



САЖАЕТ

В ЭПОХУ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА



САЖАЕТ

В ЭПОХУ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

«ГАМЛЕТ»
В ЭПОХУ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА:
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ



Санкт-Петербург
2016

ББК 85.334

УДК 792.1

Ответственный редактор и составитель:
кандидат искусствоведения Д. Д. Кумукова

Рецензенты:
кандидат искусствоведения Л. С. Овэс
кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева

«Гамлет» в эпоху режиссерского театра. Эволюция образа. Коллективная монография / Ред.-сост. Д. Д. Кумукова / Российский институт истории искусств.– СПб., 2016. – 312 с., ил.

Коллективная монография прослеживает эволюцию сценического образа шекспировской трагедии «Гамлет» в период режиссерского века, начиная с рубежа XIX–XX столетий и заканчивая рубежом XX–XXI; от М. Рейнхардта и Г. Крэга до позднего П. Брука и В. Фокина; от образов Гамлета, ставших хрестоматийными (Д. Гаррик, А. Моисси, В. Качалов, М. Чехов, Д. Гилгуд, Г. Грюндгенс, Л. Оливье, И. Смоктуновский, Н. Долгушин, В. Высоцкий), до героев нынешнего «рубежа», «Гамлетов наших дней» (О. Янковский, К. Лавроненко, З. Папуашвили, А. Лестер, М. Трухин, Д. Лысенков, Д. Волков, Е. Миронов, Е. Шумейко).

Театральные постановки главной пьесы человечества, как ее принято называть, имеют свойство отражать исторический момент, быть зеркалом времени. Соответственно, эволюция образа шекспировского спектакля, рассматриваемая на временной дистанции протяженностью в сто лет, демонстрирует движение всего XX в. в его культурно-общественно-политическом комплексе.

К статьям А. В. Бартошевича и О. В. Сарафановой, посвященным «Гамлету» В. Фокина, фотографии предоставлены пресс-службой Александринского театра. К статье О. А. Краевой о спектакле Р. Габриа фотографии предоставлены пресс-службой Театра «Мастерская».

Выражаю благодарность Марии Банатовой и Сусанне Филипповой за помощь в подготовке книги к изданию.

delicious telecom
oyster

Художники В. Манацкова, В. Фролов

В оформлении обложки использованы гравюры Г. Крэга «Гамлет с черепом Йорика» и «Огня, огня, огня!» («Мышеловка»).

ISBN 978-5-86845-205-5

© РИИИ, 2016

© Д. Д. Кумукова, составление, 2016

© Коллектив авторов, 2016

Содержание

Введение	5
От Гаррика к режиссерскому театру (<i>Д. Д. Кумукова</i>)	15
«Гамлет» 1909 года в контексте шекспировских постановок Макса Рейнхардта (<i>Т. Ю. Быкова</i>)	26
«Гамлет» Крэга и его влияние на театр XX века (<i>В. И. Максимов</i>)	51
Гамлет идеалистический, Михаил Чехов в роли Гамлета (1924): две интерпретации (<i>А. А. Кириллов</i>)	68
Гамлеты тридцатых годов (<i>А. В. Бартошевич</i>)	80
Иннокентий Смоктуновский против Лоуренса Оливье (<i>Е. И. Горфункель</i>)	127
«Гамлет» наизнанку. О пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (<i>Е. В. Соколова</i>)	139
Авторская режиссура, или Описание образа Гамлета за маской «безумия» (Драматургия «Дневника Гамлета» <i>Сёхэй Оока</i>) (<i>С. Мурата</i>)	146
«Гамлет» Клина: Проект. Пьеса. Спектакль (<i>И. В. Вдовенко</i>)	153



«Гамлеты» последних десятилетий XX — начала XXI века (<i>А. В. Бартошевич</i>)	195
«Гамлет» Роберта Стурюа (Театр имени Шота Руставели. 2000) (<i>О. Н. Мальцева</i>) ...	241
«Гамлет» на современной петербургской сцене (Постановки в Александринском театре и театре «Пушкинская школа») (<i>О. В. Сарафанова</i>)	250
Однажды в Эльсиноре. Гамлет. Театр «Мастерская». Режиссер-постановщик Роман Габриа. 2014 (<i>О. А. Краева</i>)	270
Быть ли «Гамлету» в балете? (<i>В. М. Миронова</i>)	280
Гамлет–Петрушка (<i>Н. А. Таршис</i>)	295
Заключение	302
Сведения об авторах	306

ВВЕДЕНИЕ

История о принце Гамлете, мстящем за отца, существовала с послеантичных времен и имела множество обработок. Все они представляли собой кровавую драму о мести (первая известная нам фиксация сюжета сделана датским летописцем Саксоном Грамматиком в XII веке).

Шекспир сохранил фабулу этого средневекового предания о мести, но вложил в него свое философское содержание.

К трагедии Шекспира особый (если не сказать: пристальный) интерес выразил режиссерский театр, сложивший целую эпопею в истории сценического образа великого произведения. Проходя сквозь всю режиссерскую эпоху, шекспировский «Гамлет» менялся вместе с веком, отражая его пестрые лики.

История режиссерского театра, охватывающая период от одного «рубежа» до другого, позволяет говорить об эволюции образа спектакля, передающей движение самого времени, его культурные, идеологические, нравственные ориентиры. «Обычной» называл шекспировед А. В. Бартошевич миссию «Гамлета» «быть зеркалом исторического момента, инструментом самопознания национальной судьбы».

Точкой отсчета в череде «Гамлетов» режиссерской поры можно считать спектакль Г. Крэга 1911 года, поставленный им в МХТ совместно с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким. Соответственно, одним из ключевых материалов монографии становится раздел «“Гамлет” Крэга и его влияние на театр XX века» В. И. Максимова, где спектакль Крэга предстает определяющим эпоху режиссерского театра практически на всех этапах его развития. Действительно, крэговские приметы системно возникают в постановках трагедии XX–XXI веков. И представленные в настоящем исследовании материалы так или иначе отражают этот процесс художественного диалога.



Темой, предваряющей разговор о переломном в истории театра спектакле Крэга, стало обращение к трагедии Шекспира реформаторов сценического искусства Дэвида Гаррика и Макса Рейнхардта. С разницей в сто с лишним лет каждый из них сыграл значительную роль в определении путей развития мировой сцены, в формировании интереса театра к произведениям Шекспира и собственно к трагедии «Гамлет».

Деятели английской сцены XVIII века посвящен материал автора этих строк «От Гаррика к режиссерскому театру», который на примере постановки «Гамлета» показывает введение актером-реформатором принципиально нового отношения и к персонажу, и к драматургическому материалу, и к оформлению сцены в целом. Главной новацией деятельности английского актера и режиссера здесь объявляется стремление подчинить все составляющие спектакля некоему единому замыслу. Т. е. в контексте предлагаемого коллективного исследования творчество Гаррика предстает буквально как предвосхищающее новое искусство — режиссерский театр.

На территорию же собственно режиссерской эпохи разговор выводит раздел «“Гамлет” 1909 года в контексте шекспировских постановок Макса Рейнхардта» Т. Ю. Быковой, в котором жанр анализируемого спектакля определяется как монодрама. (Идея монодрамы как принципа сценического решения «Гамлета» получит свое дальнейшее развитие в теории и практике театра, в том числе у Крэга и М. Чехова, о которых пойдет речь в предлагаемом исследовании.)

Тема влияния театральных идей Крэга продолжает свое развитие в разделе «Гамлет идеалистический, Михаил Чехов в роли Гамлета (1924): две интерпретации» А. А. Кириллова. Автор акцентирует саму возможность сравнения, «соотносимости», актерского исполнения роли Чеховым с «целостной режиссерской концепцией спектакля» Крэга, и, по сути, во многом подтверждает идею развития в чеховском Гамлете крэговской концепции о преодолении индивидуалистического начала и победе надличностного. Оговаривая свою несклонность к чрезмерному сближению концепций Крэга и Чехова, Кириллов определяет чеховского Гамлета как «идеальный образ всечеловека», обнаруживающий «внеличный, надличный масштаб».

О заимствовании крэгговских идей пишет и А. В. Бартошевич в разделе «Гамлеты тридцатых годов», сравнивая исполнителей главной роли трагедии в театре указанных лет. Анализ роли Гамлета в исполнении Д. Гилгуда, Г. Грюндгенса, М. Ивенса, Л. Оливье, А. Гиннеса, представленный в контексте различных шекспировских постановок, передает эволюцию художественного образа спектакля/роли, вскрывая заодно и политические, социальные, исторические процессы времени.

После разочарованного Гамлета-Гилгуда 1930 года, несущего горечь и гнев «потерянного поколения»; интеллектуального Гамлета-Гилгуда 1934 года, страдающего «от невозможности исполнить долг перед прошлым», возникают образы воинственного, мужественного, страстного Гамлета-Оливье 1937-го; человека действия, порвавшего с сомнениями и скорбными размышлениями, Гамлета-Ивенса 1938-го, а также Гамлета-Грюндгенса 1936-го, родившегося в нацистской Германии и несущего идею «воли к власти расы господ». Решительные действующие герои Оливье, Ивенса и Грюндгенса – порождение предвоенного времени, с его восторгом и преклонением перед властной силой. Но тот же дух эпохи, обусловивший возвращение активного героя, принес в 1938 году и совершенно другой образ — Гамлета-Гиннеса, который не был волевым и героичным, напротив, ему был чужд и враждебен мир насилия и тоталитаризма, в конечном итоге уничтожавший героя.

Об эволюции образа можно говорить и в связи с исполнением роли героя одним актером в разные годы. Лоуренс Оливье, в театре сыгравший Гамлета гневным воином, спустя почти десять лет в кино создал иного Гамлета — сдержанного и уравновешенного, не заряженного градусом яростной борьбы. Так послевоенный Гамлет 1948 года сменил предвоенного Гамлета 1937-го.

Кинообразы двух «Гамлетов» середины XX века сопоставляет исследователь Е. И. Горфункель в разделе «Иннокентий Смоктуновский против Лоуренса Оливье», в котором, можно сказать, обнажается сама природа рождения роли, раскрывается путь ее становления. Сравнение двух кинофильмов — английского и советского — закономерно. Режиссер Г. Козинцев, ставя свою версию шекспировской трагедии сначала в Театре

им. А. С. Пушкина (1954), с Б. Фрейндлихом в главной роли, затем в кино (1964) — со Смоктуновским, воспринимал фильм Оливье («Гамлет», 1948) как некий образцовый ориентир.

Детально анализируя кинофильмы Оливье и Козинцева, Горфункель определяет советскую версию как «не более чем культурную вариацию стандарта». При этом сравнение Гамлетов Оливье и Смоктуновского обнаруживает концептуальную разницу в решении образа героя (хотя внешне оба Гамлета выглядели почти двойниками). Герой Оливье борется против несовершенной человеческой природы и в борьбе этой сохраняет некое равновесие, не срывается в крайние эмоциональные выплески. Герой же Смоктуновского борется против несправедливости, доходя в этой борьбе до проявления гнева, злости, даже агрессии. Пример сцены с флейтой демонстрирует всю амплитуду меняющихся чувств Гамлета-Смоктуновского: он с нежнейшей, дружеской интонацией просит Розенкранца сыграть на флейте, и «невозможно вообразить, что из такого смиренного тона, из предгрозовой медленности вырастет и обрушится на притихшего Розенкранца, а с ним и на весь притихший мир, — такая глыба гнева и укоризны». Обрушившейся глыбой гнева Горфункель называет фразу, брошенную приказным тоном: «Играть на мне нельзя!»

Режиссерский театр, со времен своего рождения вступивший с драматургией в творческие отношения, с каждым десятилетием завоевывает новые права для себя и способствует обретению новых прав для драматургии. Отказавшись, как и театр, от линейной структуры, драматургия в XX веке создает формы, являющие собой содержательную перестройку уже существующего драматического произведения. Примером такого переконструирования становится пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), дающая в контексте настоящего исследования принципиально новый ракурс в самом постижении гамлетовского мира. Раздел «“Гамлет” наизнанку. О пьесе Т. Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”», Е. В. Соколовой предьявляет этот новый образ шекспировского произведения, учитывающий и вбирающий в себя более чем трехсотлетний исторический, культурный и собственно театральный опыт. Взгляд с «изнанки» на великую трагедию Шек-

спира, можно сказать, встраивает еще одну грань в развитии мифологического образа «Гамлета» XX века. Разрушение формы, сюжета, понятия героя, невозможность целостности героя, вариативность «трактовок и смыслов» становится содержательной характеристикой нового образа трагедии.

Мышление режиссерского века оказало влияние не только на драматургию, но и на другие виды художественного творчества. Так, материал японского исследователя драмы XX века Синьити Мурата «Авторская режиссура, или Описание образа Гамлета за маской “безумия” (Драматургия “Дневника Гамлета” Сёхэй Оока)» посвящен роману, который Мурата определяет как драматическое произведение, исполненное в виде дневника (первая версия романа была опубликована в 1955 году, окончательная — в 1980). Средства литературного жанра дают возможность автору романа раскрыть психологические мотивировки поступков героя, которых, как известно, в шекспировских пьесах нет. Через стремление увидеть, что стоит за действием трагедии, через расшифровку этого действия и проникновение внутрь драматического текста, и словно заглядывая за стену слов, Сёхэй Оока создает свой образ героя: Гамлет убеждается в преступной сущности Клавдия и как законный наследник борется за королевский трон. Такое решение гамлетовского вопроса, можно сказать, преломляет понимание трагедии, бытующее во второй половине XVII — первой половине XVIII века.

Тему драматургических интерпретаций шекспировской трагедии продолжает раздел «“Гамлет” Клима: Проект. Пьеса. Спектакль» И. В. Вдовенко. Следуя классификации Руби Кон, данной в книге «Современные шекспировские побегии» (Cohn R. *Modern Sakespeare Offshoots*. Princeton, 1976) и предполагающей деление драматургических интерпретаций на три группы (редукция/правка, адаптация, трансформация), Вдовенко определяет текст пьесы Клима как адаптацию оригинала. При том, что адаптация, следуя Кон, включает в себя текстовые купюры, изменение языка, содержательные дополнения, шекспировскими остаются и сюжет и персонажи. Произведение Клима (1994) вполне укладывается в данные характеристики, оно являет собой своего рода пересказ «Гамлета» Шекспира, подобно тому, как сам английский драматург переписывал для своего театра текст, служивший ему источ-

ником. Клим, переделывая трагедию Шекспира уже для своего театра, делает акцент на теме смены модели мира, смене языческой системы координат христианской. Режиссер формулирует свою идею так: «На смену одной мифологии приходит другая. <...> Человек просто попадает между этими жерновами, когда рушится мир, рушится ритуал. <...> Ритуал смены власти. А потом приходит Гамлет и говорит: никакой это не ритуал, а банальное убийство. И всё. <...> И в результате — царство рушится». То есть Гамлет, а вместе с ним и Призрак, требующий отомстить, выступают против традиционного уклада жизни, мерной сменяемости власти, тем самым моделируя конфликт как столкновение двух мировых систем.

Анализ спектаклей, предложенный А. В. Бартошевичем в цикле материалов «“Гамлеты” последних десятилетий XX — начала XXI века», демонстрирует эволюцию образа героя и образа шекспировской трагедии в ее сценическом претворении уже нашего времени, времени нового «рубежа». Начинается цикл с «Гамлета» Ю. Любимова (1971), в котором герой В. Высоцкого вопреки знанию о том, что бывшее «человеком теперь землю сыплется у него с ладони», вступает в борьбу с самой судьбой и самой смертью. Продолжается «Гамлетом» Г. Панфилова (1987), являющем собой драму жестокого, агрессивного, способного на убийство поколения, в котором Гамлет — О. Янковский находится в одном ряду с Клавдием, Лаэртом, Розенкранцем, Гильденстерном, оказывается таким же, как и они все. За спектаклем Панфилова следует «Трагедия Гамлета» П. Брука (2000, Театр «Буфф дю Нор», Париж), в которой шекспировский герой именно в театре как священнодействию видит спасительную силу, могущую преодолеть, переломить мировой ход истории, несущейся к своему финалу.

«Гамлетами наших дней» назвал Бартошевич образы героя в постановках Ю. Бутусова (2005) и В. Фокина (2010), подчеркивая разницу эпохи Высоцкого и эпохи «нулевых» и приходя к выводу, что наше время «не тянет» на «Гамлета». Потому трагедия «потрясенного сознания» оборачивается ироническим трагифарсом с оригинально и эффектно поставленными сценами, но вынутой основой — трагическим бытийно-философским содержанием, как это произошло со спектаклем Бутусова, по-

ставленным в МХТ спустя почти сто лет после «Гамлета» Крэга. Второй «Гамлет наших дней» — герой постмодернистской трагикомедии Фокина — неуправляемый, впадающий то в состояние истерии, то апатии, кажущийся душевнобольным, молодой человек. Но психические перепады и несмешное шутовство этого Гамлета — от тоски и отчаяния — в условиях жестких правил игры, заданных государственной машиной. Таков «Гамлет нашего негамлетовского времени», «Гамлет, которого мы заслуживаем», «самый безнадежный из всех, что я видел» (формулы Бартошевича). Завершается цикл материалов о «Гамлетах» конца XX — начала XXI веков спектаклем Р. Лепажо 2013 года, с Е. Мироновым в главной роли. Здесь сценическая судьба шекспировской трагедии вновь приводит к жанру монодрамы, вызывавшей большой интерес у театральных деятелей начала XX века. Исполнение Гамлетом-Мироновым ролей всех персонажей обнаруживает и обнажает трагическое одиночество героя в мире призрачных ликов.

Противостояние шекспировского героя и окружающего мира сохраняется в спектакле Р. Стуруа, поставленном на стыке двух тысячелетий. Гамлет — З. Папуашвили здесь, в противовес вечно играющему то в театр, то в мяч окружению, проходит путь познания, путь самоопределения. Он отвергает и Призрака, и Офелию, и Гертруду, и Актера приехавшей труппы, отказываясь от участия в общей хоровой игре, мешающей его поиску собственного пути. Свою концепцию спектакля, отличную от предложенной автором этих строк, утверждает О. Н. Мальцева в разделе «“Гамлет” Роберта Стуруа (Театр имени Ш. Руставели. 2000)». По мнению Мальцевой, Гамлет Папуашвили не принимает окружающего мира, но ни сил, ни надежд на восстановление связи времен у него нет; «потерянный и растерявшийся», он воплощает «то ощущение отчаяния и едва ли не безысходности, которое на определенное время охватило грузинское общество».

«Негамлетовское время» оказалось щедрым на постановки «Гамлета», богатым эстетическим разнообразием его сценического воплощения. Один 2010 год в одном Петербурге принес двух «Гамлетов» — В. Фокина и В. Рецептера, разность художественных миров которых отразилась в самом темпе текста

О. В. Сарафановой в разделе «“Гамлет” на современной петербургской сцене. (Постановки в Александринском театре и в Театре “Пушкинская школа”».) Здесь напряженно-стремительный темп в разговоре о первом спектакле сменяется умеренно-созерцательным — в разговоре о втором. Определяя конфликт произведения Фокина как противостояние несогласного и преступной власти, Сарафанова, по сути, говорит об эстетике политического театра, о чем писали и другие рецензенты в связи с александринской постановкой. Временное же соседство со спектаклем Фокина совсем иного «Гамлета» — Рецептера — свидетельствует о разнонаправленных тенденциях современного театра: с одной стороны, это отказ от слова как некоего канона, с другой, наоборот, акцент на слове, как главном средоточии смыслов, и в первую очередь, поэтических. Во многом, именно через поэтический текст Б. Пастернака Рецептер претворяет трагические коллизии шекспировского «Гамлета» на сцене. Благородный герой здесь, столкнувшись с открытием об обманчивости былого мира, мучается этим знанием — подлинный лик действительности оказался фальшивым, плоским, тупым, страшным. Такое решение конфликта, в понимании его как некоей оголенной модели, почти сухого остатка гамлетовского мира, — результат, вероятно, того самого бережливого отношения к авторскому тексту, стремления к воплощению собственно поэтического слова.

