

## Отчет

о научно-исследовательской работе,  
выполненной в жанре коллективной монографии и именуемой  
«Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа».

Ответственный редактор и составитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Д. Д. Кумукова

Предлагаемая коллективная монография «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа» прослеживает эволюцию сценического образа знаменитой шекспировской трагедии в период всего режиссерского века, начиная с эпохи рубежа XIX—XX столетий и заканчивая рубежом XX—XXI, от Макса Рейнхардта и Гордона Крэга до позднего Питера Брука и Валерия Фокина. От образов Гамлета, ставших хрестоматийными (Дэвид Гаррик, Александр Моисси, Василий Качалов, Михаил Чехов, Джон Гилгуд, Лоуренс Оливье, Густав Грюндгенс, Иннокентий Смоктуновский, Никита Долгушин, Владимир Высоцкий), до героев нынешнего «рубежа», «Гамлетов наших дней» (Олег Янковский, Константин Лавроненко, Заза Папуашвили, Адриан Лестер, Михаил Трухин, Дмитрий Лысенков, Денис Волков, Евгений Миронов, Евгений Шумейко). Таким образом, модели сценических интерпретаций «Гамлета», возникающие в монографии, рассматриваются в едином общеевропейском пространстве, без традиционного разделения истории искусства на русский театр и западноевропейский.

Постановки главной пьесы человечества, как ее принято называть, имеют свойство отражать исторический момент, быть зеркалом времени. Так и монография, исследующая эволюцию сценического образа «Гамлета», передает историю эпохи, историю искусства, историю театра. Соответственно, разделы книги, посвященные тому или иному художественному явлению, неизбежно выдают контекст – исторический, идеологический, эстетический. И сама эволюция образа шекспировского спектакля, рассматриваемая на временной дистанции протяженностью в сто лет, демонстрирует движение всего XX века в его культурно-общественно-политическом комплексе.

Материалы предложенного исследования показывают развитие режиссерского театра XX – XXI столетий в его хронологической последовательности. Раздел о творчестве английского актера-реформатора XVIII века Д. Гаррика, предвещающий тему режиссерского искусства, возникает здесь как историческая предпосылка на пути к рождению нового типа театра. В период режиссерского театра жанровая характеристика сценической интерпретации шекспировской трагедии выявляет вполне определенный вектор развития. Картина эволюции жанра театрального «Гамлета» режиссерской поры рисует такую параболу: от собственно трагедии в ее аристотелевском понимании у Г. Крэга – в начале XX века, к трагикомедии у В. Фокина, трагифарсу у Ю. Бутусова и Р. Габриа, и балаганному петрушке на кукольной и драматической сцене – в начале XXI. Так образ шекспировского Гамлета проходит путь от трагического героя через отмену его героичности к ярмарочному персонажу. К такому итогу, как показало настоящее исследование, приходит современный театр – театр нового века.

Исследование эволюции образа шекспировской трагедии в ее сценическом претворении на протяжении всей режиссерской эпохи значимо для изучения истории мировой режиссуры, актерского искусства XX века и теории театра. Результаты исследования могут быть использованы в учебном курсе по истории и теории русского и зарубежного театра.

Монография включает следующие разделы:

1. Введение (*Д. Д. Кумукова*).
2. От Гаррика к режиссерскому театру (*Д. Д. Кумукова*).
3. «Гамлет» 1909 года в контексте шекспировских постановок Макса Рейнхардта (*Т. Ю. Быкова*).
4. «Гамлет» Крэгга и его влияние на театр XX века (*В. И. Максимов*).
5. Гамлет идеалистический, Михаил Чехов в роли Гамлета (1924): две интерпретации (*А. А. Кириллов*).
6. «Гамлеты» тридцатых годов (*А. В. Бартошевич*).
7. Иннокентий Смоктуновский против Лоуренса Оливье (*Е. И. Горфункель*).
8. «Гамлет» наизнанку. О пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Е. В. Соколова*).
9. Авторская режиссура, или Описание образа Гамлета за маской «безумия» (Драматургия «Дневника Гамлета» Сёхэй Оока) (*С. Мурата*).
10. «Гамлет» Клим: Проект. Пьеса. Спектакль (*И. В. Вдовенко*).
11. «Гамлеты» последних десятилетий XX – начала XXI века (*А. В. Бартошевич*).
12. «Гамлет» Роберта Стуруа (Театр имени Ш. Руставели. 2000) (*О. Н. Мальцева*).
13. «Гамлет» на современной петербургской сцене (Постановки в Александринском театре и в Театре «Пушкинская школа») (*О. В. Сарафанова*).
14. Однажды в Эльсиноре. Гамлет (Театр «Мастерская». 2014) (*О. А. Краева*).
15. Быть ли «Гамлету» в балете? (*В. М. Миронова*).
16. Гамлет – Петрушка (*Н. А. Таршиц*).
17. Заключение (*Д. Д. Кумукова*).
18. Сведения об авторах.

