Драма Шекспира как театральный текст

Художники прошлого века любили изображать Шекспира в момент творческого вдохновения, в момент создания его незабываемых шедевров. Шекспир сидит за столом, в руках его перо, стол завален бумагами и фолиантами, глаза его туманны и устремлены в некое будущее. Предполагается, что он видит перед собой читателей грядущих веков, которые смогут понять и оценить величие и глубину его произведений. Нет ничего более сентиментального и неверного, чем эта картина. Я убежден, и все факты это доказывают, что Шекспир вовсе не думал о том, что скажут о нем далекие потомки. Он писал не для них. Он писал для современников, он писал для тех, кто приходил в его театр, для той толпы, которая заполняла его «Глобус». Он писал не для читателей — он писал для зрителей. Вот в этом все дело.

Шекспировская драматургия, как вообще драматургия XVI века и XVII столетия, это литературное произведение, которое еще не осмысливало себя как собственно литературное. Драматургия только начинала делать первые шаги в эпоху Возрождения, первые шаги в понимании, в оценке себя как то, что можно читать.

Как материал литературного творчества драматургия в эпоху Возрождения и в прежние до того века рассматривала себя прежде всего, а иногда и только как материал для театра. Поэтому, театр — это ключ, истинный ключ и истинный критерий для шекспировской драматургии, как для драматургии его современников. Шекспир был человеком театра. Шекспир был человеком, жизнь которого шла в театре, за кулисами театра, на подмостках театра — он же сам был актер. Он не был великим актером. Самая знаменитая его роль, венец его театральных, сценических успехов была «Тень отца Гамлета», и не более того. Но он был человеком с театральным мышлением, более того, хотя с полным основанием считается, что режиссура, как особый тип театрального творчества, родилась на рубеже XIX и XX веков, все же у режиссуры были далекие истоки. Режиссерское искусство, как искусство организации спектакля в некое целое, как искусство интерпретации драматического текста, режиссерское искусство рождалось постепенно - от века к веку. И вот, одним из важнейших истоков режиссуры была режиссура авторская. Иначе говоря, Шекспир был драматургом с режиссерским мышлением. Когда он писал свою пьесу - любую из них - перед его глазами, в этом нет сомнения, перед его глазами стояли не лица будущих читателей, а лица будущих зрителей, головы толпы, заполняющей «Глобус». И главное, перед его глазами стояла сцена. Сочиняя пьесу, он создавал спектакль. Текст Шекспира есть текст спектакля, театральный текст.

Текст Шекспира есть текст, который включает в себя свою собственную постановку. Можно сказать, что текст Гамлета содержит в себе первое исполнение, премьеру «Гамлета» в театре «Глобус». Ведь Шекспир писал для

определенного театрального пространства, для вот этого самого прелестного и вместительного сооружения, которое получило название «Глобус», земной шар, для того пространства, которое делилось на 3 части: на основную сцену, выходившую, как корабельный нос, в зрительный зал, верхняя сцена и сцена внутренняя. Три пространства соединялись вместе. И вот эти три пространства стояли перед глазами Шекспира, когда он сочинял свои пьесы. И стало быть, он выстраивал мизансцены своих спектаклей, он выстраивал расположение актеров в пространстве, он видел перед своим умственным взором, а затем это реализовывалось на подмостках, как менялись мизансцены, как двигалась композиция спектакля, как использовались люки или звуки, звуковые эффекты, и главное, он писал свои пьесы для конкретных актеров, для своей труппы и более ни для кого. Он писал свои пьесы для тех актеров, которые составляли труппу лорда Камергера, которая потом получила название труппы короля. И для, главным образом, для актера, который эту труппу возглавлял, для первого великого трагического актера Англии - для Ричарда Бербеджа. Для того Бербеджа, который был первым Гамлетом, первым Ромео, первым Отелло, первым Кориоланом, первым Лиром, первым Просперо и т.д. и т.д. Все главные трагические роли у Шекспира написаны для Бербеджа. И посмотрите, как на протяжении творчества Шекспира, как на протяжении развития истории шекспировской трагедии, как постепенно входит в возраст и стареет центральный герой шекспировского трагического искусства: от молодого Ромео через тридцатилетнего Гамлета к старику Лиру и далее к величественному старцу Просперо. Стареет герой. Одна из причин этого проста - стареет актер. Актер, для которого все эти роли написаны. Существует забавная деталь, которую часто вспоминают историки театра и шекспироведы. В одном из первых текстов «Гамлета», в одном из первых изданий этой трагедии королева в финале говорит, обращаясь к Гамлету, что Гамлет тучен и задыхается, тучен и одышлив. Многие шекспироведы считали, что это опечатка в первом издании, и долго думали над тем, какими словами заменить вот это самое слово «fat». Но у Шекспира оно есть. Странно, как не похож этот тучный, толстоватый, одышливый Гамлет на наше представление об изысканно-утонченном датском принце. Одна из причин проста -Бербедж, в ту пору когда он играл Гамлета, был человеком весьма плотного телосложения. И т.д. и т.д. Стало быть, шекспировская драма есть мир театральный. Шекспировская драма есть своего рода режиссерский экземпляр, режиссерский замысел, режиссерская экспликация. И одно из главных открытий шекспироведения XX века, и одна из самых увлекательных вещей, связанная с шекспироведческими исследованиями, -это попытка рассмотреть за страницами и строками шекспировского текста реальность, плоть, материю шекспировского театра. Что за увлекательное это занятие! Это напоминает расшифровку какого-то зашифрованного текста, текста, написанного какими-то симпатическими чернилами. Когда по нему