Тем не менее, склонность переводить трагедию в тональность трагифарса, о которой писал Бартошевич как о современной театральной тенденции, продолжает активно жить. Так, одна из последних премьер (если не последняя) — спектакль Р. Габриа в Театре «Мастерская» (2014) — представляет собой как раз жанр трагифарса. Раздел «Однажды в Эльсиноре. Гамлет» О. А. Краевой делает акцент на теме выбора, перед которым оказывается в этом спектакле каждый из персонажей. Но собственно гамлетовский выбор, в его нарицательном смысле, выбор в пользу борьбы, делает только Гамлет — герой спектакля в спектакле (все действие у Габриа построено на принципе театра в театре). Героем же обрамляемого представления (которое «где», а не «что») является Пастернак, поэт, художник, человек, неизбежно оказывающийся перед тем же трагическим

выбором, что и шекспировский герой. В этом смысле Пастернак и Гамлет действительно становятся двойниками. Они оба попадают в ситуацию конфликта с враждебной системой, требующей борьбы с ней, а, следовательно, и с самим собой, что, по замечанию автора статьи, делает спектакль «крайне современным».

К «Гамлету» Шекспира проявляет интерес и музыкальный театр. Опера французского композитора А. Тома «Гамлет», премьеры которой состоялась в 1868 году, продолжала и продолжает ставиться в разных странах на протяжении всего режиссерского века. Первоначально любовная линия была центральной, и все завершалось воцарением Гамлета на престоле. Но постепенно оперная сцена начала отказываться от такого упрощенного решения философской трагедии и от такой развязки, театр конца XX века, обращаясь к опере Тома, изменяет финал — все заканчивается не восстановлением справедливости, а гибелью героя. На основе шекспировского «Гамлета» создаются и другие оперные произведения (в 1967 году появляется опера грузинского композитора А. Д. Мачавариани, а в 1991 — опера С. М. Слонимского), ставятся балетные спектакли. Судьбе балетных постановок шекспировской трагедии посвящен раздел «Быть ли “Гамлету” в балете?» В. М. Мироновой.

Сценическая история балетного «Гамлета», начавшаяся еще в 1788 году с постановки в Венеции пятиактного пантомимического балета на музыку Ф. Клерико и активно развивающаяся в эпоху режиссерского театра, поставила вопрос о самих возможностях искусства балета, о доступности/недоступности хореографическому языку той или иной философской тематики. Мироновой приходится констатировать метод иллюстративного пересказа шекспировской трагедии в постановке К. Сергеева на музыку Н. Червинского в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова (1970) и постановке В. Чабукиани на музыку Р. Габичвадзе в Грузинском театре оперы и балета им. З. П. Палиашвили (1971). Но балетная сцена рубежа XX–XXI веков дала и другие примеры хореографического решения шекспировской трагедии. В Ростовском государственном музыкальном театре известный танцовщик, в прошлом солист Большого театра, А. Фадеечев на музыку из разных произведений

Д. Шостаковича поставил своего «Гамлета» (2008), темой которого стала проблема власти тоталитарного режима (постановка была выдержана в стилистике 1930–1950-х годов). Анализ спектаклей, осуществленный Мироновой, так или иначе, передает эволюцию балетного «Гамлета» режиссерской поры.

Заключает предложенную в монографии историю театрального «Гамлета» раздел «Гамлет-Петрушка» Н. А. Таршис. Как оказалось, именно Петрушка завершает эволюцию образа трагедии, образа героя на новом рубеже сменяющихся эпох. «С самим героем сегодня происходят радикальные метаморфозы — и это красноречиво свидетельствует о современном театре и современной жизни», в которой «господствует всем уже очевидная, говоря словом чеховского Фирса, “раздробь”», — диагностирует эпоху слова Таршис. Образом, преодолевающим эту раздробь, и становится Гамлет-шут, Гамлет-Петрушка, каковым предстают и герой Д. Лысенкова — В. Фокина, и герой Л. Алимova — Л. Персеваля, и герой кукольного спектакля И. Казакова. Не о том ли одолении «раздробии» писал Бартошевич, говоря о стремлении героя бруковского спектакля «стать не “Мечом Господним”, а “Божьим Скоморохом”». Шут, Петрушка, Йорик вступает на место масштабного трагического героя. Это новое качество современного «рубежа» Таршис определяет формулой: «Шекспир, на пару с Чеховым уже давно держащие зеркало перед нашей эпохой, сами стали этим зеркалом. Универсальной и совершенной художественной оптикой».

Д. Д. Кумукова

Д. Д. Кумукова

ОТ ГАРРИКА К РЕЖИССЕРСКОМУ ТЕАТРУ

Сценическая судьба «Гамлета» началась, как известно, в шекспировской труппе — труппе слуг лорда-камергера, как она тогда называлась, по всей вероятности, в 1601 году, с Ричардом Бербедржем в главной роли. Последующие обращения театра к пьесе в довольно значительной своей степени были ориентированы на первую постановку. Тогда в Англии (во второй половине XVII века и первой — XVIII) существовала традиция, играть по старым образцам, передавая из рук в руки, от одного актера к другому, словно эстафету, весь пластический и интонационный рисунок роли. Известно, что когда спустя более полувека после смерти Шекспира, в 1676 году, была поставлена трагедия «Гамлет» в труппе Уильяма Давенанта¹, актер Томас Беттертон, исполнявший главную роль, на вопрос: «как он играет Гамлета», ответил, что это совсем нетрудно, что его обучил этой роли мистер Давенант, того — мистер Тейлор², того — мистер Бербедрж³, а мистера Бербедржа — мистер Шекспир.

Генетическая связь, продолжающая эту цепочку, сохранялась вплоть до середины XVIII века, когда знаменитую роль

¹ Давенант У. (1606–1668). Английский драматург, руководитель «Труппы Герцога Йоркского» (1661–1682), автор первой английской оперы «Осада Родоса» (1656), театральный деятель, выступавший за сохранение традиций шекспировского театра.

² Тейлор Т., английский актер, ученик Ричарда Бербедржа.

³ Бербедрж Р. (1567–1619). Английский актер, исполнявший главные роли в шекспировских трагедиях и комедиях. Шекспир, создавая свои пьесы, учитывал особенности актерской природы Бербедржа.

сыграл великий английский актер-реформатор Дэвид Гаррик, признанный лучшим Гамлетом своего времени.

Впервые Гаррик сыграл Гамлета в августе 1742 года, во время гастролей театра Гудменс-Филдс в Дублине.

Как постановщик трагедии и исполнитель главной роли он многое сохранил в идущей от Беттертона традиции (например, целиком повторялся мизансценический рисунок в эпизоде разговора с матерью), в первые годы играя Гамлета по тексту беттертоновской же переработки (как известно, в XVIII веке Шекспир шел на сцене в переделках). Но при всем следовании образцам Гаррик является абсолютным новатором в сценическом искусстве своего времени и в постановке «Гамлета» в частности.

Сохраняя какие-то конкретные мизансцены, используя уже найденные Беттертоном сценические приемы (например, контрастные перепады в состоянии персонажа), Гаррик не удовлетворяется существующими традициями. Он уже после первых лет своего исполнения этой шекспировской трагедии отказывается от переработки пьесы, выполненной Беттертоном, играет по переделке Дж. Уилкса, затем отвергает и этот вариант и создает свою собственную обработку (в 1765 году). Но через несколько лет и эта версия Гаррика не устраивает, он обращается за помощью к одному из издателей Полного собрания сочинений Шекспира, Дж. Стивенсу (в 1772). Тот советует подчинить трагедию классицистским правилам, соответственно, убрать все комические сцены, собрав их в отдельный фарс — с тем, чтобы представить его после основной пьесы. Гаррик следует этому совету, исключает из пьесы сцену могильщиков и переделывает весь пятый акт. (В нем Гамлет после встречи войска Фортинбраса давал клятву мстить Клавдию и без колебаний выполнял свое решение.) Но Гаррик не ограничивается «классицистскими» нововведениями и вставляет в эту версию сцены, ранее из пьесы исключавшиеся (монолог Призрака в I акте, «Мышеловку», молитву Клавдия, размышления Гамлета о грехе, советы Полония Лаэрту и Лаэрта — Офелии, др.) Возвращая эти сцены пьесе, Гаррик использует шекспировский текст (всего более 700 строк).

Но в соответствии с требованиями времени гарриковский «Гамлет», как и другие пьесы Шекспира, на протяжении всего творческого пути знаменитого актера все-таки шел в переделках

(Шекспир тогда весь трактовался с точки зрения просветительской идеологии). Гаррик был уверен, что сюжет и фабула пьесы «должны быть подчинены глубокой морали», о чем он писал матери драматурга Р.-Б. Шеридана. И пьесы самого Гаррика отвечали этому требованию, ставя задачу исправления нравов.

Гарриковская переработка «Гамлета» также выражала современное XVIII веку мировоззрение: зло должно было быть наказано, добродетель должна была восторжествовать. Потому финал трагедии менялся. Соответственно, Офелия и Гертруда оставались живы, но в отличие от Офелии, которая не была виновна в преступлениях, Гертруда теряла рассудок, так как была объективно виновна — она вышла замуж за убийцу. Гамлет убивал Клавдия и произносил монолог о его преступлениях (текст монолога сочинил сам Гаррик). Но совершив убийство, просветительский Гамлет не мог не понести за него наказания, потому он бросался на меч Лаэрта, искупая тем самым свою вину.

Так, Гаррик остается в рамках современной идеологии, соблюдает в этом смысле все правила игры. Но при этом он ищет новые сценические принципы, потому снова и снова переделывает пьесу. Исследователь И. В. Ступников в своей книжке о Гаррике многолетнюю работу актера-реформатора над текстом трагедии объясняет стремлением вернуть подлинного Шекспира: «Он непрерывно сравнивал сценический, “суфлерский” вариант с подлинником, задумывался над каждой строчкой, репликой, монологом, превращая постепенно и осторожно “Гамлета” Давенанта в “Гамлета” Шекспира»⁴. С таким утверждением, вероятно, можно согласиться, если иметь ввиду возвращенные шекспировские сцены и строки, а также стремление Гаррика восстановить «доброе имя бессмертного Шекспира» (задача была сформулирована в стихотворном прологе в день открытия сезона 1747 г. в театре Дрюри-Лейн — сезона, в котором Гаррик стал руководителем театра). Можно согласиться и с мнением другой исследовательницы, Н. В. Минц, утверждавшей, что Гаррик возвращал в трагедию тот текст, который «позволял углубить характеристику Гамлета, сделать ее более многогранной»⁵.

⁴ Ступников И. В. Дэвид Гаррик. Л., 1969. С. 110.

⁵ Минц Н. В. Гаррик и театр его времени. М., 1977. С. 110.

Но все же изучение собственно процесса подготовки спектакля Гарриком позволяет сделать вывод о том, что многократная переработка литературного текста, постоянная неудовлетворенность (создав какой-либо очередной сценический вариант, Гаррик продолжал совершенствовать пьесу, роль, спектакль в целом) являются свидетельством его стремления подчинить всю постановку некоему общему замыслу, добиться соответствия различных составляющих театрального действия единой цели. Подтверждением нацеленности Гаррика на общий результат становится и тот факт, что бо́льшая часть возвращенных им шекспировских сцен не предполагала участия Гамлета, т. е. преобразования касались именно спектакля, спектакля как такового, а не только одной роли героя. Это стремление построить общее, целое, целостное — характеристика театра режиссерского.

Гарриковские преобразования действительно оказываются настоящей подготовкой режиссуры, ее первыми симптомами. Сама эволюция Гаррика в восприятии проблематики шекспировской пьесы и образа Гамлета, сущностные изменения в трактовке трагедии при обращении к ее постановке в разные годы — признак режиссерского подхода к материалу. Исполняя Гамлета на протяжении всей своей творческой жизни, — а это тридцать пять лет — Гаррик в первые десятилетия играл семейную тему — герой мстил за убийство отца; в своем же последнем сценическом варианте пьесы актер играл стремление восстановить справедливость. Тогда как в те годы сохранялась традиция, сложившаяся в эпоху Реставрации, трактовать трагедию как борьбу за престол законного наследника против незаконного. Иными словами, Гаррик, как настоящий режиссер — в современном понимании слова — приходит к своей, авторской теме, которая и определяет облик всей постановки. Для выражения этой своей темы он и перерабатывает многократно литературный текст. И для выражения этой своей темы он играет в сцене разговора с матерью сочетание яростного гнева и горечи разочарования. Такой набор чувств показывал стремление Гамлета добиться от матери прозрения, способности увидеть истину, и он также показывал, что это стремление реализации не получало — поиск истины не был заботой Гертруды.

Столь сложным и значительным образ Гамлета был впервые представлен именно в исполнении Гаррика. Его герой мучительно размышлял над вопросами, вставшими перед ним после встречи с Призраком. Ю. М. Лотман проводит параллель между гарриковским Гамлетом и роденовским «Мыслителем», видя в пластическом рисунке того и другого образ «человека, находящегося в состоянии выбора» и утверждая, что «жестовый образ гамлетовского типа» почти на сто лет вперед был задан именно Гарриком⁶. Действительно, в монологе «Быть или не быть» Гаррик выходил на сцену в позе, напоминающей «Мыслителя», — он держал правую руку на подбородке, левой поддерживал локоть правой и двигался медленно, будучи погруженным в глубокое раздумье и опустив глаза вниз.

Герой творился знаменитым актером в соответствии с задуманным спектаклем в его целостности, спектаклем как таковым, в постоянной связи с партнерами. Потому при подготовке премьеры или очередного представления Гаррик проводил не только общие, совместные репетиции, но и работал отдельно с каждым актером. Для Гаррика всегда был важен принцип ансамблевости, предполагающий согласованную, непрерывную актерскую игру. В театре того времени, ведущим направлением которого оставался классицизм, взаимодействие актеров на сцене, их согласованные между собой движения и интонации выглядели непривычными, неожиданными, предвещая создание нового типа сценического искусства.

Гарриковский Гамлет выглядел разноликим — и по темпераменту, и по наличию противоположных чувств. Страстность соседствовала в нем с глубокой задумчивостью, темпераментность с философичностью. Он мог в одной сцене играть борьбу различных чувств и страстей. Например, в сцене встречи Гамлета с Призраком Гаррик играл и судорожный страх, ужас перед неведомым образом, и безмерную почтительность перед отцом и королем, и непреодолимое желание узнать причину его появления. Потому при всем своем смертельном страхе он шел за

⁶ См.: Лотман Ю. М. Память культуры // Язык. Наука. Философия: Логико-методологический и семиотический анализ [Сборник статей]. Вильнюс, 1986. С. 193–204.

Призраком — медленно и напряженно. Но эта контрастная игра не сводилась к откровенным внешне эффектным перепадам, она была внутренне обусловленной. Спор чувств не демонстрировался, наоборот, он словно сдерживался самой борьбой противоречивых страстей. Это было новшеством относительно резких перепадов Беттертона. (Кроме Беттертона и другие актеры играли смертельный



Дэвид Гаррик в роли Гамлета

страх при виде Призрака.) Известно, что в гарриковском спектакле сцена с Призраком потрясала зрителей — их, как и Гамлета, охватывал ужас, вызывая настоящую дрожь. Потрясение зрителей возникло именно от потрясения Гамлета.

Сохранились описания этой сцены. После восклицания Горацио «Принц, смотрите: вот он!» Гаррик, стоявший спиной к зрителям в глубине левой стороны сцены, внезапно поворачивался и, увидев призрака, остановившегося

в правом углу сцены, невольно делал два-три шага назад. Его шляпа падала с головы, руки с растопыренными пальцами вытягивались вперед, рот был открыт, словно в беззвучном крике. После паузы он с трудом, слабым голосом произносил: «Силы небесные, защитите нас»⁷.

У Гаррика техника и чувство не спорили (как это бывало, например, у сугубо чувствительных актеров), наоборот, одно

⁷ Описание сцены встречи Гамлета с Призраком, сделанное в 1775 г. немецким литератором Г. Х. Лихтенбергом, приводится в Иллюстрированной истории мирового театра / Под редакцией Джона Рассела Брауна. М., 1999. С. 264.

оказывалось основой другого. Именно холодное, разумное, аналитическое начало вело и приводило к чувству. В данной обусловленности и состояла формула гарриковского искусства, формула, которая позволяла теоретикам театра относить великого мастера и к актерам представления и к актерам переживания. Что и происходило: Дидро, как известно, сделал Гаррика образцом своего «Парадокса», т. е. примером сугубо рационального исполнительского искусства, тогда как многие современные критики относили его к натуральным, чувствительным актерам (так считал, например, драматург, романист и театральный деятель Генри Филдинг).

Можно утверждать, что формула искусства Гаррика «работает» и в режиссерскую эпоху. Формула, которую Гаррик вывел и теоретически и практически. Актер писал об основательном периоде подготовки каждой роли, о тщательном и подробном изучении всех обстоятельств, в которых герой оказывается, и о поиске соответствующих состоянию персонажа внешних форм — пластических и интонационных. И в той же своей теоретической работе «Опыт об актерской игре» (1744) Гаррик писал о непредумышленных величайших взлетах, прорывающихся из глубин души «в моменты, которые обусловлены лишь случайностью и подъемом, переживаемым на сцене»⁸. О необходимости эмоциональных всплесков актер говорит и в связи с игрой его современницы Ипполиты Клерон. Гаррик признает тонкое мастерство французской трагической актрисы, но указывает ей в способности к внезапным эмоциональным порывам: сердце ее «не способно к мгновенным чувствованиям, не обладает той острой чувствительностью, которая вспыхивает у гения подобно молнии и, перейдя через рампу, как электрический ток, пробегает по жилам, костям, мозгу, всему существу зрителей»⁹. Так Гаррик формулирует систему создания образа, систему случайной закономерности. Собственно же сценическая практика Гаррика подтверждает этот декларируемый процесс работы над ролью. Подтверждает она и наличие

⁸ An Essay on Acting. London, 1744. P. 10.

⁹ Письмо Гаррика Штурцу. 28 ноября 1768 г. Цит. по: *Мицц Н. В.* Дэвид Гаррик и театр его времени. М., 1977. С. 69.

внезапных эмоциональных взрывов, на которых и основывается, по мнению одного из современных актеру критиков, совершенство искусства Гаррика. Следовательно, случайные подъемы, переживаемые на сцене, возникают не случайно, они рождаются в результате сознательного постижения образа персонажа. То есть они и случайны и неслучайны, и предумышленны и непредумышленны.

