехов. Их Гамлеты были не только Гамлетом Шекспира, но и ими самими, тенью настоящего, отброшенной в прошлое.

Конечно, в «Гамлете» очень важен его собственный исторический смысл: — переломная эпоха, финал Возрождения, отра-

жившийся в нем трагическим кризисом гуманистического идеала. Но как бы полно ни было восприятие истолкователями историческое содержание «Гамлета», его объективная реальность — пьеса не могла бы стать зеркалом для целых эпох и народов, если бы они не находили в нем еще и себя, свое время.

То объективное, исторически достоверное, «вечное», что заложено в шекспировском образе, служит фундаментом для особенного и сегодняшнего — часто спорного, всегда неполного и всегда чем-то обогащенного прочтения Гамлета, в котором совмещаются две реальности: автора и истолкователя. «Гамлет» — вечный перекресток прошлого и настоящего...

Итак, то общее, что было в спектаклях Козинцева и Охлопкова, можно свести к двум главным чертам. Одна дает себя знать в известном сужении философского плана трагедии за счет максимального развития всех личных мотивов в образе Гамлета. Другая — в противоречии между этим личным, человеческим, быть может, «слишком человеческим» в актерском исполнении и монументальностью режиссерского образа спектакля. Дисгармония колоссальных масштабов замысла постановщика и простых, почти домашних интонаций актеров была тем первым впечатлением, которое бросалось в глаза.

Режиссеры могли бы возразить, что оба эти обстоятельства случайны и не зависят от замысла. Что они задумывали зрелище «Гамлета» как грандиозное, всечеловеческое, как то и подобает Шекспиру. А если у них под руками не оказалось Мочалова...

А может быть, в тот момент, чтобы отомкнуть душу зрителя, уставшую от пустых грандиозностей, как раз и не нужно было Мочалова? (Впрочем, в свое время не что иное, как современность дала такую мощь Гамлету мочаловскому. Когда время его прошло, мочаловский Гамлет потерял свое обаяние даже для самых горячих поклонников.) Быть может, чтобы завоевать Гамлету наше признание, нужны были на первых шагах именно эти простые, почти домашние интонации, и горести и беды «простого», «обыкновенного» принца, а не величавости в черном гамлетовском плаще?

У Шекспира Гамлету тридцать лет (если верить словам могильщика). У Охлопкова ему можно было дать восемнадцать, самое большее двадцать. Во всем его облике юно-

ши, почти мальчика с побледневшим от скорби лицом и встревоженными глазами, в его трепетной настороженности и страстных порывах сердца были горечь и боль впервые оскорбленной юности. Дело, конечно, не в цифре — дело в мироощущении Гамлета. У Шекспира (в конце трагедии во всяком случае) он зрелый человек. У Охлопкова он оставался юношей.

Гамлет Самойлова по преимуществу лирический. Это пылкая, юношески светлая душа, смятенная первым столкновением со злом. Он пленял нас душевной чистотой, впервые омраченной сознанием человеческой низости.

При взгляде на него, невольно приходили на ум строки Александра Блока:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Да, это был юноша — Гамлет с первой любовью в сердце, с кровью, тоскливо холодеющей, когда коварство плетет вокруг него свои сети...

Герой Фрейдлиха был старше, сдержаннее, интеллектуальнее, ироничнее. Он больше апеллировал к нашему разуму — и, может быть, поэтому находил меньший, менее благодарный отклик, чем Гамлет Самойлова, который обращался к чувству. И, однако, в главном они были похожи, как братья.

Гамлет-Фрейдлих носил на груди портрет отца. Это не случайная деталь. Мотив любви и преклонения перед погибшим королем занимал большое место в драме этого Гамлета. Жгучая скорбь об отце терзала его сердце.

У него было любящее и доверчивое сердце, ему не хотелось и жаль было разочаровываться в людях. Может быть, поэтому он с такой жадностью глядел в глаза Офелии, ища в них ответа: друг она или враг.

Может быть, поэтому он встречал Розенкранца и Гильденстерна в первый момент с радостью, как университетских друзей. И даже убедившись в их вероломстве, проносил свои знаменитые слова: «Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне... Что же вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой?» — не с раздражением, не с гневом, а с умной и горькой иронией, как будто даже с жало-

стью к душевному убожеству этих людей.

Десять лет назад мне довелось рецензировать обоих «Гамлетов». Рецензенты первых «Гамлетов» (и я в том числе) требовали от постановщиков именно того, что они и сами хотели нам преподать — Гамлета «вообще», «Гамлета», исчерпывающего Шекспира, — это удалось им лишь отчасти. На самом деле они дали нечто другое. Десять лет спустя стало очевидно, что этого требовало время.

А разве не Козинцев и не Охлопков подсказали Б. Фрейдлиху и Е. Самойлову эти простые, душевные интонации и эту искреннюю — пусть всего лишь сыновнюю, человеческую — скорбь?

Как ни парадоксально это может показаться, Гамлет-датчанин — претендент на престол целого королевства, Гамлет, принц Датский — образ, в котором видели себя отраженными целые эпохи и народы, — возвратился на нашу сцену как бы для того, чтобы утвердить права частного лица и обыкновенного человека...

Козинцев — постановщик спектакля (употребим здесь то условное разделение режиссерских функций, к которому прибегал Вл. И. Немирович-Данченко, на режиссеров-постановщиков и педагогов) — вероятно, ни за что бы не признал это. В его спектакле тема престолонаследия или — прибегнем к анахронизму — Гамлета — государственного деятеля была заявлена с самого начала трагедии в немом прологе, где принц Датский, коленопреклоненный перед гробницей короля-отца, являл собою как бы живую надежду стоящего поодаль простого люда Дании. Точно так же была заявлена историческая тема Гамлета-гуманиста, причем окончательная победа светлого начала наглядно утверждалась появлением в финале грандиозной статуи Ники (Победы) на фоне безоблачного синего неба...

Но между тем как Козинцев-постановщик отдал эту дань обычным ожиданиям поверхностной публики, Козинцев-педагог вступил с ним в спор. И в исполнении Фрейдлиха на сцену вышел обыкновенный человек, пораженный, разгневанный и опечаленный всем дурным, что ему пришлось увидеть и пережить в собственной — пусть королевской — семье.

Удача спектакля Охлопкова по сравнению с постановкой Козинцева хотя бы в том, что в нем было больше живого и цело-

стного действия и меньше теоретичности, некоей литературно-критической концепции, наложенной поверх пьесы.

И в образе главного героя он смелее рвал с традицией тридцатых годов, дальше отводя его от прежнего образа Гамлета — государственного деятеля с мечом в руках — в сторону глубоких душевных переживаний.