Ключевые слова:

Гамлет, Шекспир, эволюция образа, режиссерский театр, эпоха рубежа веков, Бартошевич, Гаррик, Рейнхардт, Крэг, Михаил Чехов, Оливье, Смоктуновский, Любимов, Высоцкий, Стуруа, Сёхэй Оока, Клим,

Сроки выполнения: 2013, 2015

Запланированный объем: 14 а.л.

Фактический объем: 14 а.л.

Утверждение на Ученом совете: 25.05.2015

Рецензенты – кандидат искусствоведения Л. С. Овэс

кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева

**О Т З Ы В**  
**старшего научного сотрудника сектора театра Л.С.Овэс**  
**на коллективную монографию**  
**«Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа».**  
**Составитель и ответственный редактор Д.Д. Кумукова**

Представленный Ученому Совету текст коллективной монографии «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа» можно считать законченным. Главное его достоинство в том, что он соответствует заявленному в названии: представлена «эволюция образа» Гамлета в эпоху режиссерского театра. Такая цельность встречается в наших сборниках не часто и потому особенно радует. Шестнадцать статей сверстаны в хронологическом порядке и дают панораму мирового театра, глядящегося в пьесу номер один мирового репертуара, как в зеркало. Параллельно возникает и другая картина, более мощная и увлекательная: эволюция самого человеческого сознания, начиная с эпохи Просвещения и заканчивая сегодняшним днем.

Составителю удалось собрать «богатый» сборник. Об этом говорит не только количество статей — шестнадцать, их объем (многие более 1 а.л.), но и круг авторов. Кроме сотрудников нескольких секторов Института, бывших аспирантов, молодых ученых, коллег из СПГАТИ, тут есть японский исследователь, делающий сборник «международным». Но главная «интрига» будущей книги — активное участие в ней крупнейшего на сегодняшний день историка английского театра, известнейшего «зарубежника» Алексея Вадимовича Бартошевича. Он присутствует на страницах сборника наибольшим количеством материалов, и это справедливо. Две его статьи — «Гамлеты» 1930-х годов» и «Гамлеты» последних десятилетий XX – начала XXI века» — лучшие в сборнике.

Коллективная монография открывается содержательной и емкой вступительной статьей Д.Д. Кумуковой, автору удалось в лаконичной форме и емко дать представление о всех материалах и одновременно сформулировать «сверхзадачу» сборника. Несколько уступает первому второй ее материал. Статья Кумуковой «От Гаррика к режиссерскому театру», декларируя творчество английского актера, как одного из предшественника режиссерской профессии, грешит легкими «натяжками». Автору не хватает необходимого материала для доказательств своего тезиса. Поэтому она рассматривает «режиссерскую доминанту» творчества Гаррика на примере эволюции образа Гамлета в его актерском исполнении на протяжении ряда лет, невольно провоцируя мысль о том, что многие великие актеры, в том числе и эпохи дорежиссерского театра, с годами меняли трактовку образа. Это является свидетельством «режиссерской» составляющей актерской профессии, но никак не их принадлежности к режиссуре. Думаю, элементарная перекомпоновка текста, акцент на «мероприятиях» Гаррика в качестве руководителя труппы, позволят смягчить жесткость утверждений автора, сделают их более убедительными.

К откровенным удачам сборника следует отнести статьи наших многолетних коллег Е.И. Горфункель «Иннокентий Смоктуновский против Лоуренса Оливье» и небольшой, но остроумный опус Н.А. Таршис «Гамлет-Петрушка».

Радостно было видеть на страницах коллективной монографии материалы А.А. Кириллова «Гамлет идеалистический, Михаил Чехов в роли Гамлета (1924): две интерпретации» и В.М. Мироновой «Быть ли “Гамлету” в балете».

На высоком профессиональном уровне выполнили свою работу О.Н. Мальцева и Е.В. Соколова. Их статьи «“Гамлет” Роберта Стурюа (2000, Театр имени Ш.Руставели)» и «“Гамлет” наизнанку. О пьесе Т. Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”» заняли достойное место в коллективной монографии.