Другое дело, что это сознательное постижение происходит до непосредственного выхода актера на сцену; и к подъему неожиданных чувств оно может привести лишь тогда, когда оно производится актером чувствующим. То есть таким, каким был по своей актерской природе Гаррик — и анализирующим и чувствующим — «абсолютным», по определению Г. Э. Лессинга.

Системная же возможность неожиданных чувств появляется потому, что Гаррик создает принципиально новый подход к роли.

На фоне классицистских традиций, не предполагающих создание образа персонажа и обуславливающих специальную технику исполнительского мастерства с его величественной статуарной пластикой и пафосной декламацией, он вводит искусство создания образа. Иными словами, в отличие от актеров-классицистов, остающихся на сцене самими собой, не перевоплощающихся в образ героя пьесы, Гаррик отказывается от классицистской эстетики актерской игры и утверждает новый принцип сценического исполнительства — создание образа другого человека.

В этом утверждении принципа перевоплощения французский просветитель М. Гримм видел величие искусства Гаррика. Он писал Дидро: «Великим искусство Гаррика становится благодаря той легкости, с которой он умеет проникаться чувствами и мыслями сценического персонажа <...> На сцене он перестает быть самим собой и становится персонажем, которого исполняет <...> Моментально входя в образ, он теряет всякое сходство с самим собой в жизни, его фигура, манеры, движения меняются настолько, что он производит впечатление совершенно другого человека <...> Мимика меняет выражение его лица, но это не гримаса, он как будто приобретает новое лицо, которое соответствует новому персонажу, его переживаниям, мыс-

лям и чувствам»¹⁰. Потому зрители и начинают отождествлять актера с героем. Известен случай, когда зрительница влюбилась в Гаррика, исполняющего роль молодого красавца, и та же зрительница разочаровалась в нем, увидев его на сцене в роли Фальстафа.

Уже первое выступление Гаррика на сцене, его неофициальный дебют, в котором он только заменял заболевшего актера Ричарда Йетса в роли Арлекина (театр Гудменс-Филдс), свидетельствует о создании образа другого человека. Никто из зрителей не заметил подмены именно потому, что Гаррик сыграл в этой пантомиме актера Йетса, точно повторив весь его пластический рисунок. Именно об этом новом соотношении актера и роли писал критик в 1742 году: «Играя на сцене, он перевоплощается в исполняемый образ так, что публика видит перед собой не актера, а изображаемого актером человека. Разница между Гарриком и другими актерами в том и заключается, что на сцене он становится подлинным человеком, тогда как другие актеры только стараются им казаться»¹¹. Актера отождествляли с персонажем не только зрители, но и партнеры по сцене, играющие с Гарриком в одном спектакле. Показательным примером, характеризующим исполнительскую природу знаменитого реформатора, является эпизод, произошедший на сцене во время спектакля «Макбет». В ответ на слова Макбета-Гаррика «Твое лицо в крови», обращенные к наемному убийце, выполнявшему задание, исполнитель роли убийцы, дотронувшись до своего лица, произнес: «Да неужели, господи» — текст, которого в роли не было.

Новый подход Гаррика к роли можно считать выражением общей тенденции времени — театр XVIII века тяготел к иллюзионности. Соответственно, постановочные преобразования английского реформатора, особенно введение рампы, также имели целью создание этого эффекта. Кроме того, гарриковское отношение к персонажу характерно для многих систем режиссерского театра. И в этом смысле главное достижение англий-

¹⁰ Цит. по: Минц Н. В. Дэвид Гаррик и театр его времени. М., 1977. С. 76–77.

¹¹ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 154.

ского актера — создание образа — тоже может рассматриваться как предвестие режиссуры.

Итак, реформаторское значение Гаррика в истории театра не ограничивается его актерской деятельностью. Сама система подбора актеров, нацеленная на создание единой труппы; принципиально иная, новая для того времени организация репетиционного процесса (ежедневные многочасовые репетиции с обязательным присутствием всех участников пьесы), длительная подготовка спектакля (некоторые постановки готовились в течение года, а то и полутора лет), введение нового освещения и новых декораций, стремление к «подлинности» костюма, освобождение сцены от зрителей — все эти преобразования указывают на иное, отличное от существовавшего в то время, восприятие спектакля — спектакля как целостного произведения. Что также свидетельствует о стремлении подчинить все представляемое действие некоему единому взгляду постановщика.

Сценические принципы Гаррика, обнаруживающие свою востребованность в условиях новой театральной эпохи, показали, что пророчество И. Г. Гердера о неизбежном увядании с течением времени любых художественных явлений не оправдывается. Он писал о Шекспире так: «Гораздо прискорбнее и существеннее то, что и этот великий творец истории и мировой души все более устаревает, что речи, нравы, особенности каждой эпохи вянут и опадают, как осенняя листва, и мы оставили уже так далеко позади себя эти величественные обломки рыцарской природы, что даже Гаррик, этот ангел-хранитель его могилы, воскресивший его для потомства, вынужден многое менять, выпускать, уродовать; и все так быстро старится и меняет свое направление, что недалек, быть может, тот час, когда и его драмы будут непригодны для живой постановки и превратятся в обломки исполина или пирамиды, которым все дивятся и которых никто не принимает»¹².

История мирового театра опровергла прогноз Гердера. Его исторический взгляд на искусство не оказался универсальным. За границы своих эстетических эпох вышло и творчество Шек-

¹² Гердер И.-Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 3.

спира и творчество Гаррика. И настоящее обращение к теме так или иначе оказывается одновременно и следствием и свидетельством этого опровержения. Иными словами, основной пафос моего слова заключается в утверждении гарриковской театральной системы как содержательного предвестия режиссерской эпохи и как поворотного исторического рубежа в отношении к драматургии Шекспира.

Т. Ю. Быкова

**«ГАМЛЕТ» 1909 ГОДА
В КОНТЕКСТЕ
ШЕКСПИРОВСКИХ ПОСТАНОВОК
МАКСА РЕЙНХАРДА**

Своеобразной режиссерской программой Рейнхардта стал его театральный манифест «О театре, который мне видится в будущем» (1901). Рейнхардт писал: «В будущем мне видится такой театр, который вернет людям ощущение радости, который возвысит их над серой убогой повседневностью и позволит вдохнуть ясный и чистый воздух прекрасного»¹.

В своей режиссерской деятельности Рейнхардт опирался на открытия мейнингенцев, А. Антуана, О. Брами, на их стремление к реальному изображению действительности. Он обосновал необходимость иметь одновременно две сцены: большую — для классики, поменьше — для современных авторов, считая необходимым «чтобы актеры не застывали в одном каком-то стиле и могли бы пробовать свои исполнительские силы попеременно в обоих видах исполнения. Это надо также потому, что в обоих случаях будет необходимо играть современных авторов как классиков, а определенные классические произведения со всей деликатностью современной психологии»². Режиссер хотел иметь и третью площадку: большую сцену «для великого искусства монументальных деяний, фестивальнй театр (театр для торжественных представлений). <...> В форме амфитеатра, без занавеса, без кулис, может быть, даже без декораций, а в середине ак-

¹ *Рейнхардт М.* О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. СПб., 2004. С. 55.

² Там же. С. 58.

тер, который может рассчитывать только на чистое воздействие своей личности и слова, актер в центре публики, и сама публика, ставшая народом, тоже втянутая в действие, сама часть действия»³.

Рейнхардт считал, что «актером становишься лишь тогда, когда доказал, что можешь играть Шекспира. Я хочу играть Шекспира»⁴. Позднее в «Речи об актере» («Rede über den Schauspieler», 1928) режиссер говорил: «Всемогущество Шекспира бесконечно, непостижимо <...> Он сам парит как божество»⁵ над своими созданиями. Божественным называл Шекспира ещё Э. Т. А. Гофман, и эта переключка эпох не случайна: Рейнхардту было свойственно романтическое мировосприятие.

В особом отношении режиссера к Шекспиру отражены не только его собственные взгляды, но и отношение к творчеству английского драматурга в Германии в целом, где культ Шекспира сложился ещё в XVIII веке.

Значительным событием в культурной жизни Германии XVIII века явился выход перевода на немецкий язык двадцати двух шекспировских пьес, сделанный в 1762–1766 годах К. М. Виландом — первым переводчиком Шекспира для немецких читателей. Перевод был прозаическим, но сыграл первостепенную роль в широком распространении произведений Шекспира в Германии. «Гамлет», поставленный Ф. Л. Шрёдером осенью 1776 года с И. Ф. Брокманом в главной роли, стал первым спектаклем, с которого началось знакомство немцев с наследием Шекспира на сцене. Меланхоличный герой Брокмана был нерешительным, не готовым действовать. Позднее сам Шрёдер сыграл «активного» Гамлета. В результате сложились две шекспировские линии в трактовке этого образа: брокмановская и шрёдеровская, в дальнейшем немецкие актеры, исполнявшие роль принца Датского, следовали той или иной линии.

Как считает историк немецкого театра Вильгельм Хортманн: «Шекспир для Рейнхардта был божественным подарком человечеству. <...> Божественное представлялось ему в силе

³ Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом. С. 58.

⁴ Там же. С. 57.

⁵ Цит. по: Brauneck M. Theater im XX Jahrhundert. Hamburg, 1982. S. 351. Здесь и далее перевод с немецкого Т. Ю. Быковой.

его создателя»⁶. В начале своего пути режиссер отдавал предпочтение комедиям Шекспира, они привлекали его игровым началом. «Это духовное родство помогало ему создавать постановки, которые были богаты в цвете и движении, в бурлескном фарсе и шутке, которые наполнялись духовным богатством и восхищали своим юмором. В ретроспективном взгляде они представляются нам как последняя победа искусства над действительностью»⁷.

В сезон 1904/1905 годов Рейнхардт поставил свой первый шекспировский спектакль «Сон в летнюю ночь». Легендарный лес на вращающейся сцене Нового театра в Берлине — она тронулась с места в первый раз 31 января 1905 года — и, как писала немецкая критика, этот спектакль стал оригинальным прощанием режиссера с натурализмом. Но надо заметить, что натуралистические постановочные приемы в «Сне в летнюю ночь» еще сохранялись, они обыгрывались, создавая атмосферу фантастического леса, передавали шекспировскую поэтику: неровный планшет пола покрывал ковер, напоминающий густую траву, возникало подобие лесного ландшафта; на заднем плане вместо пола было толстое стекло, через него проникал свет, складывалось впечатление озера, погруженного в туман. Тем не менее, бесспорно, началась новая эра немецкого театра. Этот лес в одинаковой мере очаровал и публику, и критиков. Техника сцены творила чудеса, «в тот самый миг, когда Оберон должен был укрепить свое магическое господство, сам лес словно приподнимался в танце»⁸.

По мнению известного австрийского драматурга и театрального критика Германна Бара, спектакль явился совершенным единством нового стиля актерской игры и новых принципов оформления сцены, «здесь, наконец, декорации полностью слились со сценой». Такое единство заключалось в том, что декорация и сцена представляли собой единый, целостный мир. Критик отмечал музыкальность пластического решения актер-

⁶ *Hortmann W.* Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 49.

⁷ *Ibidem.* S. 50.

⁸ *Ibidem.*

ской игры, жеста, атмосферы: «Ни одно слово, кем-либо произносимое, не ощущается словом в собственном смысле, знаком действительности, а является отражением смысла, выражением настроения. <...> Ни один актерский жест не производит здесь впечатления реалистического, необходимого для понимания мимики. Нет, Рейнхардт превращает жесты в линию, в орнаменты, подобно струящейся музыке, понимая, что драматург не рисует здесь какое-либо событие или человека, а всего лишь желает нежно нас убаюкать...»⁹ Звучащие слова-смыслы оказывались органическими составляющими некоей фантастической, поэтической атмосферы, музыкального потока действия.

«Сон в летнюю ночь», показанный во время мюнхенских гастролей 20 июня 1909 года, имел огромный успех. Актеры выступали на небольшой сцене, на которой не представлялось возможным установить декорации полностью так, как они существовали на берлинской сцене. По мнению рецензента «Vossische Zeitung» А. Е.: «Об этой постановке было много дискуссий, я в принципе за простое оформление, но теория проверяется фактом этой прелестной сказочно прекрасной пьесы, возрожденной Рейнхардтом. Он, очарованный поэзией, оживил лес и мечту. На этой маленькой сцене режиссеру было необходимо изобразить лес, и он ограничился четырьмя деревьями, с помощью которых создал иллюзию леса, населенного страшными тайнами»¹⁰.

После более чем двухсот раз сыгранных постановок «Сна в летнюю ночь» Рейнхардт стал знаменитым по всей Европе, а популярная пьеса – любимым произведением режиссера, к которому он в последующие три десятилетия обращался свыше десятка раз. Именно в комедии «Сон в летнюю ночь» можно увидеть аллюзию на трагедию о принце Датском: в обеих пьесах используется прием «театра в театре», возникает собственная сцена на сцене, со специальными актерами-персонажами.

Безумство неразделенной любви лежит в основе всей пьесы «Сон в летнюю ночь» и в интермедии — трагедии о Пираме и Фисбе — безумная, хотя и разделенная любовь, которая при-

⁹ Цит. по: *Kindermann H. Hermann Bahr. Graz, 1954. S. 198–199.*

¹⁰ *A. E. Vom Münchener Künstlertheater // Vossische Zeitung. Abend Ausgabe. 1909. 21. VI. S. 2.*

водит к роковому недоразумению. «Безумие — эта болезнь, эта напасть преследует персонажей пьесы. Но у зрителей страшная ситуация вызывает не сострадание, но смех, не ужас, а улыбку. Таковы чары театральной игры, таково веселое могущество театра.

“Сон в летнюю ночь” — первая в истории пьеса, в которой театральность сама по себе становится предметом рефлексии и даже определяет сюжет, а прием “театра в театре” венчает интригу. <...> “Сон в летнюю ночь” — первая проба, легкий набросок, беззаботный эскиз, хотя и в этой пьесе сквозь сказочный флер проступают резкие черты гамлетизма. Безумие, хоть и на одну ночь, играется вполне серьезно. И что более существенно: Шекспир придумывает совершенно свифтовский (а, может быть, точнее сказать: шекспировский) ход, когда заставляет прекраснейшую из женщин влюбиться в уродливейшего из мужчин, когда мужик с головой осла попадает в страстные объятия нежной феи»¹¹. В. Гаевский, отмечая общие черты комедии и трагедии, вероятно, видит в фантастических образах «Сна в летнюю ночь» предвестие inferнальных сил в «Гамлете».

Спектакль «Сон в летнюю ночь» явился началом длительного сценического союза Рейнхардта с Шекспиром, режиссерской «заявкой». Следующей шекспировской постановкой стал «Венецианский купец» (1905), где режиссер вновь использовал вращающуюся сцену. Берлинская сцена Нового театра, вращаясь, переносила зрителей в разные уголки радостной праздничной Венеции, наполненной лирической музыкой Энгельберта Хумпердинка. Диссонансом этой идиллии звучал образ Шейлока, с большим успехом исполненный Рудольфом Шильдкраутом. (В 1908 году актер создал образ Лира, поруганного отца, вызывающего жалость. Другую ипостась героя — величественного короля — представлял Альберт Бассерман, назначенный Рейнхардтом на эту же роль.)

В 1909 году Рейнхардт поставил два шекспировских спектакля — «Гамлета» и «Укрощение строптивой». Сценическая

¹¹ Гаевский В. «Сон в летнюю ночь» Макса Рейнхардта: Метаморфозы одной пьесы // Московский наблюдатель. 1992. № 3. С. 32–33.

модель «Укрощения строптивой» — «театр в театре». Режиссер оставил пролог, обычно опускаемый постановщиками, и представил сценическое действие как сон пьяного Слая. Иллюзорность сна передавалась через дощатые розовые, лиловые, полосатые стены комнат, при их повороте открывалось зимнее поле, обозначаемое белым полотном. По этому полю на палочке с лошадиной головой скакали Петруччио и Катарина. Рейнхардт создал условный мир театральной игры, придумав для шекспировской комедии балаганное представление.

В том же 1909 году Рейнхардт обратился к «Гамлету». Почему именно в это время?

Во время берлинских гастролей Бургтеатра (февраль 1909 года) состоялось последнее исполнение Й. Кайнцем роли Гамлета, которую он играл почти двадцать лет. Актер постоянно работал над этим образом, менял акценты в его трактовке. В 1894 году на сцене берлинского Немецкого театра Кайнц, по отзывам очевидцев, более тщательно разрабатывал роль Датского принца, чем в 1891 году, впервые сыграв Гамлета в берлинском Остендтеатре. Рядом с прославленным Гамлетом выступал и молодой Рейнхардт в роли Первого актера. Будущий режиссер был пленен харизмой Кайнца, его мимикой и речевой манерой — при произнесении сценического текста актер пользовался специальным приемом: он выделял слова, которые представлялись ему значительными, важными. Как писал критик А. Гидони, Кайнц нарушал обычные традиции немецкой школы, «жертвуя декламацией ради действия». Так, в одной из своих коронных ролей — Принца Гомбургского — довольно длинный (в 20 строк) и могущий показаться скучным монолог Кайнц читал в 35 секунд. При этом явно «смазывая» его, но это делалось для того, чтобы наиболее ярко и выразительно прозвучали две последние строки. Вот в них то и «вспыхивал огонь драматического действия. Кайнц *говорил* на сцене, никогда не декламировал»¹².

Исполнение Кайнцем роли принца Датского «стало прямо-таки легендарным и как успех звезды удерживалось выражение

¹² Гидони А. Иосиф Кайнц // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 1. С. 87. (Курсив мой. — Т. Б.)

“Гамлет появляется, когда Кайнц приходит”. Новое виделось в остром аналитическом уме и деятельной активности, которая появилась взамен нерешительной романтической сентиментальности ранних интерпретаций»¹³. Историк театра Ф. Грегори отмечал в Кайнце-Гамлете особенный темперамент, душевную гибкость и богатство чувств¹⁴. Кайнц создавал образ современного человека с его трагизмом, одиночеством.

Кайнц оказал довольно сильное влияние на режиссерский метод Рейнхардта. Как писал историк театра Г. Феттинг: «Кайнц произвел на него (Рейнхардта. — Т. Б.) впечатление своей связью классической виртуозности и современного психологического реализма»¹⁵.

Рейнхардт создавал шекспировские спектакли, в том числе и «Гамлета», согласно своим уже выработанным приемам творчества. Шекспировский театр, привлекающий режиссера, был театром актера, и Рейнхардт считал доминирующим началом в театре именно актера, а Шекспира — своего рода лакмусовой бумагой, определяющей меру одаренности актера (можно добавить: и самого режиссера).

Спектакль «Сон в летнюю ночь» обозначил главенствующие моменты режиссуры Рейнхардта: новейшую поэтику, возникшую как синтез живописи, музыки, слова, а также эклектизм — соединение в логике спектакля разных эстетических принципов: натуралистических постановочных приемов с неоромантическими.

Первые шекспировские постановки Рейнхардта «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец» показали балансирование режиссера между мечтой и действительностью, создаваемая им на сцене иллюзия соединялась с реальными чертами, которыми наделяли персонажей их исполнители. Рейнхардт открыл новый подход к шекспировской драматургии: он разрушил сцену-коробку, с помощью вращающегося круга достиг стремительной смены действия, что соответствовало особенностям елизаветинской сцены.