Так случилось, что его Гамлет — даже более открыто, чем Гамлет Козинцева, — пришел на сцену не только затем, чтобы предупредить тех, «кто раздумывает, пока враг не дремлет» (как объяснял сам режиссер свой замысел), но больше всего затем, чтобы утвердить право человека на духовный мир, на душевную сложность, на раскованность простых и естественных чувств; право разума и размышления, которое иногда бывает выше повелительных прав долга.

Быть может, эта задача, которую сполна решали первые Гамлеты (даже в ущерб своим чисто «гамлетовским» задачам), была скромна и ограничена. Зато она была исторически необходима.

Отелло был человеком великой веры, великого долга и немедленного, нераздумывающего действия. Он верил Дездемоне, но, однажды поверив Яго, совершил над ней свой беспощадный суд.

Гамлет, даже догадываясь, что Призрак не солгал, медлит с выполнением долга: слишком о многом надо ему поразмыслить. Слишком во многом, над чем он никогда прежде не задумывался, ему пришлось сразу усомниться.

Отелло — герой действия, Гамлет — раздумья.

Раздумье о жизни, поиски правды — это тоже то новое, что принес на сцену Гамлет пятидесятых годов.

Шекспировский герой снова становится спутником героя современности. Там, где была сила этого образа — в углубленном внимании к человеческой сущности, в не боязни «личного», в размышлении и стремлении к правде — там же была и сила нового современного героя драмы. Там, где была невольная слабость сценического Гамлета — в известной узости, замкнутости в мире личного опыта, в невозможности подняться до широкого, философского осмысления действительности, — там была и слабость современной драмы.

Так, Гамлет пятидесятых годов оказался современен в том именно высоком смысле,

о каком говорил Ромен Роллан. В этом же смысле был он и ограничен. Оба спектакля — Н. Охлопкова и Г. Козинцева — явно отмечены печатью середины пятидесятых годов. И того нового, что эти годы несли с собою, и того старого, с чем они еще не могли расстаться.

Я думаю, что отсюда то противоречие между актером и постановкой, которое бросается в глаза в обоих спектаклях.

«Гамлет» — самая «чеховская» из пьес Шекспира. Вероятно, только чеховским ключом (как прозорливо предсказывал Немирович-Данченко) может отомкнуть ее наше время. Это «чеховское» было угадано Охлопковым и Козинцевым в углубленном психологизме главного героя, в его обыкновенности, непарадности, в преобладании непосредственно «человеческого» над официальным. «Чеховское» не было схвачено там же, где не было схвачено и «шекспировское». Обоим спектаклям не хватало социальной широты, всеобщей связанности личных мотивов с мотивами внеличными и вне сценическими, с широко развитым историческим фоном.

Вероятно, и Козинцев и Охлопков полагали, что эта историческая широта достаточно выразит себя во внешней монументальности постановки, в ее аллегориях и символах. Но как бы интересна сама по себе не была работа таких крупных художников, как Н. Альтман (театр имени Пушкина) и В. Рындин (театр имени Маяковского), — факт остается фактом. Грандиозность постановки Охлопкова, его знаменитые ворота во весь портал, олицетворявшие идею «Дании — тюрьмы», как и символы Козинцева, еще не создавали широты исторической картины, ибо эта широта — во взаимоотношениях людей, в глубоких внутренних мотивах их поступков. Внешняя сторона спектакля приходила в противоречие с актерами, подавляя их и оттесняя на второй план в сознании зрителя...

Спустя два года после премьеры Охлопков сделал чрезвычайно смелый эксперимент, введя на роль Гамлета нового исполнителя.

Этим исполнителем был двадцатидвухлетний М. Козаков, только что окончивший школу-студию Московского Художественного театра. Гамлет был его сценическим дебютом.

Роль, к которой не дерзали прикоснуться умудренные годами и опытом актеры, была

отдана новичку, почти что мальчику, у которого могло не хватить даже чисто физической тренировки для столь сложной задачи. Ее и не хватило, и те, кто указывал впоследствии на профессиональные недостатки в игре Козакова, на его профессиональные ошибки и недочеты — были правы.

И все же они были не правы, а прав был Охлопков, рискнувший на этот головоломный эксперимент и поглядевший сквозь пальцы на все профессиональные огрехи своего юного и слишком неопытного Гамлета.

Охлопков был прав хотя бы потому, что он был всего лишь последователен в своем замысле, где юность Гамлета была важным условием происходящего.

Но он был прав не только по этой частной причине. Появление М. Козакова в роли Гамлета завершило и как бы подвело итог той теме, которую начали Гамлет Самойлова и Фрейндлиха.

Дело в том, что молодость Гамлета-Козакова означала не только известный возрастной ценз, благодаря которому все его переживания стали ярче, острее, непосредственнее. То, что прозвучало в игре Самойлова и Фрейндлиха как некая общегуманистическая тема, приобрело у Козакова конкретность своего времени. Этот Гамлет принес с собою ясную тему, быть может, наиболее ограниченную во времени, но наиболее последовательную и острую.

Но прежде чем говорить о Гамлете-Козакове, мне хотелось бы сделать отступление и вспомнить, что происходило в это время на нашей сцене помимо «Гамлета». Ведь это было время бурных сдвигов и бурных споров в искусстве, отмеченных рубежом XX съезда партии. И Шекспир не безразличен к ним, как они не безразличны к Шекспиру...

Современная интермедия

...На страницах журналов и в газетных полосах десятилетней давности (только вчера — и уже история!) обсуждению шекспироведческих проблем сопутствует появление новых названий, новых имен, новых героев. «Годы странствий» А. Арбузова... (дискуссия!), «В добрый час!» В. Розова... (спор!), «Фабричная девчонка» А. Володина... (ожесточенная полемика!).

Теперь театральные бури улеглись, многие поводы их забыты, подробности стер-

лись, имена Александра Ведерникова, Андрея Аверина, Женьки Шульженко уже не вызывают кипения страстей... Но все они остались в памяти, как собирательный образ «молодого человека», пришедшего на сцену тогда, когда стало очевидно, что прежнее представление о современном герое больше не вмещает реальности и слишком часто вырождается в элементарность или обывательскую пошлость.

Александр Ведерников из пьесы А. Арбузова «Годы странствий», обошедшей все театры, был первым и старшим из них. Он встретил Отечественную войну, уже успев окончить медицинский институт и обзавестись семьей. Андрей Аверин и Женька Шульженко в это время не ходили даже в первый класс. Шурка Ведерников обозначил на сцене и в литературе нового героя, которого уже нельзя было по элементарной схеме записать в «положительные» или «отрицательные»: он страдал чем угодно, только не элементарностью.