Научная добросовестность и добротность отличает материалы сборника: «Гамлет» 1909 года в контексте шекспировских постановок Макса Рейнхардта» Т.Ю. Быковой, «Гамлет» на современной петербургской сцене (Постановки в Александринском театре и в

Театре «Пушкинская школа») О.В. Сарафановой и «Однажды в Эльсиноре. Гамлет (о постановке в Театре «Мастерская») О.А. Краевой. Все это молодые авторы, для которых это, возможно, дебют в научном сборнике.

Два материала у меня вызывают сомнения. Причем по разным причинам. Первый — статья В.И. Максимова «“Гамлет” Крэга и его влияние на театр XX века». Второй — И.В. Вдовенко «“Гамлет” Клима: Проект. Пьеса. Спектакль».

Первую невозможно воспринимать статьей. Это — расшифровка выступления на конференции со всеми речевыми оборотами и долей необязательности (можно сказать чуть так или чуть этак, интонацией дополнив и уточнив формулировки). Материал не соответствует заявленной теме. Собственно о «Гамлете» Крэга там очень мало, а то, что есть с моей точки зрения — неверно, полемика с Т.И. Бачелис (автором блестящей книги «Шекспир и Крэг») ведется по выдуманному поводу и производит очень странное впечатление (в текстах Бачелис для нее просто нет никаких оснований). Начинается материал Максимова с пространного обзора современных спектаклей, анализ которых нашел место в статьях других авторов, а заканчивается общими рассуждениями о сохранении культуры, причем получается, что те режиссеры, которые не пошли по пути Крэга, ее не сохраняют. Сам же этот путь представлен крайне приблизительно. Уверена, что статья о «Гамлете» Крэга в данном сборнике необходима, а научный авторитет автора гарантирует нам в будущем ее высокое качество, считаю необходимым отдать ее на доработку.

Материал И.В. Вдовенко посвящен одному из самых загадочных, вызывающих неизменную полемику режиссеров, — Климу. Его спектакль «Гамлет» прошел всего три раза, причем один из них — на гастролях в Германии. В России он был показан дважды, один из них — в Зеленом зале нашего Института. Думаю, что в общей сложности его посмотрела максимум человек 100. Ни количество сыгранных спектаклей (некоторые постановки Г.Крэга тоже были показаны всего несколько раз), ни численность аудитории, никак не являются основанием для компрометации режиссера. У него твердая репутация экспериментатора и новатора. И.В. Вдовенко является многолетним его биографом, добросовестным и глубоким исследователем творчества. Проблема в другом: хороший сам по себе текст автора никак не развеивает сомнения: миф остается мифом. Более того, чем текст автора лучше, тем больше возникает вопросов к его герою. Думаю, что значение этой статьи больше, чем может показаться на первый взгляд. Она посвящена не столько Климу, сколько достаточно яркому и энергетически выразительному явлению отечественного, а, может быть, и мирового театра конца XX—начала XXI века, когда объект так активен в своем позиционировании, настолько бросок и креативен сам по себе, как личность, что художественная цена его открытий отходит на второй план. Читая материал Вдовенко, трудно избавиться от мыслей о том, где граница между истиной и ее умелым, часто очень талантливым профанированием. После С. Дали, гением этого феномена, этот вопрос запутывается все более и более с каждым очередным десятилетием нашего времени.

Не зная «Гамлета» Клима (другие его спектакли в театре на Литейном и в Балтийском Доме были мне интересны), воспринимая эту работу исключительно через текст исследователя, думаю было бы разумным поместить этот материал в специальном разделе сборника, обозначенном как-нибудь типа «В зоне эксперимента». Это мое предложение вызвано тем, что статья сильно выпадает из общего контекста, причем не столько из-за автора, сколько из-за героя, предложившего самую радикальную переработку шекспировского текста, по сути написавшего ее заново. Сохранение этой статьи в составе сборника считаю обязательным.

Рекомендую сборник к печати с учетом всех имеющихся замечаний в процессе работы с Редакционно-издательским отделом Института.