¹³ *Mehl D. Shakespeares Hamlet. München, 2007. S. 87.*

¹⁴ *Gregori F. Josef Kainz // Deutsche Schauspielkunst. Berlin, 1954. S. 291.*

¹⁵ Цит. по: *Mehl D. Shakespeares Hamlet. 2007. S. 87.*

Рейнхардтовские интерпретации шекспировских пьес обнаружили преобладание двух принципов: стремление к сокращению декораций с целью акцентирования внимания на актере и создание максимального контакта между сценой и публикой.

Основой режиссерского метода Рейнхардта можно назвать внутреннюю музыкальность, рождающуюся из слов, звуков и пластики. Рейнхардтовские постановки критик Ю. Д. Беляев назвал симфоническими, сравнив режиссера с дирижером, умело работающим со своим оркестром — актерами и подбирающим для каждого из них верную ноту¹⁶.

Отличительная черта рейнхардтовской режиссуры: стремление к подчеркнутой театральности, игре, наполненной красками и воздухом, которые возникали благодаря разнообразной партитуре света и экономичной организации сценического пространства. Рейнхардт в своих спектаклях отказывался от живописи, от реквизита. Он выступал как «архитектор сцены». Архитектоника сцены «Гамлета» 1909 года была главным элементом спектакля, режиссер стремился к лаконизму, зрителей не должны были отвлекать декорации, внимание концентрировалось на актере.

С 1905 года Рейнхардт развивал на сцене Немецкого театра стиль, который, с одной стороны, подчинял спектакль общей режиссерской программе, с другой — давал свободу актёру следовать собственной фантазии, т. е. складывались и концепция спектакля и способ работы с актером. Как указывает Хортманн: «Перед началом репетиций он точнейшим образом отработывал каждую деталь постановки в режиссерских книгах, и все же он был всегда готов принять предложение актеров»¹⁷.

Воспоминания Томаса Манна раскрывают принцип работы режиссера с актёрами: «Рейнхардт-режиссер не навязывал актерам ничего, что было бы чуждо их физическому и духовному складу, не подавлял индивидуальность, а наоборот, любовно и проникновенно брал от каждого нечто ему одному свойствен-

¹⁶ См.: Беляев Ю. Д. В «Немецком театре» // Беляев Ю. Д. Статьи о театре. СПб., 2003. С. 331.

¹⁷ Hortmann W. Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert. S. 47.

ное, для него одного характерное, и выявлял дарование во всей его силе, полнокровности, блеске»¹⁸.

На выбор Рейнхардта отдать Моисси роль Гамлета повлияла не только тонкая лиричность актера, сближающая его с Кайнцем, а также особый способ сценического существования: в любом образе, создаваемом Моисси, всегда проявлялась его собственная личность, то есть его искусство, лишенное величественной патетики, носило глубоко субъективный характер. При этом в зрительском восприятии Моисси обладал способностью отождествления актера и образа, создаваемого им на сцене.

Премьера «Гамлета» состоялась 17 июня 1909 года в Мюнхенском Художественном театре. Актер Ю. М. Юрьев описывал этот театр так: «Сам театр, хотя несколько мрачный, какого-то шоколадного цвета, все же скорее производит приятное впечатление своим уютом. Не особенно большой, но в несколько ярусах, <...> пожалуй, большего размера и не требуется: актерам и публике легче достигать единения»¹⁹.

Юрьев отметил важный момент: камерность театра. Первая интерпретация «Гамлета» показала стремление Рейнхардта к созданию максимально тесного контакта между сценой и залом.

«Стиль театральной залы немного восточный. Стены из желтого и черного дерева, с инкрустацией. Такие же порталы. Оркестр внизу под сценой, по образу Мюнхенского Prins-Regenten театра. Сцена небольшая и, по-видимому, не глубокая. Две постоянные деревянные кулисы перпендикулярны порталу и однотонны с ним. Очень эффектен матерчатый шелковый занавес: по темно-голубому полю тянется оборка в виде гирлянды из разноцветных листьев-лоскутов»²⁰. Таким Мюнхенский театр остался в воспоминаниях барона Н. В. Дризена, побывавшего в нем во время гастролей Немецкого театра.

Мюнхен являлся одним из крупнейших культурных центров Германии, при этом здесь господствовало доброжелательное восприятие всего традиционного, ко всему же новому от-

¹⁸ Манн Т. Памятное слово о Максе Рейнхардте // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 300-301.

¹⁹ Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 98.

²⁰ Дризен Н. В. Сорок лет театра: Воспоминания. 1875–1915. Б. м., Б. г. С. 155.

носились с недоверием. Рейнхардт шел на определенный риск, представляя на суд мюнхенских театральных деятелей свое режиссерское искусство (он уже пять лет руководил Немецким театром). Режиссер хотел доказать, что его актеры смогут сыграть Шекспира на необычно оборудованной сцене – «рельефной»²¹.

Один из организаторов Мюнхенского Художественного театра Георг Фукс²², возглавлявший этот театр в сезон 1907–1908 годов, так писал в своей книге о «рельефной сцене»: «Вся сцена имеет незначительную глубину в сравнении с ее шириной. <...> Нам нужна пространственная форма, наиболее удобная для сценического действия, связующая всех актеров в одно ритмическое целое и вместе с тем свободно отбрасывающая звуковые волны по направлению к слушателю. Итак, решающее значение имеют здесь не картины с глубокою перспективою, а рельеф, выступающий на гладкой плоскости. Чисто архитектурным расчленением мы создаем, таким образом, три плоскости: переднюю часть (просцениум), среднюю часть — пространство, на котором обыкновенно происходит действие, и заднюю часть»²³.

Планшет сцены заканчивался глубокой площадкой, за которой находилась высокая белая стена. Актер, стоя на этой площадке, освещался таким образом, что тень от него не падала. Он воспринимался как силуэт или рельеф (отсюда и название сцены). Зрительный зал располагался амфитеатром, сцена длиной десять метров ограничивалась с боковых сторон башнями и в своем первоначальном виде просуществовала всего один сезон.

Ни один театр не хотел выступать на непривычной сцене, только Рейнхардт с его новаторскими идеями отважился на такой шаг. Как писал историк немецкого театра Х. Браулих: «Художественный театр стал для Рейнхардта на несколько лет экспериментальной сценой»²⁴. Еще до своего приезда в Мюнхен

²¹ Впервые понятие «рельефная сцена» выдвинул архитектор К. Ф. Шинкель на рубеже XVIII–XIX вв., решая проблему соотношения актера и декораций на сцене Берлинского Королевского театра.

²² Фукс Георг (1868–1949) — немецкий режиссер, драматург, теоретик театра.

²³ Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 146.

²⁴ Braulich H. Max Reinhardt: Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin, 1966. S. 117.

режиссер достиг соглашения о том, что он может использовать сцену по собственному усмотрению.

Дневниковая запись Рейнхардта 1909 года «О Мюнхенском Художественном театре» весьма существенна для воссоздания мюнхенской версии спектакля «Гамлет». Режиссер писал об архитектуре и преимуществах сцены Художественного театра



Могильщики

по сравнению с Немецким театром. «Соотношение пространства сцены Художественного театра не облегчает, а затрудняет задачу современной режиссуры, которая создает декорации и массовые сцены по своему усмотрению»²⁵.

Режиссер видел тройное преимущество, чтобы использовать в своих планах Художественный театр: совершенная акустика, верхнее освещение и так называемая бездна, которая возникла после некоторого переоборудования мюнхенской сцены Рейнхардтом.

Для этого часть пола между средней (игровое пространство) и задней частью сцены опускалась. В получившемся провале клубился дым в лучах фонарей, рождая таинственную пелену, из которой возникали действующие лица трагедии. Эта необычная часть сценического пространства производила впечатление сумрачности.

Атмосферу спектакля создавал туман, то прозрачный, то густой. Он заволакивал всю сцену. Первая картина происходила на стенах Эльсинорского замка. Время действия — зима. Зубцы стен, пушку и парапет покрывал белый снег, который создавал контраст с темными абрисами башен, а из-за набегавших об-

²⁵ Max Reinhardt. Ich bin nichts als Theatermann. Berlin, 1989. S. 158.

лаков зловеще выглядывала луна. Все это подготавливало появление Призрака. Во мгле тумана показывался Призрак отца Гамлета.

Спектакль, за исключением первой картины, решался в разноцветных занавесах. Как считает исследователь Е. В. Шахматова, Рейнхардт воспринял этот декоративный принцип от Крэга, использующего его в своих постановках²⁶. Но, не исключено, что применение занавесей Рейнхардтом было навеяно тиковскими реформаторскими идеями. Тик предлагал использовать внутренние занавесы, по его мнению, основной занавес не был необходим.

Все сцены в «Гамлете» оформлялись весьма лаконично, что позволяло быстро сменять один эпизод другим. Место действия было нейтральным, на игровом пространстве оно обозначалось отдельными деталями оформления — тронем, надгробным камнем и т. д. Черный камзол Гамлета до известной степени был традиционным, на остальных героях шекспировской трагедии — костюмы были не яркого цвета.

Премьера прошла успешно, мюнхенская критика не скупилась в описаниях мистического пространства спектакля. Сотворенное Рейнхардтом театральное зрелище поразило и очаровало баварскую публику. Статья Альфреда Ирирна фон Менси «Открытие Мюнхенского Художественного театра» кратко, но емко раскрывала игру Моисси в мюнхенской постановке. Рецензент подчеркивал, что игра актера была интересна, но не всегда понятна, самые известные сцены исполнялись не так, как раньше. Например, «когда он произносит монолог “Быть или не быть”, то опирается одной ногой на суфлерскую будку»²⁷.

В Мюнхене из-за устройства сценической площадки Рейнхардт не смог поставить массовые сцены так, как они были им задуманы при первой постановке «Гамлета». В целом режиссер не был удовлетворен своим спектаклем, прежде всего, потому, что он был скован рамками «рельефной сцены». Но в то же вре-

²⁶ См.: Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997.

²⁷ Iriern A. von Mensi. Die Eröffnung des Münchner Künstlertheaters // Allgemeine Zeitung. 1909. 26.VI. S. 596.

мя камерность сцены помогла Рейнхардту воплотить основной замысел: изображение душевного мира Гамлета.

Рейнхардт стремился к максимальной концентрации действия в спектакле. Для этого он сделал купюры в пьесе, что вызвало возражения критиков, так как следовать тексту Шекспира означало сохранять традиционную интерпретацию «Гамлета», сложившуюся на немецкой сцене еще в эпоху романтизма. Шекспировская пьеса с XIX века воспринималась театральными деятелями как единый организм, из которого невозможно что-то исключать или переставлять.

Ежегодник Немецкого Шекспировского общества в разделе «Шекспир на современной сцене» освещал все новые шекспировские постановки, уделяя пристальное внимание интерпретациям пьес английского драматурга. Постановка Рейнхардта «Гамлет» 1909 года анализировалась преимущественно в сравнении с текстом Шекспира. Так, немецкий критик Эуген Килиан в статье «“Гамлет” в новой постановке» подробно остановился на купюрах, к которым прибегнул режиссер, чтобы сократить спектакль, шедший в первом представлении 5–6 часов. «Три первых акта сокращению не подвергались и были порядочно перегружены текстом. В четвертом акте введены сокращения: с первой по четвертую, а также шестая и седьмая сцены. Этот акт состоял только из двух сцен: мятежного Лаэрта и сумасшествия Офелии, заканчивался ее последним выходом»²⁸.

Особенно сильно купировался четвертый акт, откуда автор спектакля удалил сцену встречи Гамлета с Фортинбрасом и монолог «Все мне уликой служит, всё торопит» (в берлинском варианте режиссер восстановил четвертую сцену). Таким образом, зрители не знали всех перипетий путешествия Гамлета в Англию. К тому же вымарывались разговор Гамлета с Горацио из второй сцены пятого акта, а также известие о гибели Офелии и сговор Лаэрта с Клавдием. Как считал историк театра В. Г. Ключев, внимательный и знающий произведения Шекспира зритель мог восстановить цепь событий по репликам действующих лиц.

²⁸ Kilian E. «Hamlet» in neuer Inszenierung // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1911. S. 111.



Килиан резюмировал: «Эта постановка “Гамлета”, несмотря на интересные актерские индивидуальности, имеющиеся в Немецком театре, не может доставить чисто художественное наслаждение. <...> Несмотря на некоторые художественные подробности, постановка не может удовлетворить в своей общей картине, и в истории “Гамлета” на немецкой сцене эта постановка не может считаться успешной»²⁹.

16 октября 1909 года Рейнхардт перенес «Гамлета» на сцену Немецкого театра, оформление спектакля (художники Альфред Роллер и Фриц Эргелер) было увеличено соответственно ее размерам. Но перенос спектакля в другое пространство разрушил тревожную сценическую атмосферу постановки, так как исчез приём «бездны».

Как писала историк театра Л. В. Бояджиева: «Берлинская премьера прошла без особого шума. Критика единодушно отметила высокую культуру актерского исполнения, мастерство ансамбля. Однако эти комплименты не могли удовлетворить Рейнхардта. Он понял, что образный прием, возникший на “рельефной сцене” скорее как средство борьбы с ее аскетизмом, по существу, определил звучание спектакля, обеспечив его успех»³⁰. Надо заметить, что этот режиссерский прием был использован реформатором именно для создания атмосферы спектакля, а не как «средство борьбы с аскетизмом». В пользу этого утверждения свидетельствует дневниковая запись режиссера, свидетельствующая о его желании оборудовать на следующий год такую же «бездну» в Немецком театре (его сцена была намного больше, чем мюнхенская), если это будет возможно по техническим условиям³¹.

В берлинской постановке терраса окружала море могучей стеной, внутреннее пространство было обвешено занавесями. Ощущалась тяжелая атмосфера обширного замка. Почти во мраке появлялся Призрак, в короне, с мечом, в плаще, перекатываемом волнами. Горацио, Марцелл, преодолевая страх, дрожа, цеплялись за Гамлета. Под звездным небом звучала их клятва.

²⁹ *Ibidem*. 1911. S. 112.

³⁰ Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987. С. 109.

³¹ См.: *Max Reinhardt*. Ich bin nichts als Theatermann. S. 158.

Режиссер вместе со своим постоянным помощником Бертольдом Хельдом переделал массовые сцены относительно мюнхенской постановки. Многолюдной казалась сцена появления Лаэрта во дворце Клавдия. Лаэрт, потрясенный смертью отца, вбегал с группой вооруженных молодых людей. У них был грозный воинственный вид: на длинных пиках торчали отрубленные головы. Появление их рождало переполох. Из-за кулис доносились крики, и становилось ясно, что это многочисленные сторонники Лаэрта. Придворные в страхе куда-то исчезали. Клавдий настолько был испуган, что он с ногами взбирался на трон.

Критик Беляев писал, что Рейнхардт дирижировал своими постановками, а статисты часто напоминали хор: «его толпа состоит сплошь из актеров, и актеров незаурядных», не более 10-20 человек. «Он только располагает их по своим декорациям так остроумно и подкрепляет движения их такими полными звуковыми аккордами и эффектами, что этих десятерых принимают за тысячную толпу. Например, в «Венецианском купце» он дает только нарастающую музыку карнавала, и музыка эта так взвинчивает нервы, что фантазия разыгрывается и невольно рисует пеструю картину народного праздника»³². Все ждут, что сейчас появится толпа. Музыка уже ревет, но ее нет. И вдруг из подплывающей гондолы выпрыгивают только три кавалера, но они так заражены весельем, непринужденны, что передают настроение сцены лучше, чем сотни статистов.

Все массовые сцены у Рейнхардта создавались не многолюдностью, как у мейнингенцев, а музыкальной партитурой, звуковыми и световыми эффектами.

Композитор Элиан Нильсон в статье «Музыка у Рейнхардта»³³ выделял музыкальность как часть режиссерского метода. Сценическую музыку для Рейнхардта сочиняли: Рихард Штраус³⁴, Ханс

³² Беляев Ю. Д. В «Немецком театре» // Беляев Ю. Д. Статьи о театре. С. 330.

³³ См.: Nilson E. Musik bei Reinhardt // Reinhardt und seine Bühne. Berlin, 1918. S. 186–191.

³⁴ Штраус Рихард Георг (1864–1949) — написал музыку к спектаклям: «Ромео и Джульетта» Шекспира (1887, Мюнхенский национальный театр), «Мещанин во дворянстве» Мольера (обр. Гофмансталя, 1917, пост. 1918, Немецкий театр, Берлин).

Пфицнер³⁵, Энгельберт Хумпердинк³⁶. В «Гамлете» же использовалась световая партитура и внешние приемы: ритмически организованные музыкальные звуки, громкие крики. Так, в сцене «Мышеловки» акцент ставился на состоянии хаоса, образа толпы, вспыхивания света и криков: «Огня! Огня!». При этом важно отметить, что Рейнхардт, выстраивая мизансцену этого как бы беспорядочного движения, давал зрителю возможность не терять из поля зрения Гамлета.

Немецкий режиссер нарушил существующий уже несколько десятилетий сценический штамп: показывать выступление бродячих актеров как пантомиму. У «берлинского мага» оно выглядело как настоящее представление, в котором можно увидеть некоторую стилизацию игры английских актеров XVI века. Само же появление актеров-персонажей в Эльсиноре (их было больше, чем в шекспировском тексте) Рейнхардт ставил как балаган: слышались громкие крики, удары бубна и трещоток.

По мнению критика «Vossische Zeitung» А. К., одобрения заслуживали некоторые мизансцены: в последней сцене, пробираясь через толпу придворных, Гамлет очень быстро приближался к королю. Критик отметил как эксперимент появление Призрака в глубине сцены в виде не четкого, а расплывающегося силуэта. Рецензент не принял рейнхардтовскую редакцию текста шекспировской трагедии: режиссер оставил «самую ненужную сцену всей пьесы, между Полонием и его слугой, обычно её никогда не играли»; необходимая же для действия сцена, «в которой король и Лаэрт договариваются о коварном смертельном плане, и сообщается о смерти Офелии, дана контуром»³⁷.

Спектакль Рейнхардта «Гамлет» 1909 года (мюнхенская и берлинская версии) подтверждает тезис, высказанный исто-

³⁵ Пфицнер Ханс Эрих (1869–1949) — написал музыку к пьесам: «Праздник в Зольхаулен» Ибсена (1890), «Кетхен из Нейльбронна» Клейста (1905).

³⁶ Хумпердинк Энгельберт (1854–1921) — последователь музыкально-драматических принципов Р. Вагнера; написал музыку к сп.: «Венецианский купец» Шекспира (1905, немецкий театр, Берлин), «Зимняя сказка» Шекспира (1906, там же), «Лисистрата» Аристофана (1908, Камерный театр, Берлин), «Синяя птица» Метерлинка (1912, немецкий театр, Берлин).

³⁷ А. К. «Hamlet» in neuer Inszenierung // Vossische Zeitung. Morgen Ausgabe. 1910. 25. XI. S. 4.

риком театра Т. И. Бачелис: «Роль Гамлета, выражавшая собой трагические предвестия, которыми была пронизана атмосфера начала века, в какой-то мере продлила сценическую миссию трагиков-гастролёров. Их эпоха заканчивалась, уходила в прошлое, но тема Гамлета, напротив, оживала, наполнялась новым содержанием, и трагики-гастролеры благодаря Гамлету еще оставались “властителями дум”»³⁸.