А страдал он многим. Недаром его появление на сцене вызвало шквальную дискуссию и породило целую литературу. Конечно, эта полемика была порождена тем, что он — первый. Но она была вызвана и тем, что он — сложный.

В самом деле, как быть с непривычной сложностью героя? С его обезоруживающей правдивостью и обескураживающим лганьем? С безалаберной талантливостью и беззаботным эгоизмом? С верностью своему призванию и переменчивостью желаний? С беспечным равнодушием к славе и бесславным невниманием к близким? Со всей этой смесью заслуженных удач, нравственных падений, легкомыслия и честности, с неудовлетворенностью в любви, увлекающей Ведерникова от одной женщины к другой?

Наша сцена долго не знала этой сложности. Ведерникова встретили шумными поздравлениями, но и подозрениями. Один из критиков даже назвал его «политическим негодяем» и, ничтоже сумняшеся, отбросил «за пределы морали нашего общества»¹.

Но даже те, кто отнеслись к Ведерникову с пониманием и сочувствием, не удержались от традиционного упрека в индивидуализме, видя в нем корень всех бед. Что до автора, то он тоже под конец явно не справился со своим нравственным героем. В фина-

¹ Д. М. Щеглов. «Новаторство и инерция формы». «Театр», № 8, 1934, стр. 77.

ле он привел Шурку Ведерникова к краху общественному и личному. Зрители и критики единодушно (включая друзей и врагов Ведерникова) остались не удовлетворены этим финалом. Стали искать, где у автора композиционный просчет. Один видел его в четвертом акте, другой — еще в третьем.

Сейчас, оглядываясь назад, можно сказать, что просчет автора был не композиционного свойства. Просто он искал развязки в обстоятельствах жизни самого героя. Между тем определить ее могли лишь обстоятельства жизни в более широком значении — обстоятельства времени.

Дело в том, что, очень точно угадав новый характер, Арбузов не угадал его связей с временем. Рискну высказать предположение, что Арбузов, всегда такой внимательный, даже дотошный в хронологии, неточно поместил своего героя во времени. Фигура странная и сбивчивая в условиях фронта, где проявлялись совсем иные черты характера, — Ведерников сразу становится понятен и типичен, будучи рассмотрен через призму 1954 года, а не 1941 года. Вот стихи, датированные всего двумя годами спустя:

Я разный —
я натруженный
и праздный,
я целе-
и нецелесообразный,
я весь несовместимый —
неудобный,
застенчивый и наглый,
злой и добрый.
Я так люблю,
чтоб все перемежалось!
И столько всякого во мне перемешалось!

Эти бравирующие стихи мог написать Шурка Ведерников, будь он поэтом. Их написал Евгений Евтушенко.

Еще незадолго перед тем подобные стихи были бы просто невозможны. Еще незадолго перед тем показалось бы неуместным и бестактным признаваться в том, что считалось непросчитанным грехом душевной сложности...

В характере Александра Ведерникова противоречия казались имманентными и самодовлеющими. Один критик волен был приписать их «изобилию возможностей» в выборе профессии; другой — считать вечной привилегией возраста; третий — объяснять их попустительством общественности, чет-

вертый — называть их индивидуализмом. Сам автор сохранял «фигуру умолчания», более озабоченный частными последствиями подобного характера, нежели его общими причинами.

«Сложность» Андрея Аверина и Женьки Шульженко была обусловлена шире и определеннее. Задача нравочительности (всегда неглубокая) уступала место желанию уяснить эти характеры в их реальных жизненных связях.

Есть поворотные моменты истории, которые не могут не отразиться в человеческой душе сложностью и борьбой противоречий. Те поколения, чья юность совпадала с такими поворотами, открывали в себе эту сложность и мучались ею.

С тех пор как пьеса В. Розова «В добрый час!» совершила триумфальное шествие по сценам наших театров, предвосхитив во многом события реальной действительности (перестройку школьного образования) и доказав этим истинную меру своей типичности, — ее фабула, ее конфликт, ее развязка, ее герои успели стать из открытия общим местом, потом штампом, потом повторением задов и наконец сойти со сцены, уступив место новым героям и новым конфликтам. Теперь уже юноша, который, окончив школу, отказывается идти в институт по выбору родителей и отправляется куда-нибудь далеко от Москвы на поиски самого себя и своего призвания, известен во множестве хороших оригиналов и скверных копий и, кажется, успел возбудить всеобщую досаду навязчивой повторяемостью и уже приевшейся бравадой.

Однако, когда Андрей Аверин, написанный Розовым, впервые вышел в 1954 году на сцену Центрального Детского театра в исполнении В. Заливина в спектакле, поставленном А. Эфросом, Детский театр недаром заполнился взрослой публикой. В Андрее Аверине родители, учителя и просто зрители с волнением узнавали жизненный прототип — одного из тех, кого заклеили только что появившимся тогда словом «стиляга». Но за этой легко узнаваемой и многократно осмеянной манерой, за привычкой скакать по верхам наук в школе, требовать у матери денег на кино, водить компанию с такими же модно одетыми молодыми людьми и отделяться от всех шуточками — чувствовались та тревога и недовольство собой, которые составляли истинный секрет этого характера.

Мальчики, выросшие после Великой Отечественной войны, лишь понаслышке знавшие ее опасности и труды; мальчики и девочки, получившие известный материальный достаток как готовую данность; молодые люди, чье первое вступление в жизнь ознаменовано было XX съездом партии, — они хотели сами искать свое собственное, завоеванное раздумьями и жизненной борьбой место, а не получать его готовеньким. Многие и сразу показалось им тогда сложным...

В самом деле, цинизм Андрея Аверина, как и задиристая дерзость Женьки Шульженко — героини пьесы А. Володина, — это поспешная самооборона еще не установившейся, но честной природы против пафоса, совершенно оторвавшегося от всего житейского, с одной стороны, и против житейского, порвавшего со всяким пафосом, — с другой.

В характере «фабричной девчонки» Женьки Шульженко это сказалось, быть может, с наибольшей остротой, потому что она меньше других героев этого толка рассуждала, а действовала более импульсивно и непосредственно.

В свое время Женька вызвала даже больше споров, чем все остальные «сложные» герои, отчасти из-за жаргона, на котором она (как, впрочем, и другие герои молодой литературы) изъяснялась. На какой-то момент жаргон даже стал проблемой номер один. Говорили об узости, убогости, бедности духовного мира героини там, где дело шло о бедности, убогости, обуженности ее жаргона.

Но дело в том, что язык Женьки вовсе не выражал самое Женьку. Язык Женьки не столько раскрывал, сколько прикрывал своей ёрнической, шутовской манерой то незащищенное и чистое, что жило в Женькиной душе (кстати, ведь и Андрей Аверин, мальчик из «культурной» семьи, прибегал в этих случаях к жаргону).