Старший научный сотрудник сектора театра  
Кандидат искусствоведения Л. С. Овэс

## ОТЗЫВ

### на книгу «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа (коллективная монография)».

Как читателю обыкновенно не заглядывающему ни в отдел новинок театроведения, ни в рецензии, мне было необычайно интересно глотать книгу, чье длинное название повторять не буду. По отношению к ней – я любопытствующий аматёр, самый рядовой зритель, несколько ленивый на подъем и редко чувствующий лопатками тот вожделенный холодок, который мы считаем главным критерием состоявшегося контакта с Искусством. К тому же для меня есть одна условность в театре драматическом, даже спрыгнувшем с героических котурн (как утверждают почти все авторы), которая очень раздражает музыкальный слух: это «поставленные» голоса, которые должны доноситься на галерку. Таршис вспомнила «Трех сестер» Галибина, откуда доведенная до последнего предела декламация очень быстро и закономерно привела режиссера в оперу. Но слово «опера» в контексте нормального театроведения, как выяснилось, до сих пор – ругательство. Признаваясь в том, что мои сегодняшние требования внутреннего слуха, налетев на «актерскую школу» (стих, проза, басня), тихо вопят, и заставляют своего владельца поворачивать чаще в сторону Мариинки, чем Александринки, констатирую явную «драматическую» ущербность: в смысле «насмотренности» обсуждаемых спектаклей я полный и совершенный профан, доверчиво внимающий старшим и, боже упаси, не собирающийся вступать с ними в прения о концепциях.

Зато позиция «der reine Thor» позволяет видеть предмет, то есть книгу, целиком и, когда авторы статей азартно старались доказать существование закономерности: какие мы – такой у нас Шекспир, такой Гамлет, - мне интереснее было наблюдать, как театроведческое отношение к предмету исследования, то есть к театру, проявляет себя в текстах, какие темы, цели, ценности владели учеными и заставляли их – страстно, ярко – описывать то, что, по их мнению, происходило на сцене.

Сразу скажу – в большой плюс – хорошо пишете, коллеги: удовольствие читать, когда описываемое встает перед глазами и очаровывает больше, чем, возможно, самые спектакли (два описания «Гамлета» Фокина, например, убедили ни за что туда не ходить, потому что адресат – уж точно не я). Наблюдается это прекрасное свойство не только у лауреатов, но и в статьях дебютантов, так что можно считать это комплиментом профессии.

По жанрам статьи делятся на исторические (до нас доносят блок информации и показывают определенную тенденцию, связующую фактический материал), историко-культурные эссе (какой-то образ или блеснувшее в груди представлений свойство мгновенно озаряет «территорию размышления»), эссе о спектаклях как актуальных событиях душевной жизни авторов, поколения, эпохи, наконец, просто анализы спектаклей – ценнейшие свидетельства очевидцев эфемерных театральных событий. Не буду всех разносить по категориям, писавшие и сами знают, что они написали. Замечу лишь вот что. В блистательно представленных британских 1930-х годах Бартошевича (только успеваешь подумать «хорошо бы Одена...» и на тебя сразу же обрушивается водопад цитат) прочерчена осмысленная линия: от реставрации имперскости к жертвенному героизму надвигающейся войны. Она доказана контекстом, множеством ссылок, убедительным описанием «веаний», «настроений», свидетельствами зрительской отзывчивости на определенные, быстро меняющиеся мотивы. И тем не менее, восторгаясь чуткостью и аплодируя эрудиции, слышишь, как под этим пробивается струйка довольно грустной констатации: вот высшая степень того, чему нас учили, вот твой почти что «друг в поколенья», - как явственно просвечивает в нем (а значит, - и в тебе) стремление «мыслить категориями», выстраивать «направляющие» «исторического процесса», лепить «обобщения» там, где всё дышит внутренними интенциями, индивидуальностью, свободой. Два разных актера - два Гамлета – два резонансных биения, каждое – в своем диапазоне. Подводя под это задрапированный «оксфордской школой» «исторический

материализм», властитель дум выглядит несколько... старомодно. А старомодность у бывших насельников совсем не британской империи – известно какая.

Зато каким живым дыханием повеяло от исследования Быковой, когда неожиданно выяснилось, что Моисси понравился Блоку, и все музыкальные слова, сказанные вокруг Рейнхарда, вдруг сложились в особенное, «блоковское» переживание. То же и у Кириллова: цитата из письма Андрея Белого т а к осветила духовное событие чеховского Гамлета, как не удалось бы самому немислимо полному историческому анализу. То же у Таршис – гаер, стоящий за плечами героя, Петрушка, протягивающий ему свою тряпичную ручку – это одна из «матриц национального характера», и все оценки «сценических *комментов* к классике» должны были бы исходить из того, что *это есть*, а не задаваться вопросом «достойно наше время Шекспира» или же носом не вышло.