проводишь чем-то горячим, вдруг между очевидных строк послания проступают другие знаки и смысл меняется. И вот так же, когда исследуешь шекспировскую драму с точки зрения системы театрального языка шекспировского времени, она приобретает другой смысл, она начинает оживать, она начинает звучать. Мир шекспировской драмы - это не только мир шекспировского слова, это мир, полный красок, звуков, движений. Это живой мир театральной выразительности, это живой мир сцены. Ну, скажем, «Ромео и Джульетта». Вот просто приведу конкретный пример того, как используется специфика пространства шекспировского театра в тексте шекспировской драмы «Ромео и Джульетта», как соединяются между собой основная, главная сцена и сцена верхняя. Ну, очевидно, верхняя сцена - это балкон, на котором стоит Джульетта. Ромео внизу. Это ясно. Но вот смотрите, как используется сцена внутренняя, та, которую отгораживает от главной сцены что-то вроде занавески, на которой что-то может быть изображено, связанное с действием, событиями данного представления, данной пьесы. Сперва это келья Лоренцо, в которую приходит Джульетта для того, чтобы просить у него защиты и спасения, затем это спальня Джульетты, затем это склеп Джульетты. И в тот момент, когда занавеска закрывается, за ней в глубине меняют детали декораций, которых вообще у Шекспира было очень мало. Можно проследить сцена за сценой, строчка за строчкой то, как Шекспир использует систему приемов своего театра, как он применяется к условиям своей сцены. Ну скажем, опять-таки маленькая, но, мне кажется, красноречивая деталь. Есть одно загадочное место в пьесе «Двенадцатая ночь». В известной комедии «Двенадцатая ночь», в которой Виола, героиня этой пьесы, переодетая в пажа, поступает в качестве певца, выдавая себя за кастрата, ко двору герцога Орсино. Она должна как-то оправдать то, что у нее не мужественный, не мужской голос, вот почему она и объявляет Орсино, что она кастрат. Об этом идет речь в первой сцене пьесы. И затем в одной из сцен Орсино, обращаясь к Виоле, называя ее Цезарио (это то имя, которое она для себя придумала), говорит: «Спой нам, Цезарио», а все песни в пьесе поет шут. В чем дело? Ученые выяснили — история простая. Мальчик, который играл роль Виолы, а известно, что в шекспировском театре все женские роли играли мальчики, юноши, вот у этого мальчика, который прекрасно пел, стал ломаться голос, и он не смог более петь песни, написанные для Виолы, для Виолы-Цезарио Шекспиром. И ему пришлось, и Шекспиру пришлось отнять эти песни у мальчика, игравшего Виолу, и отдать эти песни петь шуту. А как раз в это время пришел в труппу Шекспира Роберт Армен - один из лучших актеров шекспировского времени, тонкий, утонченный комик и очень музыкальный человек. Я говорил о том, что в шекспировском театре не было занавеса перед основной сценой. И вот такой хрестоматийный пример, как Шекспир поступал в тех случаях, когда на подмостках кого-нибудь убивали или кто-нибудь умирал на подмостках. В современном театре закрыли занавес, вырубили свет, актер, игравший покойника, встал и ушел за