Роль Гамлета в рейнхардтовской постановке исполнял последний романтик и трагик-гастролер XX века — Александр Моисси.

Моисси по происхождению албанец, его родной язык — итальянский. Актер безукоризненно овладел немецким, но у него сохранялся акцент. По мнению историка театра Юлиуса Баба: «Он (акцент. — Т. Б.) подобен смутно колышавшемуся пенью в его голосе, приглушенной мелодике, которая в момент аффектов может с особой воздействующей силой перейти в резкую, пронзительную прозрачность, острую и тонкую, как острие кинжала. <...> Этот голос богат жизненными оттенками <...> Вибрация его — скорее намёк, нежели выражение внутренней жизни, а в искусстве намёк всегда действует сильнее, более таинственно, более неисчерпаемо, чем вполне законченное выражение»³⁹.

Говоря о манере исполнения Моисси, о его голосе, историк театра Клюев находил необычным соединение не особенно звучного немецкого языка с мягким итальянским бельканто. Моисси обладал врожденной музыкальностью. Голос Моисси являлся музыкой для Стефана Цвейга. Герхардт Гауптман и Клабунд⁴⁰ восхищались им: «Музыка в Александре Моисси. Его голос поет, <...> его тело звучит. <...> Это поющий актер. Это самый поющий обаятельный актер немецкого театра»⁴¹.

³⁸ Бачелис Т. И. Шаги принца Датского // Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003. С. 151.

³⁹ Bab J. Alexander Moissi // 100 Jahre Deutsches Theater Berlin, 1883–1983. Berlin, 1986. S. 98.

⁴⁰ Клабунд (настоящее имя Альфред Геншке) (1890–1928) — немецкий писатель.

⁴¹ Klubund. Alexander Moissi // 100 Jahre Deutsches Theater Berlin. S. 98.

Моисси играл Гамлета психологически: и голос, и жесты, и позы актера выражали переживания персонажа. Критик А. К. отмечал в Гамлете-Моисси и созерцательную натуру, и мальчишескую горячность. Рецензент характеризовал моиссиевский образ Гамлета-мальчика как «трагика эксцентричности», подвижного меланхоличного принца, «умное, не по годам, лицо которого покрыто некоторыми преждевременными морщинами». А. К., наряду с мягкостью и созерцательностью героя Моисси («незрелость моиссиевского Гамлета,



Александр Моисси в роли Гамлета

без сомнения, является стороной чувствительности и сентиментальности»), заметил некоторую внутреннюю борьбу и присущие ему черты мыслителя. По его мнению, актер «вырос над самим собой» в монологе «Быть или не быть». «Моисси проводит (его. — Т. Б.) с прекрасным спокойствием и искренностью»⁴². Но в четвертом акте важный монолог принца Датского: «Всё мне уликой служит, всё торопит ускорить месть» не вызвал у зрителей сострадания.

Образ Гамлета в исполнении Моисси — нежный чувствительный юноша, глубоко переживающий раскрывшуюся тайну убийства отца. Одиночество, сиротство Гамлета-Моисси — все исходило от чувства утраты. Актеру удалось настолько достоверно передать тоску сына по отцу, что критика отмечала это, как достоинство актерской игры. А. А. Блок, видевший спектакль в Берлине 17 сентября 1911 года, в одном из писем пи-

⁴² А. К. Hamlet // Vossische Zeitung. Morgen Ausgabe. 1909. 19. X. S. 4.

сал, что очень хорошо была сыграна сцена, когда «Гамлет спрашивает Горацио, седая ли голова у призрака? Нет, — отвечает Горацио, — серебристо-черная, как при жизни. Тогда Моисси отворачивается и тихо плачет». Блок высоко отозвался об игре Моисси: «он очень талантливый актер. Это берлинский Качалов, только помоложе, и потому — менее развит»⁴³. (23 декабря 1911 года на сцене МХТ в постановке Г. Крэга, К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого Качалов создал «русский вариант скорбного Гамлета-лирика»⁴⁴.)

Рейнхардтовская постановка «Гамлета» 1909 года развивала тему незаурядной личности, мучимой трагическими предчувствиями, «стоящей на краю готового рухнуть мира, в окружении безликой, плохо изученной массы, готовой вот-вот придти в движение»⁴⁵. Она угадывалась потом и в «Царе Эдипе» (1910) с Моисси в заглавной роли, но впервые достаточно сильно прозвучала именно в шекспировской трагедии. Трагическое предощущение катастрофы характерно и для крэговского «Гамлета».

Искусство начала XX века характеризовалось появлением героя нового типа мужественности с женственной внешностью — героя О. Уальда (Дориан Грей) и Г. Гофманстала (Клавдио), Р. Штрауса (Октавиан Рофрано) и М. Фокина (Нижинский в «Видении розы»). Рейнхардт, чутко реагирующий на культурные явления и тенденции, потому и назначил на роль Гамлета Моисси, идеально подходящего для воплощения такого неоромантического типажа. Но эстетические оппоненты немецкого режиссера не приняли новый образ Гамлета. Так, на карикатуре немецкого художника Ганса Ревалдса он изображен в образе женской грации⁴⁶.

«Гамлет» Рейнхардта был встречен критикой довольно холодно. Большинство упреков приходилось на расстановку но-

⁴³ Блок А. А. Письмо матери, 18 сент. 1911 // Блок А. А. Письма родным: В 2 т. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 181.

⁴⁴ Бачелис Т. И. Шаги принца Датского // Театр XX века. С. 152.

⁴⁵ Зингерман Б. И. Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века // Западное искусство XX века. Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 55.

⁴⁶ См.: Hortmann W. Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert. S. 57.

вых акцентов в исполнении образа героя. Моиссиевский Гамлет соединял обе традиционные для немецкой сцены трактовки: брокмановскую и шрёдеровскую, но преобладала первая.

Свое видение моиссиевского образа главного героя шекспировской трагедии предложил Зигфрид Якобсон, один из ведущих немецких критиков: «Прекрасны чистота, охраняющая этого Гамлета от мерзкой суетности сего мира, и чувствительная стыдливость, умеющая укрыться за иронией, как за броней. Одного этого, к сожалению, недостаточно <...> перед нами все-таки прежде всего лишь стройный, гибкий, сверкающий очами симпатичный юноша. Он был не столько Гамлетом, сколько Дон Карлосом»⁴⁷.

Для многих рецензентов Моисси был по преимуществу продолжателем сценической традиции Кайнца, игра которого отличалась стремительным темпом, страстностью, эмоциональной окрашенностью, четкой дикцией. Хотя темперамент Моисси не был столь пылким, но в мастерстве искусства речи он наследовал Кайнцу.

«Имеется достаточно точек соприкосновения, — писал Юлиус Баб. — Но не менее ощутима и разница между ними. Искусство Кайнца было по своей природе более интеллектуальным, его окружала более светлая, более прозрачная атмосфера <...> Искусство Моисси свободно от интеллектуально-



Моисси—Гамлет.
Карикатура Ганса Ревалдса

⁴⁷ *Jacobsohn S. Max Reinhardt. Berlin, 1910. S. 153.*

сти. Он охватывает мысль напором своего актерского инстинкта, пропускает ее через чувство и превращает в телесное; в высшей степени дифференцированный мир нашего сознания живет у него в нервах и крови, как некое физическое состояние. Сложнейший образ современного неврастеника, тончайшую натуру мыслителя он играет не менее тонко и правильно, чем Кайнц, но я убежден в том, что он далеко не так хорошо “понимает” их, что он не в состоянии объяснить их так, как Кайнц. Кайнц бесспорно более богатый ум, и поэтому его искусство свободнее, шире, более плодотворно с точки зрения культуры...»⁴⁸

Этот период творчества Моисси характеризовался появлением темы, возникшей в 1907 году, когда актер сыграл Ромео в рейнхардтовской постановке «Ромео и Джульетты», — обречённой на гибель молодости. Бессилие человека преодолеть трагизм в мире — вот то общее, что свойственно трактовкам Гамлета у Кайнца и Моисси. Рейнхардт сделал ставку на Моисси, на характерные черты его личности: лирико-романтический склад, духовную силу и обостренный психологизм, чтобы ярче ощущалась дисгармония окружающего мира.

Бачелис выделяла в облике Гамлета-Моисси пронзительную лирическую исповедь, трагический шекспировский герой становился «трагическим тенором эпохи». «Без конкретного осознания вполне определенных идейных и социальных коллизий века шекспировский трагизм утрачивал и темперамент, и остроту. Скажем так: трагизм превращался в лиризм. Да, то была актерская лирика высокой пробы, и она источалась шекспировской трагедией. Причем Моисси-лирик, Моисси-поэт в спектакле “солировал”, весь остальной сценический мир простирался словно за спиной актера»⁴⁹.

Солирование Моисси в «Гамлете», действительно, существовало, и было оно не случайно. Спектакль «Гамлет» 1909 года выявлял намеченную Рейнхардтом тему противосто-

⁴⁸ Баб Ю. Александр Моисси // Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. М.; Л., 1939. С. 287–288.

⁴⁹ Бачелис Т. И. Шаги принца Датского // Театр XX века. С. 151.

нения личности толпе (она будет развита режиссером при дальнейшей работе над шекспировской трагедией), которая, вероятно, была реализована актером еще недостаточно убедительно, о чем свидетельствуют отзывы немецких рецензентов.

Новаторство режиссера воспринималось не всеми. Немецкий критик Пауль Гольдман не принял рейнхардтовскую постановку «Гамлета» 1909 года. В частности, он выступил против разрушения рамповой границы, традиционно существующей между зрителями. Так, например, в эпизоде, где Гамлет спрашивает Полония, является ли облако верблюдом, в этой сцене обычно Гамлет показывал на облако через окно. «Гамлет в Немецком театре подвел старшего придворного к рампе и показал в зрительный зал. Это фальшь. Так как существует невидимая, но непроницаемая стена, которая разделяет мир сцены от действительного мира зрительного зала»⁵⁰. Или другой пример. В сцене разговора Гамлета с матерью принц показывал на портреты умершего и живущего королей и сравнивал наружность обоих мужчин. И здесь реформатор поступил вопреки традиции. Гамлет, описывая наружность обоих королей, показывал на один гобелен, изображающий неразличимую сцену с расплывчатыми фигурами.

Гольдман был возмущен тем, что режиссер позволил себе разрушить бытовую иллюзию достоверности, и зрители теперь не находились за четвертой стеной. Рейнхардт включил публику в мир театральной игры (впервые это было заявлено в спектакле «Сон в летнюю ночь» (1905) и продолжено в других постановках). Так, в отдельные моменты сценического действия Гамлет-Моисси смотрел прямо в зрительный зал, устанавливалась особая связь актера со зрителем, который становился соавтором спектакля.

Гольдман описал сцену, в которой автор спектакля изменил привычное расположение шекспировских героев. Гамлет, видя короля в молитве, размышлял должен ли он сейчас его убить. В дорейнхардтовских постановках король стоял на коленях на

⁵⁰ *Goldmann P.* «Hamlet» bei Max Reinhardt // *Goldmann P.* Literatenstücke und Ausstattungsregie. F.a.m, 1910. S. 148.

молитвенной скамеечке спиной к зрителю у задней или боковой стены. Гамлет наблюдал за ним, находясь на авансцене. У Рейнхардта король опускался на колени вблизи рампы и произносил молитву в зрительный зал. Гамлет стоял позади у двери.

Критик дал этой сцене отрицательную оценку: «что он [Гамлет] говорит, теряется, потому что он находится далеко от зрителя и появляется как второстепенный персонаж»⁵¹. Гольдман полагал, что немецкий режиссер не смог понять, что в этой мизансцене главным являлся Гамлет, а не король.

Первые отзывы рецензентов после премьеры спектакля «Гамлет» 1909 года отмечали в моиссиевском шекспировском герое лишь мальчишеское (мальчик-принц — Гамлетино) и женственное (чувственность) начало. Но очевидно намерение Рейнхардта было другим, реализуемое актером позже. Подтверждением этому может служить описание игры Моисси известным австрийским писателем и критиком Альфредом Польшаром, сделанное через год после премьеры.

Польшар в 1910 году писал: Моисси «великолепно читал монолог: медленно, из самой глубины души, без пафоса, наполняя каждое слово содержанием, наглядно нанизывая мысль на мысль. <...> Однако самой прекрасной была сцена с Офелией. Здесь раскрылась подлинная трагичность образа Гамлета, не трагедия слабой души, которая не в состоянии свершить великое деяние, а трагедия бесконечно любвеобильного, доброго сердца, которому противопозитивно свершение акта ненависти и мести. “Иди в монастырь!” приобрело в устах Моисси совершенно иное звучание. В нем не осталось и тени болезненной насмешки, но зато прозвучало выражение глубочайшей нежности к любимому существу, которое, пусть лучше удалиться от мук, чем страдает от нечистоплотности и грязной юдоли этого мира»⁵². Эта сцена близка шрёдеровскому исполнению, она так же лирична и трогательна.

⁵¹ Goldmann P. «Hamlet» bei Max Reinhardt // Goldmann P. Literatenstücke und Ausstattungsregie. F.a.m, 1910. S. 149.

⁵² Die Schaubühne. 1910. № 24/25. S. 644–645. Цит. по: Клюев В. «Гамлет» у Макса Рейнхардта // Шекспировский сборник. М., 1963. С. 194–195.

Польгар отметил, как дисгармония окружающего мира, воздействуя на душу Гамлета, калечит ее. Отсюда у принца возникла борьба разума с чувством, борьба за самого себя. Эта тема наиболее отчётливо проявилась в 1920-е годы.

Черты гамлетизма прослеживались у Моисси и в других ролях. Так, критик Беляев в рецензии на спектакль Рейнхардта «Царь Эдип», показанный в Петербурге в 1911 году, оставил следующий отзыв о Моисси: «По общему признанию, это — превосходный Гамлет. Его высочество живет на сцене плотью царственного скептика и облекает свои думы в прекрасные формы искусства, столь непохожие на расхожий трафарет театральности»⁵³.

Рецензии немецкой критики помогают выявить режиссерскую концепцию «Гамлета» 1909 года. Ее можно определить как монодраму. В центре спектакля — душевный мир Гамлета, его судьба.

По мнению историка театра Г. В. Макаровой: «Моисси играл Гамлета в рамках театральной традиции, в гётеевской трактовке, слабым юношей, который не в состоянии покончить “с целым морем бед”»⁵⁴. Можно возразить, опираясь на статьи



Гамлет — Александр Моисси,
Офелия — Йоханна Тервин

⁵³ Беляев Ю. Д. «Царь Эдип» // Беляев Ю. Д. Статьи о театре. СПб., 2003. С. 312.

⁵⁴ Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX веков. М., 1992. С. 214.

немецких рецензентов, что Гамлет-Моисси в 1909 году предстал перед публикой не очень активным, несколько изнеженным, но не слабовольным.

Мнение о бесхарактерности, нерешительности Датского принца существовало очень долго. Но к первому десятилетию XX века в театральной критике уже окончательно утвердилось противоположное суждение: Гамлет от природы сильный, решительный и энергичный, но находится во временной пассивности⁵⁵. Душевная драма принца, причиной которой явился полнейший разлад действительности с идеальными требованиями, на время совершенно парализовала его волю. Таков Гамлет Макса Рейнхардта.

⁵⁵ См.: *Санна (С. М. П-а)* «Гамлет» в освещении новейшей театральной критики // *Студия*. 1910. № 12. С. 7–10; № 13. С. 8–10.

В. И. Максимов

«ГАМЛЕТ» КРЭГА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ТЕАТР XX ВЕКА¹

Начнем с конца.

Через постановки «Гамлета» можно проследить всю историю театра XX века вплоть до сегодняшнего дня. В них отражаются проблемы и противоречия эпохи. Каждая новая постановка «Гамлета» вынуждена учитывать предыдущие, но так как все учесть невозможно — она вписывается или опровергает ту или иную линию развития шекспировских интерпретаций. Так возникает то, что называется преемственностью культуры. Наиболее значительным «Гамлетом» начала XXI века я бы назвал спектакль 2000 года. Это спектакль Роберта Стуруа в тбилисском Театре им. Шота Руставели. Здесь развивается вполне очевидный конфликт плоского мира обывателей и человека, пытающегося найти самого себя. Здесь все открыто, все напоказ, все «за стеклом». И Гамлету не удается обрести даже одиночество. И если определить задачу спектакля одной фразой, то это именно поиск себя и обретение активной индивидуальности. Открытый мир скрывается за игрой, а Гамлет стремится выйти из игры. В спектакле есть совершенно потрясающий момент, отражающий общую ситуацию нашего времени: Гамлет начинает читать «Быть или не быть» — рано или поздно он должен его прочесть — собираются зрители, и он прекращает читать, замолкает. Полнейшее молчание уже здесь, в середине пьесы, а зрители ему подсказывают «Вот в чем вопрос...» (все знают текст, все прочли). Это потрясающе современно. И в результате

¹ В основу раздела положен доклад, прочитанный на научной конференции «Гамлет» в эпоху режиссерского театра» 17 дек. 2012 г. в РИИИ. — *Прим. ред.*

его поступок, его свобода выражается в том, что он отказывается от этой игры, то есть не читает «Быть или не быть», монолог, который все знают. Он отказывается от этой формы, от любой трактовки. Возможно, это завершение той традиции культуры, которая реагирует на время, но не приспособливается под него, не приспособливается под зрителя, не приспособливается под власть.

Но этот же «Гамлет» 2000 года ставит перед нами другой вопрос: как один и тот же режиссер, Стуруа, мог поставить и спектакль московский 1998 года в Театре «Сатирикон», и спектакль тбилисский — 2000-го. И режиссер один, и драматург один, но почему-то совершенно другой смысл, совершенно другие задачи. Оказывается, спектакли связаны с тем, в какой стране культура существует ради культуры, а не ради приспособления под утилитарные задачи, в какой стране реализуется личность, а в какой стране личность подгоняется под стереотипы. Вероятно, все связано, и в этом смысле ответственность художника, ответственность режиссера — она за всё и за всех.

Обратимся к истокам. 23 декабря 1911 года состоялась премьера «Гамлета» в МХТ. Я полагаю, что можно говорить: «крэговский Гамлет», хотя все понимают, что режиссера три (Г. Крэг, К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий). Это отдельная проблема, мы ее затронем. Действительно, есть спектакли, которые определяют эпоху, и не только театральную концепцию. Нет сомнений, что крэговский «Гамлет» к ним относится. Есть такая книга «Спектакли XX века»², в ней рассматриваются сто выдающихся спектаклей, и туда действительно включены спектакли, которые определили эпоху. Крэговский «Гамлет» занял там заслуженное место. Другое дело, что даже здесь возникают разные проблемы, о которых можно много говорить. Например, о том, что в этой книге нет спектакля В. Э. Мейерхольда «Смерть Тентажиля», и понятно, почему, потому что спектакля никто не видел. Но «Смерть Тентажиля» 1905 года — один из тех спектаклей, который определил театр XX века, и он должен быть включен в перечень главных спектаклей XX столетия.

² Спектакли двадцатого века. М.: ГИТИС, 2004. 488 с.