Последовательность статей определяется хронологией: от Гаррика до наших дней, но поскольку на нее накладываются разные жанры, цели анализа, способы описания, просто разные голоса – исторической мерности не наблюдается. Особенно заостряется сюжет, когда дело доходит до последнего двадцатилетия (на самом деле – чуть больше), с точки зрения арифметики равного расстоянию от 1917 до 1937 г. Если по примеру Бартошевича, искать тенденции, отражающие «психологию времени», то все более менее дружно утверждают, что статус Культуры с большой буквы, подразумевающей отношение к тексту Шекспира (только вот к какому из) как Священному Писанию, давно поставлен под сомнение. Хотелось бы только напомнить, что помимо воли, роль священной коровы здесь играет та самая с большой буквы Культура, которая составляла одну из воображаемых духовных опор воображаемого же «развитого социализма». Для тех, кто пережил эпоху обкомовской приемки и худсоветов, она стала скорее клеймом, чем иконой.

Почти все авторы, пишущие о «нашем» времени, усматривают в новейших «Гамлетах» замену трагедии трагифарсом, именно этим словом и называя то, что видят на сцене. Трагифарсовый уклон зачастую объясняется влиянием постмодернизма. Если предположить, что, условно говоря, экзистенциальное сознание «трагичнее» постмодернистского, это «культурное обобщение» можно было бы принять. Но инструмента, позволяющего измерить «количество трагического», - не существует. И если непредвзято взглянуть на ворох текстов и переводов, который мы условно называем именем Гамлета, так и так получится, что и фарс и грубое гаерство там имеются, в отличие от сакрального Эсхила. В детстве мне довелось видеть «Медю» Охлопкова, в белых хитонах, с масками и котурнами. Шекспира так не поставишь... Теория о том, что Гамлет является в переломные моменты русской истории как новое откровение – хороша, но не выдерживает критики. Нашему поколению Гамлет Высоцкого явился, а другим не досталось... Напомню, что «Юнона и Авось» тоже была откровением того же самого поколения, и продолжает собирать зрителей по сей день.

Еще из описаний спектаклей и методов можно вывести, что шекспировский Гамлет присутствует во всех своих театральных ликах как целостный миф, ветвящийся, зеленеющий, прорастающий в сценических произведениях различных жанров, в диаметрально противоположном отношении к тексту, взаимоисключающих адаптациях, в посланиях, даже непонятно как уживающихся в одном и том же пространственно-временном континууме (если сравнить, например, Клима и Рецепттера). Про целостный миф никто не догадался, но когда смотришь со стороны, то сразу же очевидна многовариантность, нарощая на единую кость, общую структуру. Мы привыкли приписывать равноправное многовариантное существование «произведения» исключительно фольклору, на самом деле оно – показатель живого, продолжающего плодоносить «настоящего мифа». В театре с его мифоритуальной памятью жанра это выступает нагляднее и в определенной степени грубее, чем, например, в литературе, но и словесность возникла в поле зрения коллективного автора книги как показатель степени захваченности гамлетовским мифом серьезных кабинетных видов искусства. Конечно, напрашивалось и кино, вступившее в общий сюжет в виде сравнения Смоктуновского и

Оливье. Этот замечательный эпизод, принадлежащий перу Горфункель, с его уроком «исторической психологии» (как Козинцев заставил Смоктуновского смотреть перед съемками Оливье и что из этого вышло), с великолепной характеристикой движения как действенной смыслообразующей силы, с точно поставленной на место местечковой похвальбой (у нас, как известно, лучшие в мире Гамлет и Шерлок Холмс), послужил катализатором, «проявителем» темы, на которую не нашлось автора: современное кино и европейский театр. Картина разнообразия, процветающего на русской почве, просится быть дополненной, хотя всем понятно, что сделать это нелегко.

Подвожу итог: разнообразие материала – плюс. Разнообразие мнений и подходов, иногда пересекающихся на одном и том же объекте – безусловный плюс. Возможность вынести из чтения общую картину, самостоятельно провести параллели, выделить (и прикарманить) яркие, осветившие суть образы и определения – знак превосходной степени качества.

Единственная статья, присутствие которой в этой папке вызвало у меня сомнение – статья о японском романе. Все остальные готовы к печати и не требуют дальнейших редакторских усилий. Поздравляю коллег с хорошей книгой, прочитанной на одном дыхании.

А.Л.Порфирьева.