кулисы. Ничего подобного не могло быть сделано в шекспировском театре: не было занавеса, действие шло при дневном свете, крыши в театре не было и т.д. И вот Шекспир всякий раз убирает убитых со сцены. Вот одна из причин, почему Гамлет загадочным образом утаскивает труп Полония с подмостков, вот почему, когда в конце « Генриха IV» перед самой своей смертью король Генрих IV произносит длинный и очень глубокий, полный мысли монолог о сущности и назначении властителя, обращаясь к своему сыну, наследнику. Вот почему вдруг в конце своего монолога перед самой смертью он вдруг, обращаясь к приближенным, задает им странный для умирающего вопрос: «Как называется соседний зал?» Зачем бы умирающему знать название соседнего помещения? Ему отвечают: «Иерусалимский, Государь». И тогда король говорит: «Мне предсказывали, что я умру в Иерусалиме. Отнести меня в соседний зал». Его уносят для того, чтобы освободить сцену для следующего эпизода. Только и всего.

Можно долго ломать голову над тем, что означает образ Фортинбраса в финале Гамлета. Существуют разные, радикально различные, противоположные интерпретации этой загадочной фигуры. Одни считают, что Фортинбрас — это Клавдий номер два, что Фортинбрас — это воплощение воинственной, античеловеческой, страшной мощи, приход которого делает бессмысленным муки и страдания Гамлета. Ничего не изменилось в Дании-тюрьме, ничего не изменилось во Вселенной. На место одного тирана и убийцы приходит другой. Возможен такой вариант. А возможен совершенно иной род прочтения. Когда Гордон Крэг в 11-м году в Художественном Театре ставил «Гамлета», он воспринимал Фортинбраса совершенно иначе, опираясь на реальность текста, в котором Гамлет говорит о Фортинбрасе как нежном принце - «sweet prince». Для него, для Крэга, Фортинбрас был воплощением катарсиса, воплощением трагического очищения, был, своего рода, Архангелом, спускающимся с небес для того, чтобы принести в потрясенный, охваченный смертью мир гармонию и покой. Можно по разному интерпретировать образ Фортинбраса, но одно абсолютно очевидно: в театре «Глобус» Фортинбрас нужен для того, чтобы было кому унести трупы, которые лежали на подмостках. Гамлет, Лаэрт, Клавдий, Гертруда мертвые лежат на сцене, по совету Фортинбраса, по его приказу поднимают царственные трупы и уносят их прочь, для того чтобы освободить сцену и для того, чтобы спектакль мог естественным образом закончиться. Я мог бы приводить множество примеров того, какова неотрывная, конкретная связь между каждой строчкой, каждой сценой шекспировской драматургии и подмостками, театральными нуждами, театральной конкретностью. Шекспир писал не для каких-то идеальных зрителей или читателей будущего. Он писал для своей публики, для того лондонского простонародья, которое заполняло «Глобус», для той неотесанной, безграмотной большей частью толпы, которая стояла на ногах под открытым небом без антрактов, антрактов не было, и смотрела «Гамлета», «Отелло»,