На противопоставлении и преемственности с крэговским «Гамлетом», не только поставленным в МХТ, но вообще с крэговским пониманием этой пьесы может быть построено исследование, в которое все этапы развития театра XX века могут войти. Поэтому я попытался найти какие-то критерии, и в результате тема стала шире: место Крэга в сценической истории «Гамлета», в XX веке, в истории Шекспира. Во всяком случае, есть целый ряд культур, где через постановки «Гамлета» можно проследить развитие не только театральной культуры, но и культуры в целом на протяжении последних веков. Это Англия, Германия и, естественно, Россия тоже.

Стоит сказать, что спектакль, не учитывающий опыт «Гамлета» Крэга–Станиславского, обречен на упрощенность и выпадение из реалий XX–XXI веков. Так происходит в спектаклях последних десятилетий, которые можно назвать поделками или упрощенными интерпретациями «Гамлета».

Если попытаться найти соотношение «Гамлета» Крэга с «Гамлетами» сегодняшнего дня, придется начать с конца. И тут возникают парадоксальные явления. Я долго думал, где искать начало конца, конец-то где? Конец не одномоментен, конец — это процесс. Одним из таких ключевых моментов конца я считаю спектакль 1998 года (у многих он в памяти) Роберта Стуруа в театре «Сатирикон». Чем он показателен и почему возникает сейчас? Есть режиссерский замысел, и мы можем его прочитать. В основе спектакля лежит прием театра в театре. С самого начала идет игра. Главный актер оказывается Призраком (в исполнении А. Филиппенко), он начинает играть «Гамлета» — один представляет всех персонажей. Он находит в закулисье книгу «Гамлет», и начинает, так сказать, ее разыгрывать. И дальше все друг друга играют, т. е. нет личности, нет героя. Клавдия играет Призрак — такой вот оригинальный ход. Вообще мы знаем примеры из более ранней истории, когда Клавдия играл Призрак, или — наоборот: Призрака — Клавдий. Здесь Клавдия играл Призрак, а иногда, когда возникал сам Призрак, его разыгрывал Клавдий, дурачил Гамлета. Все, что угодно может быть в стилистике постмодернизма. Мне-то кажется, что замысел интересный, по принципу «сделать так, как никто никогда не делал», но этот замысел, в общем, рассыпался

в силу объективных законов, которые существуют в режиссерском театре. И на первый план в спектакле 1998 года все равно вышел Гамлет — в исполнении К. Райкина, который здесь не был главным персонажем, поскольку главный персонаж по структуре — Призрак в исполнении Филиппенко. И все, что идет в течение этого большого спектакля, направлено исключительно на снижение текста и его разрушение. В сцене «Быть или не быть» Гамлет раздевается, нюхает носки. В следующем, четвертом, монологе Гамлет колется, и поэтому постепенно текст заглушается его смехом, таким нервным, болезненным. Зрители это замечают и реагируют, все смеются и включаются в предложенную игру. Гертруда с первого до последнего момента пьяная в стельку. В сцене объяснения с ней Гамлета: «вот два изображения», она играет: «где»? Как бы: какое изображение? Зал в восторге. Можно говорить о том, что снижение и разрушение текста — это основная тенденция в осмыслении классики, и не только у интеллектуальных режиссеров, но и в адаптированных формах и в массовой культуре, то есть это уже некий стандарт культуры.

«Гамлету» 1998 года предшествовал «Гамлет» Ростислава Горяева, поставленный в Александринском театре, с В. Смирновым в главной роли. Это 1992 год. В спектакле нет эпатажа. Режиссер внешне сохраняет традиционную форму, переосмысляя при этом характеристики персонажей. В книге «Памяти Гительмана», вышедшей в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, есть рецензия на этот спектакль. При всей крайней вежливости Л. И. Гительман так оценивает «Гамлета» Александринского театра: «Требуется убедительная художественная аргументация, а ее как раз недостает в постановке Р. Горяева. Режиссер не сумел свести концы в том сценическом замысле, который, видимо, у него был»³. То есть при сохранении текста разнонаправленное решение отдельных эпизодов ведет к поражению, если не имеет целостного замысла и единого конфликта.

Чуть раньше был поставлен еще один спектакль, характеризующий отношение к «классике» и в целом культуре, — в Те-

³ Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб., 2012. С. 82.



атре имени А. П. Чехова, режиссером Леонидом Трушкиным. Этот спектакль не вызывал такого раздражения, какое должен был вызывать спектакль Стуруа. У Трушкина участвовали только звезды (Гамлета, например, играл С. Шакуров), текст был сокращен до отдельных цитат (весь спектакль шел чуть более часа). «Гамлет», таким образом, выглядел неким сборником цитат, демонстрируя, что логики в пьесе нет, есть только расхожие цитаты: монологи, диалоги. Все, что не на слуху, из текста выбрасывалось, т. е. представлен был «Гамлет»-комикс. Таким образом, выстраивается линия, начавшаяся не в перестроечное время, а значительно раньше. В этом смысле нельзя не вспомнить 1930-е годы и акимовского «Гамлета», который тоже был направлен на снижение, если не текста, то на снижение конфликта. «Гамлет», который выпадал из постижения трагедии: конфликт сводился к борьбе за власть. Если конфликт в каждом случае — отражение века, но что значит это отражение века? Постепенно главной тенденцией в постижении «Гамлета» становится разрушение текста, борьба с текстом, борьба с Шекспиром и в итоге — борьба с культурой. Один из последних примеров — «Гамлет» Валерия Фокина, эту линию продолжающий. В нем представлены уже не наркоман Гамлет, а пьяный Гамлет, которого вытаскивают из зала, и узнаваемое современное общество, с его сращиванием власти, бизнеса, коррупции.

Означенная тенденция демонстрирует преемственность режиссерской мысли, но за этим есть некий высший смысл, заключающийся в том, что культура весь свой пафос направляет на стремление доказать бесполезность культуры. Что же удивляться ситуации, в которой мы оказались сегодня, если мы используем язык культуры, чтобы доказать ее ненужность. В иных случаях это просто приспособление под зрителя, желание донести какую-то простую мысль. Смысл же культуры в самой культуре. Все остальное зависит уже от соответствия или несоответствия культуре, оно определяется этим высшим критерием. Мне кажется, что именно на фоне сложившейся ситуации особенное значение приобретают те явления, в которых можно увидеть культуру в чистом виде. Понятно, что культура это просто слово, но что за этим реально стоит? За этим стоит, в частности, крэговский «Гамлет».

В 1911 году все удивительным образом сошлось, соединилось. Основное исследование, от которого мы отталкиваемся, это исследование Татьяны Израилевны Бачелис. У нее есть такой посыл: спектакль Крэга делался много лет, непосредственно работа шла три с половиной года, но план возник гораздо раньше. И вот Т. И. Бачелис пишет, что Крэг и его «Гамлет» вырастают на фоне социальных явлений, на фоне англо-бургской войны⁴. А Станиславский связан со всем этим процессом первой русской революцией, Кровавым воскресеньем. Мне кажется, что это некие реалии, которые присутствуют, но «Гамлет» возникает помимо этого, совершенно на другом уровне и на других проблемах не менее важных, а более важных, и это именно проблемы культуры.

С Крэгом понятно — это «проблема нереализованности» — столько всего накопилось в отрыве от английского контекста, что должно было найти воплощение, но не могло найти достойного театра. Он чрезвычайно ценит МХТ, считает его лучшим театром мира, но именно как организацию театра, он восхищается актерами, но прежде всего, видит здесь особую, совершенно уникальную структуру театра, в которой можно многое реализовывать. У Станиславского его индивидуальная система еще только складывается, но одновременно он ищет универсальный театральный инструмент. С Чеховым и психологической драмой все получается прекрасно, а как только возникает метерлинковский спектакль — он проваливается. И Станиславский как художник прекрасно понимает, что трещит его будущая система, и от этого возникает студия на Поварской. Вот она возникает, вот он уступает место Мейерхольду. И что происходит дальше? А происходит трагедия, потому что то, что получается — это помимо будущей системы, это помимо Станиславского, это вопреки. На этом негативном опыте и возникает «Гамлет», где

⁴ «Станиславский, который волей русской истории раньше Крэга очутился вблизи площадей, где лилась кровь, сразу почувствовал в крэговском замысле “Гамлета” отголоски надвигающейся исторической трагедии <...> “Гамлет” ставился после позора англо-бургской войны, пережитого Крэгом, и после позора кровавого воскресенья, пережитого Станиславским» (*Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 235).



Станиславский учитывает ошибки, которые допустил в студии на Поварской. В чем заключается ошибка? Он упускает актера, а система Станиславского — в актере, замысел реализуется в актере. В работе студии на Поварской актерская концепция была мейерхольдовская, противоположная позиции Станиславского. В постановке же «Гамлета» нашелся чрезвычайно творческий компромисс, когда замысел — Крэга, и Станиславский его принимает, но актера оставляет за собой. Понятно, что Качалов не устраивал Крэга, ему нужен был другой актер, ему нужен был Гамлет — Станиславский. Для Станиславского отказ имел принципиальный характер, потому что он видел себя исключительно в роли режиссера. В других спектаклях он благополучно играл и режиссировал, здесь для него режиссировать было важнее. Столь различные задачи совместились именно потому, что продукт возник на высочайшем режиссерском уровне. Понятно, что соединились совершенно разные системы: психологического театра и символистского — на уровне гениев художественные направления, театральные системы сближаются. Для этого действительно нужно было встретиться двум (или не двум, больше, если актеров иметь в виду), гениям вместе, чтобы преодолеть все эти художественные противоречия.

Важно, что это символистский спектакль, символистская концепция. Сам Крэг, даже не употребляя слово «символизм», определяет задачу актера в одной из статей: «Он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создаст некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее, ясно, расскажут нам о них»⁵. Это не в статье «Сверхмарионетка», а в статье «Артисты театра будущего». Таким образом, функция актера — проникновение в сущностную реальность с помощью символов, которые универсальны, внеличностны. Из этой формулы и возникает крэговская концепция.

Трагическая геометрия: замысел выражается через саму мизансцену, даже если нет актера, все равно пространство, мизансцена отображает конфликт, трагический конфликт и его

⁵ Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 193.

развитие. Для этого используется принцип ширм, вполне ярко здесь реализованный. Справедливости ради, нужно сказать, что «Гамлет» был не первый спектакль, в котором этот принцип был воплощен. Постановке «Гамлета» предшествовали «Песочные часы» У. Б. Йейтса в Дублине. Весной 1911 года принцип был использован там, но мировой резонанс и значение получил «Гамлет» МХТ. Это уже спектакль мирового значения. Что такое принцип ширм? Разумеется, это не технический прием, разумеется, это возможность показать динамику конфликта (через актера это невозможно показать). Актер держит единство конфликта, а уровни конфликта стремительно меняются. Т. е. конфликт меняется. И для этого каждая сцена реализуется в новом пространстве. В эпоху режиссерского театра «Гамлет» не может играть в одном пространстве. До режиссерского театра замысел можно было реализовать исключительно с помощью актерского таланта.

Теперь по поводу актеров, не соответствующих концепции «сверхмарионетки». Воздействие спектакля происходит через В. Качалова, который совершенно иной природы, тем не менее, восприятие спектакля, как проекта сверхмарионетки все-таки возникает. Под воздействием крэговской постановки пятнадцатилетний Л. С. Выготский пишет большую книгу «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (он видел спектакль в 1913 году). В результате через много лет в его итоговой книге «Психология искусства» возникла Восьмая глава, посвященная «Гамлету». В ней дается принципиально новое осмысление «Гамлета» как вершины художественного воздействия на зрителей, на читателей. Выготским воспринята концепция Крэга, и в его книге можно увидеть этот спектакль в развитии. Какова формула Выготского? Разнонаправленность фабулы и сюжета воплощает бесхарактерный Гамлет. Характер Гамлета в том, что он не имеет характера. Это формула. В личность, в характер невозможно вписать тот глобальный внеличный конфликт, который развивается в пьесе, а тем более в спектакле.

В то же время из этого спектакля выводится совершенно другая теория, связанная с принципом монодрамы Н. Н. Евреинова. Для него один из главных аргументов — этот спектакль. Пример монодрамы: спектакль как видение главного героя —



крэговский «Гамлет». Мы имеем дело с явлением, которое не сверхмарионетка Гамлет в чистом виде и не монодрама, потому что там есть постоянные нарушения этих принципов. Тем не менее, все построено таким образом, что совершенно разные концепции будущего развития театра выводятся из этого спектакля.

Несколько конкретных образов. Начинается с Призрака, раздвигается занавес в полной тишине и из-за колонн-ширм, вертикалей выделяется тень, она выходит из-за колонн, и это еще даже не начало пьесы. Потом знаменитая сцена «Золотая пирамида», где единая масса, на вершине две короны — Клавдий и Гертруда, все сливается, все блестит, все ослепляет. Четкий монолит Эльсинор, т. е. исчезновение этих личностей, — все слито и только две короны выделяются. Гамлет — на рампе, на сцене, но суть в том, что он одновременно внутри всего этого, он не сразу даже улавливается, он плоть от плоти этого мира и при том он нечто совершенно противоположное. Он сидит на

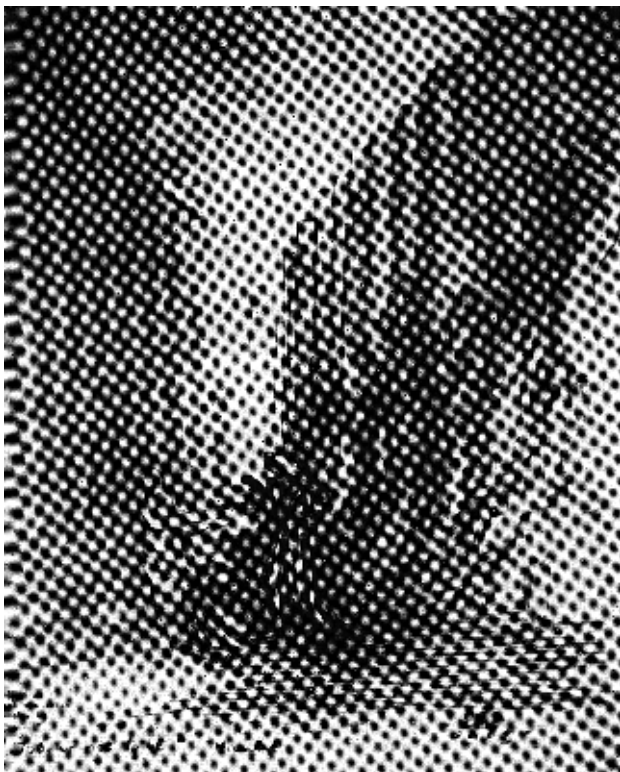


Василий Качалов в роли Гамлета



Гамлет — Василий Качалов,
Гертруда — Ольга Книппер



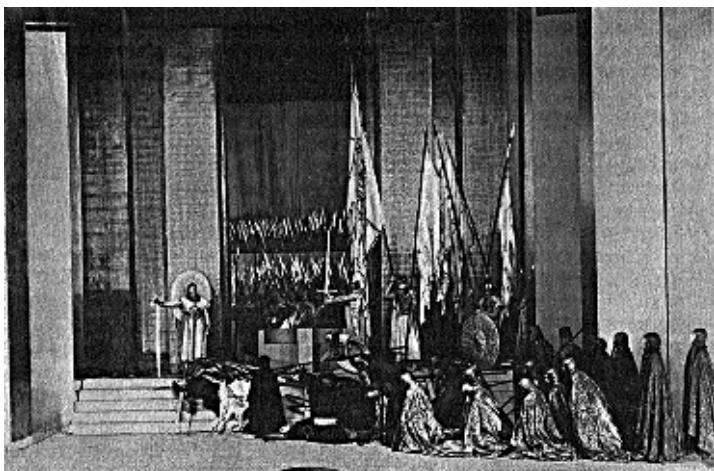


Эскиз Крэга 1909 г.

рампе (на эскизе четче показано это соотношение), одна нога подогнута, другая свешивается с рампы, т. е. он вне конфликта, он — внутри, но он сидит спиной ко всему тому, что на сцене, он — другой, еще только должен произойти конфликт. Другое дело, что в спектакле МХТ было чуть-чуть по-другому, следуя описаниям современников: он вроде не свешивал ногу, ноги были вытянуты. И Гамлет не был обращен к залу, он сидел слегка в профиль. Почему?

Можно по структуре спектакля увидеть — здесь Крэг, здесь Станиславский, здесь Сулержицкий. Понятно, почему чуть-чуть иначе, т. е., почему не лицо? Во-первых, чтобы не разрывать пространство, изолированное от зрителей. Во-вторых,

я убежден, что Станиславский больше всего ненавидел симметрию. Для Крэга симметрия допустима⁶. Тот факт, что Гамлет сдвинут с центра в крэговских эскизах к московской постановке, означает, что, согласно одному из постановочных принципов Станиславского, в театре не может быть симметрии (например, в «Дяде Ване»). Там нарушение симметрии было вызвано потребностью добиться естественности. Нельзя объяснять натурализм словом «жизнеподобие». Нельзя считать жизнеподобной картину, в которой самовар стоит на столе, стол не симметричен ни веранде, ни рампе, на столе скатерть сдвинута, скошена. У кухарки скатерть не будет сдвинута, она обязательно ее поправит. И если соблюдать принцип жизнеподобия, то скатерть должна лежать ровно. Но Станиславскому нужно довести принцип естественности до абсурда, до чрезмерности, только тогда он будет творческим. Потому он все время строгую конструкцию Крэга слегка нарушает. Таким образом, символистская и натуралистическая концепции вступают во взаимодействие, и получается нечто третье.



Явление Фортинбраса

⁶ На эскизах к «Гамлету» 1906–1907 гг. в центре композиции часто сам Гамлет или какой-либо элемент декорации (колонна, например).

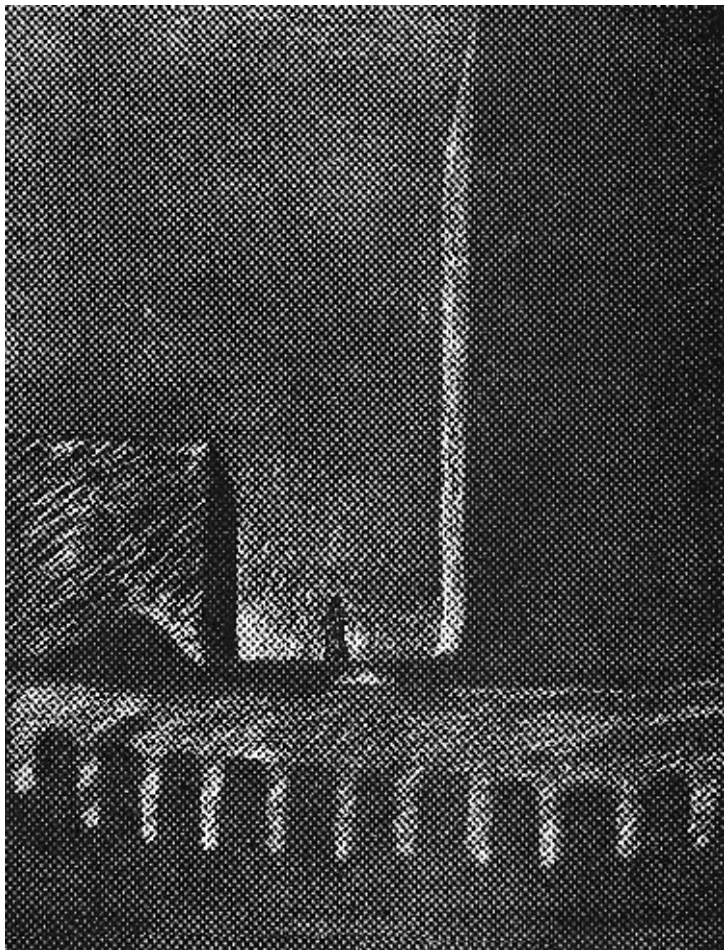


В начале спектакля: объяснимое отсутствие конфликта и в то же время срачивание Гамлета с Эльсинором, дальше: все переходит во внутренний конфликт. Золотая пирамида растворяется, черный тюлевый занавес — абсолютно символистский прием — мгновенно переводит конфликт в иную плоскость, погружает во внутренний конфликт, и это важнее.