Язык Женьки был невольным и потому самым действенным средством ее самообороны.

Женька от всех — даже от самой себя, от собственного, временами горького жизненного опыта — агрессивно охраняла то сокровенное, что заставляло ее, пионерку-детдомовку, салютовать в темном коридоре при звуках Интернационала.

Видимая обыденность языка и всего обихода пьесы скрывала под покровом этой

сгущенной жанровости остроту конфликтов и страстность поисков. «Интернационал» не был обмолвкой.

Оставаясь внешне в рамках обыденности, пользуясь для самозащиты ее жаргоном и ее цинизмом (который ни в коем случае не надо отождествлять с душевной опустошенностью), этот новый герой, пришедший на сцену и в литературу в середине пятидесятих годов, пока он еще не выродился просто в скучающего молодого человека, всем своим существом, всем напряжением своей внутренней духовной жизни противостоял обыденности и обывательщине. Сложный — он стремился к ясности, раздробленный — к целостности, одинокий — к общению и пониманию. Недоверчивый — он доверчиво поверял нам свои сомнения и тревоги. Недовольный — он больше всего был недоволен самим собой. Циник на словах — он был еще не осуществившимся романтиком на деле. Сейчас это «идеальное» начало в нем особенно очевидно.

Гамлет Козакова был сверстником и современником этого героя.

* * *

Молодой актер сыграл Гамлета по-новому и по-своему.

Конечно, игра его была неровна и далека от совершенства, но он был оригинален в своей трактовке шекспировского героя не потому, что старался быть оригинален и нов, а просто оттого, что был современен.

Речь идет не о натянутах исторических аллюзиях — такие аллюзии всегда коротки и натянуты. Речь идет о той истинной современности, которая одна только может сообщить классику на сцене живую, а не музейную ценность. Переломный возраст, который недаром сделал условием своего Гамлета Охлопков, совпал с переломным временем.

Вот почему Козаков, оставив без внимания какие-то важные гамлетовские мотивы, в то же время очень легко разрешил для себя целый ряд сложных моментов роли. Например, сакраментальный вопрос, почему не следует Гамлет настоящим призывам Призрака к мести и медлит с убийством Клавдия.

Этого Гамлета настолько поражала открывшаяся ему изнанка действительности, так важно было ему понять до конца все

происходящее, что на немедленную месть у него просто не хватало ни времени, ни душевных сил. Познать было важнее всего. Эта страсть, эта лихорадка познания понижывала всю роль беспокойными, стремительными ритмами. Гамлет Козакова жадно искал свое место в жизни. И если монологи далеко не всегда давались молодому актеру, то тот монолог, где его герой с сомнением и страхом испытывает свою душу и спрашивает себя, не трус ли он, — мог бы послужить ключом к этому Гамлету, стремящемуся познать себя, свои силы так же, как он познает жизнь.

Страшные события, разыгравшиеся в стенах Эльсинорского замка, застигли Гамлета-Козакова на том переломе отрочества и юности, когда душа еще не успела закалиться в жизненной борьбе, когда она особенно чутко, напряженно и бурно откликается на малейшую несправедливость и ложь. Вот почему так больно ранила этого Гамлета смерть отца и измена матери.

В актерской палитре Козакова, естественно, не было красок желчной иронии, язвительности, едкого сарказма. Суровость воина и бойца чужда была его Гамлету, а широта философского обобщения не свойственна его возрасту. Но у него был юношеский максимализм и непримиримое бесстрашие мысли, стремящейся додумать и узнать все до конца, как бы горько и страшно ни было знание.

Мы видели английского Гамлета-Скофилда, уже испытанного в страданиях и борьбе, несмотря на молодость. То, что происходило в душе Гамлета-Козакова, происходило впервые. Вчера еще жизнь была для него ясной, простой и понятной, и вот он уже повергнут в бездну отчаяния и сомнения.

Гамлет Козакова переживал мучительный, жадный и острый процесс познания, в котором душа его порой готова была ожесточиться, отбросить прочь все, во что верила прежде, и черпать силу только в отрицании. И тогда «эта прекрасная хранина земля» казалась ему «пустынным мысом», а «венец всего живущего» человек — «квинт-эссенцией праха». Он пересматривал все свои прежние наивные, радостные, доверчивые представления о мире и на вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?» — в сердцах отвечал: «Слова, слова, слова», — потому что и книга не в силах дать ответ на

все те «проклятые вопросы», которые с некоторой пор осаждают его, не давая отдыха.

Сложны и противоречивы были отношения этого Гамлета с окружающими. Он откровенно и зло издевался над Полонием, но порой мгновенная мысль о том, как страшно жить среди подлецов и предателей, пронзала его и доводила до изнеможения: «Они меня совсем с ума сведут».

Но, пожалуй, ни в чем так не сказалось своеобразие игры Козакова, как в отношении его Гамлета к Офелии. В его исполнении не было любви и нежности к ней, как у Самойлова. Можно было подумать, что Гамлет холоден к возлюбленной — он говорил с ней резко, жестоко, почти враждебно. Юноша, обманувшийся в своем доверии к миру, он не прощал Офелии ни грехов своей матери, ни ее собственного обмана. Именно в ней, такой чистой и невинной, он искал и находил предательство и ложь — общее проклятье века. Лишь в сцене «мышеловки», оставшись с Офелией наедине, он на мгновение доверчиво и жадно принакал к ее коленям: это была секунда забвения, минутное возвращение детства. Ему было жаль Офелию и самого себя, хотелось быть искренним и нежным, хотелось, как прежде, верить и плакать. Но он уже невозвратно был отделен от детства роковой чертой своего знания, обречен быть подозрительным и жестоким, быть на чеку, хитрить, и лгать, и выжидать. Возврата в детство не было. И только когда Офелии не стало и Гамлет в отчаянии бросился на ее гроб, мы понимали, что он любил ее, «как сорок тысяч братьев любить не могут», но в жизни его не было места для этой любви...

Это был Гамлет, который переживал пору первого отрицания, защитного юношеского цинизма, жестокого недовольства собой и страстных поисков самого себя.

Этот Гамлет был смятен, взбаламучен, он был весь в вопросах — еще без ответов — к миру и к самому себе.

Конечно, Козаков еще более, чем Самойлов, не доиграл своего Гамлета даже до зрелости. Конечно, он не создал всеобъемлющего и могучего шекспировского образа. Но он подвел итог тем поискам, которые в пятидесятых годах все же сказали кое-что свое и о прославленном шекспировском герое, и о времени.