«Лира» или ту же «Двенадцатую ночь». Для них, для этих полуграмотных, темных людей, для них, для этих странных людей: матросов, солдат, ремесленников, для них писал Шекспир. Для них были написаны утонченнейшие произведения шекспировского пера, для них были написаны «Гамлет» и «Лир», для них были написаны произведения, заключающие в себе всю мудрость мира. Для них и не для кого больше. Дело все в том, что Шекспир думал не о грядущих читателях, а вот об этих темных людях, устремленных взорами и всей своей душой к подмосткам. Шекспир вовсе не был драматургом, который сочиняет произведения, в которых лишь малая часть предназначена для современников, а основное содержание, глубины и высоты - для потомков. Драматург, который рассчитывает свои произведения для потомков (это естественно), заботится о том, чтобы свои пьесы печатать. А как иначе они могут сохраниться? Шекспир большей частью не только не заботился о публикации своих пьес, но очень часто был противником публикаций, чему есть много причин. Но главное, взгляд на текст как на театральную реальность, привычка смотреть на драматическое произведение как на нечто неотрывное от его театральной судьбы, от судьбы в том театре, для которого все это написано. Этот театр назывался «Глобус», «The Globe» - другой перевод - земной шар. Образ театра как вселенной, образ театра как земного шара, образ мира как огромного театрального представления, взгляд на историю как на грандиозный театральный спектакль, взгляд на человека как на актера, свободно играющего на пустых подмостках мировой сцены -это один из ключевых образов шекспировской драматургии, это один из лейтмотивов всего его творчества. И вот в шекспировской драматургии образ мира театра, образ человека как актера на подмостках мировой сцены, этот образ постепенно меняется от одного произведения к другому, от одной эпохи шекспировского искусства к другой. В первых шекспировских пьесах этот образ мира театра интерпретируется как образ бесконечной, беспредельной, радостной, ликующей игры, мира, природы, человека, играющей всеми красками, упивающейся своим многообразием, своей бесконечностью. Радость игры, радость играющей творческой природы - вот что лежит в основании образа мира театра в комедии Шекспира. Но затем приходит иной взгляд, иной способ мироотношения. Приходит эпоха трагедии Шекспира и вместе с умонастроением творчества Шекспира меняется и смысл этого образа, этой метафоры мира театра. Макбет говорит о человеческой жизни как о паяце, который полчаса кривляется на подмостках, чтобы затем на век исчезнуть. В «Короле Лире» говорится о жизни как о представлении с шутами. Образ мира театра оказывается образом трагической бессмысленности бытия. Восприятие мира, трагической жизни как трагикомедии существования, а человека как бессильной куклы на подмостках театра, управляемого невидимым и грозным кукольником. И наконец, в финале Шекспировского творчества, в последних его пьесах этот образ мира театра приобретает

новый, окончательный Шекспира смысл. Он смыкается в последней пьесе Шекспира «Буря», смыкается с образом мира сна. Жизнь как сновидение. Это театр, развертывающийся перед гостями Просперо по его магической, режиссерской воле. Это спектакль, который разыгрывают призраки, духи, фантомы. И образ этого фантомного театра, образ этой мистически незримой жизни, образ этой игры призраков, вот образ мира, Вселенной, жизни в финальной, аккордной, финальной пьесе Шекспира. Поэтому, когда мы говорим о том, что Шекспировская драматургия прямым образом связана со всем комплексом театральных условностей его времени, когда мы смотрим на Шекспира как на Елизаветинского театрального человека, когда мы воспринимаем его пьесы как документ театральной истории, как документ, говорящий о реальности сцены эпохи Елизаветы, когда мы говорим о ролях Шекспира, как о ролях, написанных для реальных актеров, друзей, коллег, спутников Шекспира, мы должны непременно помнить вместе с тем, что, конечно, Фортинбрас нужен совсем не только для того чтобы было кому унести трупы, конечно, комплекс театральных условностей не исчерпывает всего смысла произведений Шекспира. Очень легко говорить о Шекспире с точки зрения суммы театральных условностей. Но эта легкость обманчива. Эта легкость обманчива, поскольку если весь Шекспир - это собрание театральных эффектов, эффектов шестнадцатого столетия, тогда совершенно непонятно, почему он смог перешагнуть через рубеж своего времени. В том то все и дело, что Шекспировский театр — это весь мир, и в театральных условностях шекспировской поры содержится значение, содержание мирообъемлющее, ведь сам «Глобус», сам театр, в котором играет трупа Шекспира — это модель мироздания, это малая его копия, это его микрокосм. Эта та капля воды, в которой отражается огромная Вселенная, огромный бесконечный, беспредельный мир, мир, восторгающейся этой своей самой беспредельностью. Да, театр - это ключ к шекспировской драматургии, но мы будем справедливы, если скажем, что само значение театра в шекспировскую пору полно огромного всеобъемлющего философского смысла. Это театр для толпы, заполнявшей «Глобус», и это театр для вечности, ибо он говорит и о конкретных событиях своей эпохи и о проблемах всечеловеческих. Вот почему театр Шекспира - это вечный театр.

А.В.Бартошевич