В этом смысле тот же принцип возникал в «Гамлете» Питера Брука 1955 года. Конфликт развивается в монологах, все остальное — суета. В таком подходе — влияние эпохи молодых и рассерженных. У Брука все развивается в ускоренном ритме, а в монологах время останавливается, и в них происходит подлинная жизнь. По сути, это от Крэга. Как известно, Брук, работая над спектаклем 1955-го года, едет к Крэгу на юг Франции. Это не означает, что он сознательно ориентируется на спектакль МХТ, но то, что здесь одна линия, то, что здесь прослеживается преемственность, совершенно очевидно.

В крэговском «Гамлете» после первого монолога идет сцена с Призраком, и совершенно ясно, что по пьесе здесь конфликт между Гамлетом и Призраком. Современники писали, что сцена ужасает. В спектакле МХТ Призрак присутствовал, но его участие для Крэга и Станиславского представляло проблему. В идеале Крэгу Призрак не был нужен в спектакле. Но он все-таки появляется в вышине на лестницах. Ужас у Горацио и у всех остальных вызывал не Призрак, а Гамлет, который видел Призрака. Потому они не преграждали дорогу Гамлету, а расступались, видя именно этот его ужас. В эскизах Крэга идея постановки, в общем, видна отчетливее, и прежде всего потому, что там Призрака не было. В эскизах мы видим только тени, возникающие от света, идущего из зала (свет он выстраивает по законам символизма). Символисты постоянно ссылались на образ из диалогов Платона: узник в пещере не видит реальные предметы, а только тени от предметов, освещенных солнцем. У Крэга видны зубцы стены замка и тени зубцов, падающие от света Призрака, среди теней совершенно теряется маленькая фигура Гамлета. Это столкновение с вечностью. Гамлет–Качалов выходил здесь на внеличностный уровень — он уже выражал не себя. Столкнувшись с Призраком, его Гамлет уже не имел личности.





Эскиз Крэга 1907 г.

Критик Влас Дорошевич написал гениальный памфлет о «Гамлете», в нем сочетается стремление разрушить произведение Крэга, и в тоже время желание точно и объективно передать суть увиденного в этом, вроде бы негативном отзыве.

В 1924 году Крэг пишет небольшую статью о «Буре». В этой статье предлагается такая трактовка пьесы: все, кто на-

ходился на корабле, утонули. И все происходящее в пьесе представляется через разговор утопленников. Что же происходит с этой идеей Крэга? В 1991 году Питер Гринуэй снимает фильм «Книги Просперо» (он внимательно читал Крэга). Герои его фильма тоже все тонут, превращаются в рыб и шевелят губами. Книги тоже тонут. Остается только текст, который читает Джон Гилгуд. Это к вопросу сохранения культуры. С одной стороны, постмодернистское разрушение текста, с другой — абсолютная преемственность. Понятно, что в 1924 году «Буря» Крэга не могла быть поставлена. Но она все-таки возникла, она пробилась к 1991 году и реализовалась совершенно. Пусть в другом виде искусства, но реализовалась.

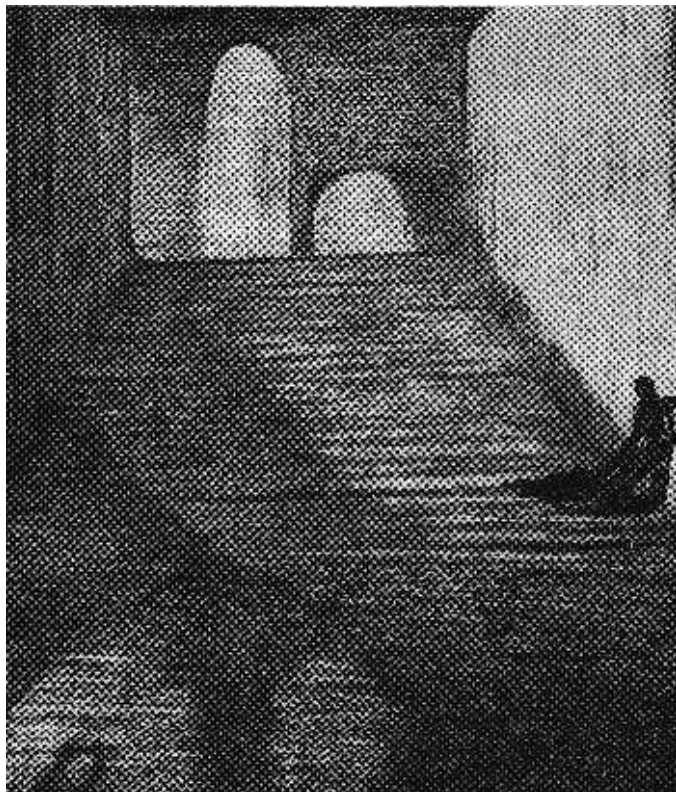
В 1924 году крэговский «Гамлет» еще оставался живым воспоминанием, без которого нельзя было сделать следующий шаг. В замысле Крэга было то, что Н. Н. Евреинов назвал «монодрамой». Но этот замысел не был реализован вполне. Зато в спектакле МХАТа Второго (1924) все действие было сосредоточено на Гамлете — Михаиле Чехове, и многие реалии трактовались как плод его воображения.

Если Качалов создал трагический, но целостный характер, то одной из главных черт чеховского Гамлета было «отсутствие характера». Именно в спектакле 1924 года была реализована идея Л. С. Выготского, выведенная из крэговского спектакля, но тогда еще не обнародованная: «Характер Гамлета в том, что у него нет характера». Станиславскому хватило гениальности воспринять замысел Крэга, по сути, противоречащий его представлению о театре, как театре психологическом. А Крэг понимал, что его замысел не утратит своей сути при использовании совершенно чуждого ему способа существования актера.

Но дело не только в этом. Игралось, конечно, не отсутствие характера, игрался конфликт. А это было реализацией открытий Крэга, неосуществленных им самим. Каждая новая сцена — новый этап конфликта, требующий нового пространства (это видно на эскизах Крэга) и нового уровня главного героя (своего рода путь познания, опровергающий каждое предшествующее достижение).

Чеховский Гамлет опять по ту сторону добра и зла (миролюбец, который приносит, в конце концов, всеобщее самоунич-





Эскиз Крэга 1905 г.

тожение). Спектакль был противоречив по режиссуре, еще более противоречивы его критические оценки.

Можно согласиться с выводом исследователя А. А. Кириллова: «Гибель Гамлета-Чехова воспринималась как гибель индивидуалистического.<...> Единственно, что могло примирить Гамлета-Чехова с гибелью и миром, было открытие: собственный его конец не есть конец человеческой духовности»⁷.

⁷ Кириллов А. А. «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986. С. 134–135.

К этому надо добавить, что преодоление «индивидуалистического» начиналось с первых же эпизодов и становилось темой спектакля. Внешний конфликт в спектакле: экспрессионистское столкновение героя и безликой массы, но конфликт перерастал в преодоление и безликости, и индивидуализма ради внеличного, сверхчеловеческого. Самое глубокое понимание спектакля выразил Андрей Белый, оценивая именно актерское исполнение М. Чехова: «Его игра — сжигание заметного кончика жизни»⁸. То есть — «игра» М. Чехова — сжигание (!), уничтожение внешней реальной жизни, за которой проявляется жизнь подлинная, глубинная. В процессе спектакля сгорает видимая часть жизни и проявляется невидимая часть айсберга!

Объяснение, конечно, чисто символистское, в категориях Андрея Белого и Гордона Крэга. Но А. Арто, уже вне категорий символизма, говорит о том же самом актерском процессе в предисловии к «Театру и его Двойнику»: «И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того, чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище»⁹.

Сгорает не обыденная реальность вообще, на сцене сгорает актер со своей личностью и индивидуальной судьбой. Но прежде чем наступит великая Пустота, в процессе сгорания на сцене возникает форма, обладающая длительностью и пространственностью. Эта форма — архетипический иероглиф — принадлежащий уже не актеру, а его Двойнику, равному Двойнику каждого зрителя.

Философ-антрополог Валерий Подорога в своем исследовании об Андрее Белом предлагает философскую модель театра через определение «жеста» как важнейшего общекультурного понятия, противопоставленного «жестикуляции» («первый — собирает, вторая — разбрасывает»¹⁰). Жест в этой модели, по сути, отождествляется с основой театра: «Жест и есть дей-

⁸ Цит. по кн.: Неизвестная Россия. XX век. Вып. 2. М., 1992. С. 159.

⁹ Artaud A. Œuvres complètes. Т. 4. Р., 1974. Р. 18.

¹⁰ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2. Ч. 1. М., 2011. С. 131.

стве, нашедшее выражение в линии»¹¹. А «психологический жест» Михаила Чехова — универсальное воплощение театра: «Тренированность актера стоит на первом месте, а это значит, что прежде чем начать чувствовать, нужно овладеть формой чувства; переживание содержания здесь вторично: *как* (“форма”) определяет *что* (“содержание”)»¹². У. В. Подороги нет задачи, определить уникальность М. Чехова, наоборот, он воспринимает его как универсального актера. Форма как бы внутренне рождается и, выражаясь в «жесте», очищает «человеческий жест» от эффектности или случайной «содержательности». Рождается художественный образ.

Философ ищет идеальное миметическое воплощение. Мы же ищем разнообразие форм в пространстве художественного языка актера.

Замечательно, что у В. Подороги в связи с размышлениями о М. Чехове возникает понятие «сверхмарионетка», но применяет он его исключительно к Андрею Белому: «Вот что поражает: Белый гимнаст и пародист — словно греговская (*sic!* — В. М.) *сверхмарионетка* — способен повторить любое движение, всякую черту характера, сделать наглядной в жесте, проходе и падении»¹³. В подтверждение приводятся мемуарные описания А. Белого, в которых он описывает, например, В. Мейерхольда. В них акцент делается на пластической характеристике персонажа.

В. Подорога в традиции современной французской философии распространяет язык театра на культуру и общество. В данном случае под театром в широком смысле подразумевается не Арто, а М. Чехов и сверхмарионетка. Однако значимость и универсальность театра достигает еще больших размеров.

¹¹ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. С. 137.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 144.

А. А. Кириллов

ГАМЛЕТ ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ, МИХАИЛ ЧЕХОВ В РОЛИ ГАМЛЕТА (1924): ДВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Первая опубликованная мной статья о Михаиле Чехове была посвящена его Гамлету¹. С тех пор мне многократно доводилось обращаться к этому образу в разных работах и выступлениях. Между тем всякий раз, возвращаясь к Чехову-Гамлету, я все острее ощущаю трудности в раскрытии этой темы. Трудности, связанные прежде всего с тем, что Гамлет Чехова толкуется и интерпретируется в бóльшей степени не напрямую, не непосредственно, исходя из параметров чеховской игры, а опосредованно, через аналогии и сопоставления. Причем и в аналогиях преобладают не актерские сценические свершения, а художественные судьбы, мировоззренческие и эстетические концепции...

Это и судьба Александра Блока, и судьба Евгения Вахтангова, и символистская концепция «Гамлета» Гордона Крэга, не воплощенная адекватно в спектакле МХТ 1911 года. Даже такой документальный источник, как «Протоколы репетиций “Гамлета” В. Шекспира» в МХАТ Втором², отображает не столько черты будущего покуда спектакля и его центрального образа, сколько идеальные и противоречивые искания их воплощений. Наконец, в одном из блистательных описаний-анализов Чехова-Гамлета, оставленных Андреем Белым, образ этот и вовсе

¹ *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986.

² Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 378 – 433.

ассоциируется у автора с горой Казбек³. Чеховская «гамлетиа-на» представляется сюжетом в значительной степени мифологизированным, и мифологизация эта продолжается. Сам Гамлет Чехова в своей несомненной сценической реальности часто ускользает в текстах пишущих о нем авторов на неясный второй план...

Непроясненность, связанная с Гамлетом, тем более удивительна, поскольку эта роль Чехова оснащена и уснащена «материалом», как, может быть, ни одна другая: источниками, свидетельствами, воспоминаниями, документами, имеющими к Гамлету самое непосредственное отношение. Это и огромный массив содержательных рецензий, и названные выше протоколы репетиций спектакля, и хранящаяся в Музее МХАТ большая рукопись подробной литературной реконструкции спектакля, выполненная Т. Б. Шанько⁴, присутствовавшей на пятидесяти представлениях «Гамлета» подряд и зафиксировавшей едва ли не каждое движение Чехова в этой роли...

Между тем действительно среди образов, воплощенных Михаилом Чеховым, его Гамлету принадлежит особое место. Двудеиная траги-фарсовая противоречивость, свойственная ранним и поздним чеховским ролям, не характеризует его Гамлета ни в малейшей степени. Гамлет как бы выламывается из магистрали чеховского творчества и в плане исполнительской техники, метода. Чеховское исполнение Гамлета абсолютно лишено эксцентрической, гротесковой составляющей. Пожалуй, Гамлет — единственный образ в галерее персонажей актера, которому присуща чистота жанрового параметра, если позволено рассматривать в критериях жанра отдельный образ, одиночное актерское исполнение роли. Комический элемент, в искусстве Чехова неизменный и, более того, исходный, отправной, прорастающий в движении и развитии образа драматическим и трагическим смыслами, в Гамлете отсутствует. Однокашница Чехова по Первой студии / МХАТ Второму Серафима Бирман писала: «Гамлет Чехова — лирика Чехова. Она пленяет. Но Гам-

³ Бельй А. Ветер с Кавказа. Впечатления. М., 1928. С. 245.

⁴ Шанько Т. Б. Рукопись воссоздания спектакля МХАТ-2 «Гамлет» [Начало 1960-х гг.]. Музей МХАТ. К.С. № 14087.



Михаил Чехов в роли Гамлета.
(Из коллекции А. А. Кириллова)

лет Чехова — это <...> не перевоплощение — это сам Чехов». Впрочем, едва ли не единственная из сотрудников-соратников Чехова, наиболее близкая ему по своему актерскому художественному методу в МХАТ Втором, Бирман чеховского Гамлета не приняла. «Не задел моего сердца Чехов Гамлетом», — признается Бирман, хотя «до глубины существа были задеты многие-многие зрители этим спектаклем»⁵.

Размышляя о причинах, как ей представляется, неудачи Чехова в Гамлете, Бирман пишет, что в других его ролях «Чехов говорил о своих творениях “в двойном переплетении страдания и смеха” <...> “Преувеличенная заостренность сце-

нических форм” Чехова делала внятными разговор с собеседником — зрительным залом»⁶. Не обнаруживая в Гамлете ни этого «двойного переплетения», ни «заостренности форм», актриса заключает: «“Гамлет” показался мне скорее мистерией»⁷.

Два момента, отмеченные С. Бирман в связи с Гамлетом Чехова, — его мистериальность и его лиризм — имеют принципиальное значение. Причем «моменты» эти связаны друг с другом и, более того, взаимообусловлены. Лирический регистр исполнения Чехова способствовал переключению жанра: трагедия

⁵ Бирман С. Судьбой дарованные встречи. М., 1971. С. 120.

⁶ Там же. С. 121. В своих характеристиках творческого метода М. Чехова С. Бирман цитирует отзывы П. А. Маркова.

⁷ Там же. С. 120.

оборачивалась мистерией. Мистериальность была обусловлена как содержательной характеристикой центрального образа, так и его соотношением с другими художественными величинами и параметрами спектакля. В данном случае я имею в виду не известную противоречивость коллективной актерской режиссуры «Гамлета», а сфокусированность постановки и образов всех прочих персонажей спектакля на индивидуальной судьбе главного героя, воплощенной в ее драматическом развитии.

Косвенной характеристикой чеховского Гамлета как «лирического» является и принципиальная хронологическая ошибка в воспоминаниях Бирман. С изумительной настойчивостью дважды в своей книге «Судьбой дарованные встречи», в главе, посвященной Михаилу Чехову, актриса называет Гамлета «последней ролью Чехова в Москве»⁸. Между тем Гамлет впервые был сыгран Чеховым в 1924 году, т. е. почти за четыре года до его эмиграции. Уже после него Чехов создал образы Аبلеухова в «Петербурге» Андрея Белого и Муромского в «Деле» А. В. Сухово-Кобылина, репетировал Дон-Кихота, упорно проталкивая эту постановку через тернии и козни недружественного Реперткома. Бирман же кажется, что названные спектакли предшествовали «Гамлету», что «Гамлет» был последним. Он должен был быть последним, поскольку ассоциируется у нее с самим Чеховым, прощающимся, оставляющим друзей, коллег, театр, родину и все, с чем был связан в российский период своей жизни и творчества. Удивительным «лирическим» образом Гамлет Чехова и судьба самого Чехова-художника накладываются у Бирман друг на друга.

Между тем отзыв Бирман о чеховском Гамлете, разумеется, далеко не единственный. В моем собрании хранится подборка, насчитывающая более сорока рецензий на постановку «Гамлета» в МХАТ Втором. Некоторые из этих рецензий замечательны и ценны, многие весьма информативны, но на этот раз я хотел бы сосредоточиться на текстах одного автора, удивительным образом впрямую полемизирующих с отзывом Бирман и пересекающихся с ним, сходящихся в тех самых выявленных параметрах мистериальности и лиризма.

⁸ Бирман С. Судьбой дарованные встречи. С. 119, 121.

Андрей Белый, как известно, не был театральным критиком и вообще не слишком любил театр, хотя для Чехова делал очевидное исключение. А его описания Чехова-Гамлета являются едва ли не самыми пронизательными и глубокими. Он также воспринимал чеховский образ Гамлета как глубоко лирический, однако, в отличие от Бирман, выявлял особые свойства этой лирики, не сводимой к параметрам личной судьбы человека и художника.

Мне уже доводилось писать о том, что для личной темы, мироощущения и художнической природы Михаила Чехова в период 1913–1917 годов парадоксальным образом лирическим персонажем был не столько Треплев из «Чайки», мучительно репетировавшей в это время (1916–1917), но так и не поставленной К. С. Станиславским, сколько Епиходов из «Вишневого сада», сыгранный им в 1913-м⁹. Гамлет — герой вне парадокса (и уже этим парадоксальный в актерской судьбе Чехова) был для него лирическим героем в том плане, в каком воплощал собой идеальный образ всечеловека, «переживающего катаклизм» и в этом катаклизме и раскрывающийся в своей идеальной человеческой, всечеловеческой сущности. Лирика Чехова обнаруживала здесь внеличный, надличный масштаб.