Два примечания

«Гамлет», поставленный в 1958 году на сцене театра имени Вахтангова Б. Захавой, с М. Астанговым в главной роли, казалось, должен был восполнить недостающее и дать наконец то классическое и полное воплощение шекспировской трагедии, которого от него ждали. Однако этого не произошло и, может быть, вообще разговор о Гамлете-Астангове на этих страницах, посвященных проблеме Гамлета пятидесятих годов, неуместен. Ибо если камерный Гамлет Самойлова и слишком юный Гамлет Козакова не могли захватить всю глубину шекспировской трагедии, то чересчур классичный и претендующий на абсолютность Гамлет Астангова почти не задел современности.

Трудно сказать, почему это произошло. Театр счастливо избежал того противоречия, при котором постановочные средства потеснили бы актера. Он дал актеру выйти на авансцену (нередко в буквальном смысле) и обратить свои слова прямо в зрительный зал. Как заметил в своей статье В. Шкловский, «театр пропустил вперед драматурга, и это уважение к гению прекрасно»¹. Быть может, театр пропустил драматурга вперед слишком почитательно и излишнее уважение к гению сыграло роковую для пьесы роль. Во всяком случае, от авансцены Вахтанговского театра оказалось дальше до зрительного зала, чем от арбесцены театра Охлопкова.

Быть может, Астангов слишком долго ждал своего Гамлета и принес на сцену уже не живую его жизнь, а давно выношенные и отстоявшиеся раздумья по этому поводу. Быть может, актер слишком хотел охватить всего Шекспира со всеми его комментариями и создать некую универсальную трактовку.

Но ответив на гамлетовский вопрос правильно, он ответил на него слишком правильно и слишком общо, постаравшись стать лишь тенью Шекспира, вместо того чтобы смело отбросить в прошлое свою тень.

Так или иначе, но Астангов великолепно продекламировал всего Гамлета, вместо того чтобы его сыграть. Большой думающий художник во всеоружии опыта и прекрасного мастерства, в расцвете таланта до-

казал лишь одно: как важна для искусства современность чувствования и как ничто другое не в силах ее заменить.

* * *

В 1961 году на сцене Ташкентского Русского драматического театра роль Гамлета с успехом, вышедшим далеко за местные рамки, исполнил молодой актер В. Реценгер. То, что казалось «безумством храбрых», когда Охлопков ввел в шекспировскую трагедию М. Козакова, стало театральным бытом. То, что в игре Козакова просвечивало сквозь душевный разлом наследника датского престола, стало в исполнении Реценгера видимым невооруженным глазом.

Я не буду разбирать здесь его игру — это значило бы повторить слишком многое из сказанного выше. Прочитайте лучше его стихи, написанные о Гамлете и о себе:

Десятиклассники
 знать не желают классики? —
 Директор собирает педсовет.
 Вот эти девочки предпочитают
 дансинги,
 а этих мальчиков влечет велосипед.
 Им наплевать,
 что жил когда-то в древности
 английский драматург
 Вильям Шекспир.
 У них свои заботы, свои ревности
 сегодняшней, несочиненный мир.

Можно даже не знать, что стихи опубликованы в «Юности» — здесь сами рифмы и интонации наивно и откровенно обнаруживают свое «юношеское» происхождение и «юношеские» родственные связи. Да и не только рифмы...

Итак — десятиклассникам, которые знать не желают классики, устраивают «дежурный культпоход».

И занавес потертый раздвигается,
 и сцена освещается, и тут
 выходит парень, с королем ругается,
 а парня принцем Гамлетом зовут...

Значит, не только рифмы, но и сам он, этот парень, который «с королем ругается», — тоже свой этим десятиклассникам.

И так-то оказывается, что

кончился Шекспир,
 который классика,
 и начался Шекспир,
 который жизнь...

То, что М. Астангов доказал, так сказать, «от противного», молодой актер декларирует

¹ «Театр», № 5, 1958, стр. 68.

вал с наивной и отважной самоуверенностью юности (на этот раз без кавычек). Гамлет оказался для него настолько «своим», что, уйдя из Ташкентского театра, он принял героическую и весьма интересную попытку в одиночку исполнять трагедию Шекспира на эстраде...

Гамлет — 1964

К четырехсотлетию Шекспира и через десять лет после возвращения на сцену «Гамлет» вышел на экран. Событие это было воспринято делово и ни у кого не вызвало удивления. «Гамлет»? — естественно. В постановке Григория Козинцева? — разумеется. С Иннокентием Смоктуновским в главной роли? — конечно.

У некоторых после просмотра фильма, что греха таить, прозвучал даже оттенок разочарования: от Шекспира, Козинцева и Смоктуновского можно было ждать большего...

Десять лет назад романтическая зловонность сопровождала наше восприятие постановок «Гамлета», так же как и режиссерские замыслы.

«Угрюма и неприветлива ночью черная громада замка Эльсинор. Волны холодного моря с шумом бьются о его подножье. Мчатся над вершинами зубчатых башен темные тучи. Со всех сторон налетают на него суровые ветры и развевают граурные стяги. Длинные тени их мечутся по стенам башен. И в их мелькании, и в коротких резких вскриках фанфар — тревога, тревога тревога...»

Так писала я сама в 1954 году о «Гамлете» Козинцева, но в этом духе писали, кажется, все.

С тех пор мы привыкли к «Гамлету» в афишах, как и ко многому другому. Его «созвучность» из сенсации стала почти триумфом. Экранизация Шекспира — тоже в порядке вещей. Не сыграй Смоктуновский роль Гамлета — это показалось бы досадным и странным упущением. Проблема трактовки потеряла свою сугубо шекспироведческую остроту...

И хотя в фильме Козинцева есть по-прежнему «волны холодного моря», и построенная по всем правилам инженерного искусства «неприветливая громада замка Эльсинор», и стяги и башни, и символы и аллегории, в которых не так уж трудно узнать

многие из прежних находок режиссера, — старое противоречие между актером и постановкой сгладилось и больше не режет глаз.

В самом деле: «Даня — тюрьма», — скажет принц, и в фильме будут решетки, и крепостные стены, и глухие своды ворот. «Железный век», — подумаем мы, когда тонюсенькую Офелию будут заковывать в железный корсет придворного кринолина. Но подобно рода метафоры уже не кажутся режиссеру столь глубокомысленными, как десять лет назад. Само собой разумеется, он отказался от пролога у гробницы старого короля и от эпилога с Никой Самофракийской, а вместе с ними и от несколько демонстративного «оптимизма». Символы и аллегории растворяются геперь в сюжетном движении картины, не создавая некоей системы условностей, наложенной поверх пьесы, как то было в спектакле. Они не более, как знаки препинания в тексте фильма.

Козинцевский «Гамлет» символичен в меру и историчен в меру. Постановка строга и проста. Хмурое балтийское побережье, холодное море, серые сланцы, крепостные стены и башни замка Эльсинор создают естественный и обозримый фон для действия. И само это действие так же просто, понятно и обозримо во всех своих поворотах и отступлениях, как козинцевский Эльсинор с его переходами, колодцами, сводами ворот и рельефами стен...

Естественно, что, перенося «Гамлета» на экран, Козинцев должен был сократить текст трагедии. Естественно, что сокращению подверглись прежде всего монологи, варьирующие гамлетовские колебания. Но, помимо естественных требований экрана, в этом упрощении «есть своя система»: некоторые купюры текста обнаруживают ее недвусмысленно.

Например, когда король Клавдий кается в грехах, это нужно Шекспиру, чтобы оставаться карающей руку Гамлета. Козинцеву это нужно для разоблачения Клавдия. Гамлет тут ни при чем.

Когда Гамлет встречает войско Фортинбраса, идущее «из чести» на ненужную войну, он видит в этом укор своему вялодушью. У Козинцева речь идет о бессмысленности этой войны — и только.

Но дело не в одних купюрах текста. Действие козинцевского «Гамлета» лишено всяких околнностей, туманностей и неразрешимостей. Совсем, кажется, недавняя

острота шекспироведческих дебатов о «слабовольном» Гамлете и Гамлете «сильном», о Гамлете и «гамлетизме» снята в фильме без остатка. Картина не полемизирует с созданным XIX веком понятием «гамлетизма» — она просто игнорирует его. При этом она теряет кое-что и от самого Гамлета. Что же она приобретает взамен?

Этот «Гамлет» не требует специальной шекспироведческой эрудиции и томов комментариев — он доступен любому зрителю.

Точно так же, как вы не замечаете, что герои Шекспира большей частью говорят стихами, вы почти забываете о «проклятых вопросах», которыми так любило задаваться человечество по поводу датского принца.

Можно было ожидать скорее обратного. Можно было думать, что режиссер, однажды поставивший трагедию на сцене, написавший о ней интереснейшее исследование и изучивший все «гамлетоведческие» проблемы за триста пятьдесят лет, захочет всех их и отразить в своем фильме. Но Козинцев не повторил этой ошибки вахтанговского спектакля. Между экраном и залом не возникает исторической дистанции.

Гамлет И. Смоктуновского современен в каждом своем движении и внятен в каждом своем поступке. Когда он проходит среди придворных и за ним остается полоса отчуждения, или когда он быстро-быстро проскакивает по ступенькам дворца, метнув в Розенкранца и Гильденстерна насмешливую реплику, вы вдруг ловите себя на том, что всегда ожидали увидеть Гамлета именно таким — долговязым и белесым, чуть-чуть странным и вполне обычным, ничуть не картинным, несмотря на черное трико и башмаки с пряжками. При этом у вас ни на секунду не возникает ощущения «костюмности» — той неловкости, которую обычно испытываешь, когда современный актер облачается в трико и башмаки с пряжками. Весь его облик настолько абсолютен и непреложен, что заранее отвергает любое сомнение.

Нет, это не парень, который «с королем ругается». Это Гамлет, принц Датский — в нем очевидна преемственность историко-культурной традиции. В то же время вы легко можете представить себе, что этот студент Виттенбергского университета, родись он несколькими веками позже, стал бы ученым или, положим, композитором...

Сквозь облик Датского принца просвечивают другие персонажи Смоктуновского, в нем есть неразстворимый осадок личности актера.

Если существует понятие «современный актер», то в нашем искусстве Смоктуновский, пожалуй, олицетворяет его с наибольшей полнотой. Не потому, чтобы игра его была как-нибудь особенно лаконична (это часто считают главным признаком современности) или интеллектуальна, но потому, что, входя в роль больше других, он больше других умеет остаться в ней самим собой.

Каждое время требует своих актеров. Еще не так давно казалось, что лучший актер тот, кто наименее узнаваем, кто может играть все, и все одинаково хорошо. Иначе говоря, актер-исполнитель, добросовестно воплощающий намерения автора. И только.

Но за последние десять—двенадцать лет так много сдвинулось с места и изменилось, что этот актер-профессионал, как бы ни был высок уровень его мастерства, уже не может удовлетворить потребность зрителя в чем-то более глубоком и важном. Актер становится по-настоящему интересен, когда он не просто «создает образ», но открывает в образе и свой внутренний мир современного человека. Когда он выражает на сцене что-то свое, интимное, личное и в то же время общее. Именно к таким редким артистическим индивидуальностям принадлежит Смоктуновский.

Я не хочу этим сказать, что он играет себя. Смоктуновский — актер характерный. У него то неопределенное лицо, которое легко принимает в себя любое выражение и может быть некрасивым, смешным, простоватым, одухотворенным, прекрасным, исполненным проны и ума — и все это почти без грима. Его черты обретают определенность, как бы формируясь изнутри одним только душевным усилием. Точно так же и его духовный мир легко и органично принимает в себя наслоения разных эпох и разных характеров — интуиция актера в этом смысле огромна, — но если им не откликнется какая-то исповедническая нота в душе, Смоктуновский падает до уровня посредственности. Перевоплощение его безупречно, но в чем-то самом главном его исполнение хочется назвать «автобиографическим». Не в буквальном значении, разумеется. Следуя автору, актер преломляет обстоятельства

роли через современное, сегодняшнее, свое, наше...

Так поразил он всех в 1958 году в спектакле «Идиот», поставленном Г. Товстоноговым по роману Достоевского.

Его князь Мышкин не был простой актерской удачей. Это становится очевидно, как только поставишь его в ряд с Акимом из «Власти тьмы» Л. Толстого, сыгранным И. Ильинским, с чеховским Ивановым — Б. Смирновым, с Федей Протасовым из «Живого трупа» того же Толстого, так счастливо открытым в удивительном исполнении М. Романова через несколько лет после киевской премьеры.

То, что привычно представлялось лишь ошибками «толстовщины», издержками «достоевщины», прозвучало вдруг отчетливой и ясной этической нотой. Было ли то упование на добро, на естественную справедливость, вера в последнюю из правд — в человека, или призыв к совести в исполнении Ильинского, Романова, Смоктуновского — это во всяком случае уже не казалось ни наивно, ни глупо, ни смешно...

«Рыцарь бедный» с его пронзительной душевной чистотой послужил для Смоктуновского как бы прелюдией к Гамлету. Он же, возможно что-то и отнял от датского принца.

Если природа располагает материалом, из которого делаются Гамлеты, то Смоктуновский сделан из этого материала.

Когда Козинцев, а за ним Охлопков поставили «Гамлета» на сцене, казалось, что известная камерность шекспировского героя определяется еще и масштабом возможностей исполнителей.

Быть может, если бы у Козинцева десять лет назад был Смоктуновский, его спектакль стал бы свершенным, а не обещанием, картиной, а не эскизом шекспировской трагедии.

Может быть, если бы Смоктуновский десять лет назад получил роль датского принца, он сыграл бы то, что от него многие ожидали теперь — Гамлета в первой поре его становления, со всем идеализмом молодости, с ее духовным максимализмом, с первыми страстными порывами отчаяния, с немолчаливой привычкой допытываться до сути вещей, когда познание опережает деяние...

Гамлет в фильме — зрелый человек. Он оставил позади тревожную и нестройную пору юности.

Вопрос о возрасте шекспировского героя

не праздный вопрос. У Смоктуновского ему все тридцать (эту цифру и называет у Шекспира могильщик). Не потому, что Смоктуновский выглядит немолодо — он чувствует немолодо. За его плечами опыт жизни.

Это Гамлет, который уже знает...

Он знает, где добро и где зло, и знает, что зло — хитро и изворотливо. Он отлично видит, что Клавдий — мерзавец, королева — всего только женщина, а его так называемые друзья Розенкранц и Гильденстерн — просто доносчики. Он брезгливо и скучливо смотрит на мелкого интригана Полония и слишком понимает ограниченность старательной и послушной Офелии. Он знает цену предательству, лжи, насилию, обману...

Старый дискуссионный вопрос о том, слабоволен ли Гамлет от природы или, напротив, энергичен — не имеет по отношению к нему никакого смысла. Он делает все, что положено делать Гамлету: подстраивает королю «мышеловку», пугает придворных безумными речами, выворачивает наизнанку душу матери, мучает бедную Офелию и дерется с ее братом, и однако ж вопрос — почему он медлит с мстью убийце и узурпатору Клавдию — не посещает вас. Впрочем, он и не медлит. И дело здесь не только в купюрах текста...

Разумеется, ни Охлопков в своем спектакле, ни Козинцев на сцене или на экране не рискнули вымарать из текста Шекспира знаменитый гамлетовский монолог «Быть или не быть».

Еще бы — этот знаменитый вопрос давно уже стал пословицей, поговоркой, крылатым словом — символом Гамлета и «гамлетизма».

Между тем к каким бы ухищрениям ни прибегали режиссеры, чтобы спрятать свое равнодушие к этому прославленному монологу, он так и остался «белым пятном» в их концепции трагедии. Десять лет назад Охлопков увел Гамлета от зрителя за решетку ворот и дал ему в руки книгу, чтобы проблема «быть или не быть» получила, так сказать, «наглядное» решение. Монолог был превращен почти что в пантомиму, в дивертисмент, где шекспировскому тексту уделялось явно второстепенное место.

Но и Козинцев не решился в этом пункте оставить Смоктуновского наедине с Шекспиром. Он тоже повернул его спиной к зрителю и увел текст за экран. Увы, в этом

«нешаблонном» решении явственна в то же время капитуляция.

То же самое можно сказать и о сцене на кладбище над черепом «бедного Йорика». Она казалась в спектаклях, кажется и в фильме запоздалой, лишней и странной перед самым концом трагедии, когда дело с очевидностью идет к развязке.

Таким образом, кроме купюр фактических, текст Шекспира подвергся купюрам, так сказать, «психологическим», и в этом, по видимому, тоже есть своя система.

Можно упрекнуть за это художников. Нужно упрекать за это художников, не выразивших Шекспира во всем его объеме. Нужно также понять художников, которые, по слову того же Шекспира, являются краткой летописью времени, а не просто лицедеями.

Монолог «быть или не быть» долго считался ключом к Гамлету, и это был Гамлет рефлектирующий, меланхолический принц, которого в XIX веке в особенности любили изображать размышляющим над черепом Йорика.

Монолог «быть или не быть» перестал быть ключом к Гамлету, в котором на первый план выдвинулись совсем другие мотивы и черты.

Гамлет Смоктуновского во многом не похож, хотя в чем-то важном и похож на Гамлетов пятидесятих годов; он подводит им итог. Да, надо сознаться — ничего тут не поделаешь — это не тот Гамлет, решимость которого вянет «в бесплодие умственного тупика». В этом смысле полемические теории «сильного» Гамлета не прошли даром, хотя Смоктуновский преодолевает их своей игрой. Его Гамлет думает, но не философствует, он спрашивает себя и отвечает себе, но не знает вовсе, что такое изнурительное «бесплодие умственного тупика».

Это Гамлет (или Гамлеты, здесь видны черты общие всем описанным в этой статье исполнителям), приуроченный к времени, когда «физики в почете», когда дисциплина мысли кажется настолько обязательной, что она не покидает героя даже в момент безумия (многого, а для скольких Гамлетов оно было подлинным!), зато многие «странные» поступки датского принца (вроде «мышеловки») вовсе не кажутся странными... Это Гамлет «действенный», если понимать под действенностью совершенное отсутствие рефлексии, сомнений, колебаний — всего, что традиция так привычно

связывала с именем датского принца и обозначала словом «гамлетизм». Но уверен ли он, что свяжет «расплавшуюся цепь времени»?

Да, это Гамлет, который обдуманно и точно делает все свои «гамлетовские» дела: подстраивает королю «мышеловку», пугает придворных безумными речами, выворачивает наизнанку душу матери, защищает и нападает, потому что иначе нельзя не только отомстить, но даже просто выжить, а между тем знает, что убийство Клавдия ничего не решит и мало что изменит. Но в этом знании нет того трагического отсвета, который назывался когда-то «мировой скорбью». Это знание слишком грезвое...

Поэтому Гамлета Смоктуновского не назовешь ни трагическим, ни романтическим, ни поэтическим. Правильнее всего назвать его интеллигентным.

Это не только трактовка — это еще и неотъемлемое свойство артистической личности Смоктуновского, которое делает его исполнение безошибочно современным.

Если можно максимально приблизить к нам шекспировского героя — Смоктуновский делает это.

При этом он остается Гамлетом в исторической цепи Гамлетов естественно в большей степени, чем это получалось у слишком молодых Козакова или Рецетпера.

Различие тут бросается в глаза, как и сходство. Сценические Гамлеты пятидесятих годов при всей их разности были одинаково смяты зрелищем открывшихся им кровосмещения, блуда, убийства, узурпации. Потрясение моральных основ было так сильно, осознание зла так болезненно, что это почти не оставляло сил для мести.

Гамлет Смоктуновского как-то странно спокоен на протяжении всей картины, как будто ум его оценивает меру содеянного зла и необходимость мстить за него, но первая боль души уже притупилась...

Может быть, первый жар души, наивную веру в добро, смятение перед злом, отчаяние, скорбь, надежду — это напряжение духовной жизни — актер сыграл раньше, в прежних своих ролях: князя Мышкина в «Идиоте», Моцарта в экранизации оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» даже в современных, Фарбера, например («Солдаты»).

Но в его странно уравновешенном, совсем не юном Гамлете вы все время ощу-

щает скрытую вибрацию духовной жизни, высоту интеллекта, ненужную и опасную среди пошлости и подлости «Дании — тюрьмы». Это делает его сильным и это делает его уязвимым. Опасное превосходство — духовности над практицизмом, иронии над хитростью, сложности над односложностью, индивидуальности над банальностью — то и дело ставит его на грань катастрофы, обеспечивая победу разве что в перспективе будущего... И вот почему этот действенный до прямолинейности Гамлет нигде не превращается в ограниченного Лаэрта.

Герой ли он — без страха и упрека, каким мы иногда без достаточных к тому оснований хотим видеть датского принца? Нет, разумеется, иначе пришлось бы признать, что актер отошел от Шекспира на ту недозволенную дистанцию, где пресловутые «сильные» Гамлеты, оставив в покое «вывихнутый век», превращались в борцов за престол. И однако ж в неромантическом Гамлете Смокуновского есть та духовная сила, которая на опасной черте Клавдиева мира позволяет сохранять присутствие духа и мужество — своеобразный героизм этого своеобразного характера, созданного драматургом три с половиной века назад и не потерявшего по сей день своего смысла...

Когда «Гамлет» вышел на экран, одним постигло разочарование: они нашли, что постановка Козинцева не дает достаточно новаторского решения гамлетовской проблемы. Другие, напротив, нашли, что фильм наконец-то и навсегда решает все проблемы трагедии — слишком пылкий комплимент, который вряд ли может польстить художнику и исследователю, знающему секрет бессмертия Шекспира...

* * *

«Гамлет» — странная пьеса. Трудно назвать другое произведение, в которое какое время с такой уверенностью влагало бы свой смысл и свои собственные заботы.

Стендаль как-то назвал роман зеркалом, с которым идешь по дороге. Перефразируя Стендаля, можно было бы сказать, что «Гамлет» — зеркало на дороге человечества, в котором вот уже четвертый век оно видит самого себя.

Ведь то, что мы называем «гамлетизмом», суть состояние духовного кризиса, примысленное к Шекспиру XIX века. Гамлет Гёте — герой Гёте, Гамлет Тургенева — тургеневский герой, а между Гамлетом Мочалова и Качалова такая же примерно дистанция, как между поэзией Лермонтова и чеховской прозой...

Может быть, это происходит оттого, что в основании фабулы трагедии лежит загадка, не разрешимая до конца простой логикой, которую каждый век и каждый исполнитель волен разгадывать и перетолковывать на свой лад.

В самом деле, почему, получив от Призрака доказательства виновности Клавдия и недвусмысленное указание отомстить, принц Датский медлит?

А между тем духовный, интеллектуальный процесс, приведенный в движение этой исходной фабульной неопределенностью, настолько емок, глубок и всеобщ, что он способен захватить в свою орбиту причины и следствия, куда более существенные, чем убийство короля-отца, измена королевы-матери или месть королю-дяде. Он вообрал в себя шекспировскую мысль о трагическом кризисе гуманистического идеала на переломе двух эпох. Но и всякая другая переломная эпоха может вложить и вкладывает свой смысл и содержание в этот духовный процесс.

Вот почему академические постановки «Гамлета», как никакой другой пьесы, не удаются никогда. Впрочем, в той или иной степени это относится к каждому произведению, которое мы называем «великим» и которое может рассчитывать не только на торжественный юбилей, но и на живой интерес потомков.



ВАСИЛИЙ СЕМЕНОВИЧ ГРОССМАН

Этот номер «Нового мира» уже был готов к выходу в свет, когда пришла печальная весть о кончине замечательного русского советского писателя Василия Семеновича Гроссмана. Он в течение многих лет являлся одним из ближайших сотрудников нашего журнала. На страницах «Нового мира» были опубликованы многие произведения Василия Семеновича, в том числе первая книга его романа «За правое дело», над которым автор продолжал работать до последних дней своей жизни. Редакция и редколлегия «Нового мира» вместе с читателями и литературной общественностью скорбят об этой безвременной тяжелой утрате советской литературы.

Редакция журнала „Новый мир“

Умер Василий Семенович Гроссман — известный советский писатель, член правления Союза писателей СССР.

В. С. Гроссман родился в 1905 году на Украине. В 1929 году окончил физико-математический факультет Московского университета. Несколько лет работал инженером по технике безопасности. Начал заниматься литературным трудом в 1934 году.

Первое крупное произведение писателя — роман «Глюкауф», посвященный жизни послереволюционного Донбасса, — привлекло внимание литературной общественности и читателей.

С 1936 по 1940 год В. С. Гроссман работал над романом «Степан Кольчугин», в котором талантливо воспроизвел героическую борьбу русского пролетариата в пред-революционные годы.

В годы Великой Отечественной войны В. С. Гроссман был корреспондентом газеты «Красная звезда». В это время писатель создал много очерков, рассказов и широко известную советскому читателю повесть «Народ бессмертен», посвященную героическим подвигам советских людей на войне.

В послевоенные годы В. С. Гроссман работал над романом «За правое дело», первая часть которого была опубликована в 1952 году.

В. С. Гроссман награжден орденами Красного Знамени, Трудового Красного Знамени, Красной Звезды и медалями Советского Союза.

Борясь с тяжелым недугом, Василий Семенович до конца дней своих продолжал заниматься творческой работой. Лучшие произведения писателя сохранятся в памяти советского читателя.

*Правление Союза писателей СССР
Правление Союза писателей РСФСР
Правление Московского отделения
Союза писателей РСФСР*

Главный редактор А. Т. Твардовский

Редакционная коллегия:

Е. Н. Герасимов, А. Г. Дементьев (зам. главного редактора), Б. Г. Закс (ответственный секретарь), А. И. Кондратович (зам. главного редактора), В. Я. Лакшин, А. М. Марьямов, В. В. Овечкин, К. А. Федин

Редакция: Малый Путинковский пер., д. 1/2. Тел. К 5-81-77.
Почтовый адрес: Москва, К-6, пл. Пушкина, д. 5.

Сдано в набор 12/VIII 1964 г. Объем 18 п. л. Подписано к печати 9/IX 1964 г.
A 08420. Формат бумаги 70×108^{1/2}. 9 бум л. (24,66 усл. п. л.)
Заказ 1805. Тираж 113.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова Степанова. Москва. Пушкинская пл., 5.

Цена 70 коп.

70636