В ночь после генеральной репетиции «Гамлета» Белый писал Чехову о «незабываемом, единственном» впечатлении, которое он получил от того ощущения «огромного целого» которое Чехов явил в своем исполнении роли Гамлета. Подчеркивая подавляющее значение чеховского Гамлета в соотношении со спектаклем в целом, Белый пояснял: «Имя этому “действию” — “*мистерия*”: в трагедии был дан звук “*мистерии*” <...> И проступало то, что лежит в глубине Шекспира, но что до сих пор не проступало. Постановка “Гамлета” — огромное *дело*; и уже потом хочется прибавить: и *эпоха* в развитии русского драматического искусства»¹⁰. Далее Белый

⁹ См., напр.: Кириллов А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 255–256.

¹⁰ «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., статья, коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 226. Выделения курсивом в цитатах принадлежат Андрею Белому. Выделения жирным шрифтом здесь и далее в тексте и в цитатах мои.



раскрывает характер упомянутого «соотношения», выявляя неявный, но именно в виду этого и безусловный приоритет чеховского исполнения.

«Когда Вы появились, или, вернее, когда занавес открылся, я Вас и не заметил <...>; когда Гамлет заговорил, он не выделялся от прочих; и вообще первые сцены Гамлет был “*один из*”; и все время во мне подымался вопрос, да где же *Чехов*? Или *Чехов* на этот раз не выделяется так, как прежде, или то “*целое*”, в котором он лишь нота, поглощает его, и он растворен в звуке огромного незабываемого “*целого*”; в чем дело? <...> К концу действия окончательно выяснилось, что этот внутренне-активный, трезво-умный принц умен большим умом, то есть я ощутил **сквозь него** из далекого будущего (может быть, из середины XX века) его **пронизывающий Импульс Жизни: Импульс в нем действовал** <...> И тогда-то впервые смутно встал передо мной подлинный *рельеф* в Вашем исполнении; тот **мощный звук целого, который идет сквозь Гамлета, как сквозь “Я” коллектива всех сцен**; и, вернувшись из театра, я уже видел: **во всех действиях, сквозь всех действующих лиц Гамлета.**

Изумительно, что Вы сделали с Гамлетом: Вы играли как бы в двух планах; собственной особой и другими: **Вы были во всей “атмосфере”**; и это **расширение Вас** произошло именно от какого-то сознательного умаления всего эффектного и внешне-театрального в Гамлете: Ваш Гамлет почти неинтересен с точки зрения всего внешне-эффектного; и именно от умаления “*себя*” как артиста **Гамлет разрастался, принимал в моем сознании колоссальный размер** <...> сегодня я **впервые** понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел через Вас. Я не увидел Чехова, “*огромного артиста*”: я увидел Гамлета, а о Чехове забыл <...>

Нужно невероятное внутреннее напряжение, чтобы увидеть то “*колоссальное*”, что **Вы** даете в Гамлете: **Импульс Жизни!..**

Импульс этот есть фон трагедии; и Гамлет есть тот прокол, из которого фон выступает на авансцену в действиях личности; и оттого-то когда эта личность умирает, то атмосфера разъединяется с его телом: оттого-то и — “*свет*”

над склоняющимися[ся] знаменами. Этот внешний “свет”, как и внешний звук (Дух Отца), изумительно действуют, **пресуществляя трагедию в мистерию**¹¹.

При сосредоточенном чтении этого письма Белого возникает буквальное, почти физическое ощущение фиксации «нимба» вокруг образа чеховского Гамлета. При том, что Белый ничего не пишет ни о моральном, ни о духовном аспектах его характеристики. Они возникают как бы сами по себе, непроизвольно. «Растворяясь» в спектакле, Чехов стягивает к Гамлету все действенные линии и всех действующих лиц, обеспечивая изумившее Белого **целое**. Белый пишет, что Чехов лишь «нота», но именно и прежде всего через эту «ноту» содержание спектакля обретает осуществление и доходит в зрительный зал.

Бирман недостает в Гамлете Чехова «заостренности форм» внешних, Белый же выявляет в нем содержательную «форму» внутреннюю, реализуемую не столько в чертах персонажа, сколько в **драматических функциях** чеховской игры, обеспечивающей целое, выходящее далеко за рамки собственно спектакля, не говоря уже о рамках отдельного образа. И здесь Гамлет «вне парадокса» обнаруживает свое глубокое родство с «парадоксальными» сценическими созданиями Чехова, всегда находящимися в средоточии пересечения силовых линий «целого» пьесы, «целого» постановки¹².

Чеховский Гамлет захватил Белого настолько, что он смотрел спектакль много раз. В письме к Р. В. Иванову-Разумнику Белый писал: «27 февраля был **пятый** раз на “Гамлете”... “Гамлет” в этом сезоне занимает в моей душе большое место <...> Приглядываясь к такой сложной, носящей всякие “бездны” душе, как душа Мих[аила] Алекс[андровича], я думал, что его жест дать со сцены моральный импульс к правде и свету есть показатель лишь **трагедии творчества большого ху-**

¹¹ «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., статья, коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 227–228.

¹² См. об этом, напр.: Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992. С. 302–303; Кириллов А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 255–259.

дожника... На “Гамлета” я смотрел, как на **выражение “жеста” трагедии его индивидуального положения “быть или не быть”**. А в постановку не верил.

И вдруг — неожиданный шум, “звездь” Московского сезона, полный сбор, волнение сердец и прочие сюрпризы! <...> В основном — прозвучало одно: **показано что-то огромное, монументальное** <...> Дан Гамлет-герой, революционер духа, — разве это не хорошо? Даже враги этого “Гамлета” соглашаются: **“Показано нечто огромное, монументальное”**»¹³.

И далее Белый пишет, что чеховский Гамлет в равной мере вызывает восхищение

и у интеллигенции, и у людей низшего социального статуса. «Ольга Дмитр[иевна] Форш (тоже “*потрясенная*” Гамлетом) говорила мне, что на галерке с ней рядом сидели простые женщины (одна из них, кажется, была трамвайной кондукторшей) и — плакали; одна из них уже “*третий раз*” на Гамлете»¹⁴.

Несколько лет спустя, в 1928 году Андрей Белый дал другое блестящее описание чеховского Гамлета в своей книге «Ветер с Кавказа». Прошедшие годы позволили писателю аналитиче-



Михаил Чехов в роли Гамлета.
(Из коллекции А. А. Кириллова)

¹³ «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., статья, коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 228–229.

¹⁴ «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., статья, коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 229.

ски осмыслить принципы игры Чехова и проникнуть в самую суть его исполнительского метода, выявив взаимосвязанность разных выразительных средств, выразительных сфер в игре актера. На мой взгляд, в этом описании очень точно передана также и суть такого знаменитого чеховского понятия и «приспособления», как «психологический жест».

Путешествуя по Кавказу и впервые увидев Казбек, Белый ищет возможные аналогии в жизни и в искусстве. Все известные уже аналогии, символические и метафорические описания знаменитых писателей и поэтов представляются ему неудовлетворительными. И, в конце концов, он находит подходящую для него аналогию в своем собственном восприятии чеховского исполнения Гамлета.

«Чехов играет от паузы, а не от слова; другие артисты — от слова; в них пауза — психологическая ретушевка: не остав игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его — молчаливо является; вспомните, как он сидит отвернувшись, — в Гамлете: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала; все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы — к слову; но в паузе — силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой молнии, как из разряда энергии — слово: последнее всех проявлений»¹⁵. Выявленная в этом описании связь паузы, жеста и слова роднит метод Чехова с методом Мейерхольда, в частности — с принципом «предыгры», впервые опробованным режиссером в постановке «Учителя Бубуса» А. Файко в 1925 году.

Позднее, когда чеховское исполнение Гамлета стало уже достоянием истории, была предложена другая аналогия и лишь она одна — ею стала символистская концепция «Гамлета», предложенная Гордоном Крэгом. Примечательная аналогия, поскольку индивидуальное актерское исполнение роли выдерживало сравнение со сложной и целостной режиссерской концепцией спектакля. Сам я не склонен чрезмерно сближать концепции Крэга и Чехова. Безусловно, в них много родственного, но много и принципиальных отличий. В данном случае важнее указать на соотносимость сложной режиссерской концепции

¹⁵ *Белый А.* Ветер с Кавказа. С. 245.



и индивидуального исполнения роли Чеховым в масштабах возможного обобщения.

Чеховское исполнение Гамлета, будучи глубоко индивидуальным, в то же время достигало высочайшей степени обобщения, а все символические значения образа прорастали из реальных черт. Более того, средствами индивидуальной актерской



Сцена спектакля МХАТ 2 «Гамлет». 1924.
(Из коллекции А. А. Кириллова)

игры Чехов воплощал не только образ, но посредством этого образа отображал целостную картину мира, окружавшего его персонажа, отыгрывая также и трагическую ситуацию. Говоря условно (но и безусловно в той же мере), я охарактеризовал бы масштаб чеховской игры, его манеру как ситаутивно-атмосферическую поскольку она содержит и учитывает и целостную сценическую ситуацию и общую атмосферу всей сцены в каждый момент его исполнения.

Безусловно, тот уровень и масштаб индивидуального актерского исполнения, какие являет нам игра Чехова, во многом определяются необычайной одаренностью этого гениального актера. Между тем, согласно самому Чехову, достижение такого

уровня обобщения во многом зависит и от театрального метода, театральной веры, исповедуемой актером. Путь к нему начинается с первых шагов актера в театральной школе и в театре.

С. Г. Бирман, определяя чеховского Гамлета в параметрах «мистериальности» и «лиризма», характеризовала его как неудачу и прощание. Для Белого же Гамлет Чехова был безусловной и изумительной вершиной. Не случайно возникает эта позднейшая ассоциация с горой Казбек. Гамлет, по Белому, представлял собой итог прежних исканий Чехова и открытие нового пути в искусстве, в жизни, в мировоззрении художника. При этом Белый также ассоциировал чеховское исполнение Гамлета с индивидуальностью Чехова, но не в значении личных черт и биографии, а в искании идеального пути человека и художника Чехова.

Если в других ролях Чехов играл «идеально» далеко не идеальных Мальволио, Фрэнзера, Хлестакова, Аблеухова, Муромского¹⁶, то в Гамлете «идеально» воплощал, а в Дон Кихоте «идеально» мечтал воплотить «идеальное», как одну из сущностей бытия, духовного бытия человека.

Гамлет стал переломным, открыв Чехову возможность играть чистыми жанровыми сущностями, гротескно соединяя их друг с другом. Может быть, именно Гамлету обязан своим появлением зрелый чеховский гротеск. По крайней мере, трагифарсовые комбинации-синтезы чеховских образов Аблеухова и Муромского стали еще острее, обобщеннее, масштабнее в отображении значительных тем и развернутых ситуаций. А его техника, мастерство, метод — осознаннее и отточеннее. Не случайно в 1927 году возникла у Чехова потребность переосмыслить свой художнический путь. Переосмысление это он осуществил в своей первой книге «Путь актера». Тогда же Чехов начал и систематическое преподавание собственного метода коллегам в МХАТ Втором, намереваясь открыть при театре свою студию.

«Меня удивляет этот человек, — писал Белый Иванову-Разумнику, — он только и делает, что учится; и главным образом

¹⁶ См. об этом, напр.: Кириллов А. «Идеальный» театр Михаила Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4.



вне театра учиться и ищет; но все, что ни найдет, — тотчас с непроизвольной корыстью (в благородном смысле) тащит в театр; несколько лет огромных моральных исканий вне сцены; и в результате — “Гамлет”...

Я давно изучаю М[ихаила] А[лександровича] и удивляюсь огромной духовно-моральной *интенции*, заряженности, в нем действующей при эмпирической даже какой-то беспомощности, малознающие сказали бы — *подслеповатости*, почти Федор-Иоаннович 'естве. Но это только флер личности в Чехове, которого жизнь в “индивидуальной” сфере; <...> все его “*типы*” — совершенно незабываемы; они вылезают из рамки драм; *Гамлет* — вылезает в самую дорогую фигуру <...> Невольно расписался о Чехове; да оно понятно: очень уж я М[ихаила] А[лександровича] полюбил <...> Для меня он более, чем кто-либо, — воплощенная в человека, двуногая идея кризиса человека»¹⁷.

Между тем сопоставление двух мнений, двух позиций, двух интерпретаций близких Чехову художников — актрисы и писателя, Бирман и Белого — обнаруживает, что «мифологизация» чеховского Гамлета в литературе о нем имеет под собой объективное основание. В значительной степени, играя Гамлета, живой «миф» творил сам Михаил Чехов. Этот «миф» отражается в суждениях пишущих о нем, уводя их за пределы сценических реалий отдельного спектакля и локального исторического времени. Не столько чеховский Гамлет отходит на второй план, сколько масштабные вопросы мировоззренческого и художественно-методологического плана выходят на первый. Вопросы, остающиеся актуальными и по сей день. Не случайно сам Чехов своим коллегам по МХАТ 2 говорил о том, что при усвоении нового метода «вся наша актерская психология должна быть перевернута...»¹⁸. «Переворачивать» ее Чехов начал на репетициях «Гамлета», открывших в Первой студии искания и освоение «новой актерской техники». Для самого Михаила Чехова искания эти продолжились до самого конца его жизни и творчества.

¹⁷ «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., статья, коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 239–240.

¹⁸ Занятия М. А. Чехова в Педагогическом Совете МХАТ 2. 1926/27. РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 275. Л. 29.

А. В. Бартошевич

ГАМЛЕТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Традиционное членение истории культуры по десятилетиям (10-е, 20-е, 30-е и т. д.), конечно, более чем сомнительно с точки зрения строгой научности. Оно отвечает нашей неосознанной, унаследованной от предков потребности придавать числам магический смысл, а, главное, соблазняет техническим удобством: зачем ломать голову над периодизацией, когда само историческое время (которое путают с летосчислением) позаботилось об этом.

Тем не менее, отчетливо обозначенный перелом в развитии английской культуры между двумя войнами точно совпадает с рубежом 20-х и 30-х годов.

Перемены в духовной жизни Англии, в английском театре исподволь готовились со второй половины 20-х но решающий поворот произошел в именно 1930 году. В сознание английского общества, на сцену английского театра возвратился, словно из десятилетней ссылки, Шекспир, недавно еще презираемый или, что было не лучше, равнодушно почитаемый. Теперь вновь пришла его пора. Шекспир опять заполняет зрительные залы. Театры Вест-Энда, долго брезгавшие классиком («От Шекспира пахнет провалом», — заметил один вест-эндский антрепренер), один за другим начинают ставить его пьесы. В 1930 году «Гамлета» играли одновременно в трех лондонских театрах. Критика с энтузиазмом заговорила о возвращении традиционного театрального стиля, о воскрешении поэтического театра. Диктатуру режиссеров объявили свергнутой (так, словно в Англии она существовала), возвестили о наступлении нового царства актера. В истории британского театра открылся новый этап, отмеченный расцветом «Олд Вик», постановками Гилгуда

и Стратфордского Мемориального театра. Едва ли не все высшие взлеты театра 30-х годов связаны с Шекспиром.

В том же 1930 году крупный исследователь Шекспира Л. Аберкромби выступил с лекцией, в которой провозгласил конец царствования формальной «реалистической школы» 20-х годов. «Шекспироведение, — констатировал он, — переживает переломный момент в своем развитии: возможно, что мы стоим у начала новой революции»¹. Аберкромби призвал отказаться от методологии «реалистической школы» 20-х годов, которая, как он утверждал, опустила Шекспира до уровня среднего елизаветинца, свела шекспировскую драму к комплексу архаических условностей и, что важнее всего, элиминировала из нее самую ее сущность — человеческую личность, ренессансный сильный и свободный характер. Пришло время возвратиться к допозитивистскому шекспироведению, к критике эстетической и романтической. Назад к Колриджу, к постижению «вечного» в Шекспире, к вчувствованию в тайны его поэтического гения — такова программа поворота, о котором возвестила лекция Аберкромби (и который, заметим, на деле привел к утверждению идей «новой критики»).

Известный немецкий филолог Роберт Вайман связывал факт появления манифеста Аберкромби и начало резкого перелома в развитии английской науки о Шекспире с настроениями английской интеллигенции на рубеже 20–30-х годов, в период всемирного кризиса². О том же, применительно к судьбе британской культуры в целом, пишут английские историки. Они объясняют разительные перемены, происходившие в общественном сознании Англии, мощным толчком кризиса, проложившего грань между двумя десятилетиями.

Кризис не только потряс экономику Запада, но и стимулировал существенные изменения в жизнеощущении европейцев, не в последнюю очередь — в их взглядах на смысл, функцию и язык искусства. Рушились главные концепции культуры, рожденные двадцатыми годами. Многие люди европейского ис-

¹ Aspects of Shakespeare. Oxford. P. 254.

² Вайман Р. Некоторые вопросы изучения Шекспира в Англии и США // Вильям Шекспир. М., 1964. С. 38.

кусства стали ощущать исчерпанность авангарда и в поисках точки опоры обратились к прошлому, к художественной традиции. Этот поворот носил глубоко противоречивый, если не двусмысленный характер. Лозунг «назад к классике» мог возвращать к ценностям гуманистически ориентированной культуры, но мог приводить к попыткам неоконсервативного воскрешения имперской идеологии — не только в странах с тоталитарным строем, но и в государствах с давними демократическими традициями. Сам экономический кризис, в сущности, мог быть не только и не столько первопричиной этих процессов, сколько их результатом: не случайно в культуре советской страны, далекой от проблем западной экономики, развивались схожие явления.

Средний англичанин готов был видеть в катастрофах 1929–1931 годов расплату за грехи «веселых двадцатых», за их презрение к прошлому, забвение островных традиций, пошлый американизм, гедонистическое легкомыслие. Наступило время тотального отречения от идей, одушевлявших прошедшее десятилетие. Спасение от грозных событий современности, как это не раз бывало в Англии, искали в возвращении к традициям былого, к тому самому викторианству, которое проклинали и осмеивали люди 20-х годов. Полковник Лоуренс Аравийский с точностью выразил господствовавшее умонастроение, сказав: «Мы оторвались слишком далеко от нашей базы и порвали коммуникации. Соберемся здесь и подождем, пока подойдут главные силы»³.

Политики и ученые, философы и поэты тех лет обнаруживают жадный и тоскливый интерес к невозвратимым временам королевы Виктории, к культуре, морали, к образу жизни викторианцев. Книги, посвященные англичанам XIX века, становились бестселлерами подобно «Королеве Виктории» Литтона Стрейчи. На Вест Энде шли три драмы о сестрах Бронте, пьеса «Барретты с Уймплстрит» — о Браунингах и т. д. Мода на викторианскую эпоху коснулась архитектуры, мебели, одежды, так же как философии, искусства и повседневного быта. «Эта тенденция, — пишут историки английского общества 30-х го-

³ *Graves R., Hodge A. The Long Weekend. L., n. d. P. 219.*



дов, — выразила современную ностальгию по безопасной, устойчивой жизни викторианцев»⁴.

Драматургия Чехова, в котором хотели видеть меланхолического певца гибнущей красоты прошлого, именно в 30-е годы сделалась национальным достоянием английского театра (до тех пор Чехов занимал главным образом умы избранных). Любимейшей пьесой англичан стал «Вишневый сад», понятый как «поэма разбитых мечтаний и увядающих деревьев».

В противоположность космополитическому духу 20-х годов английское общество испытывает теперь бурный подъем патриотических эмоций. Распространение неовикторианства крепко связано с гордостью не столько за «старую веселую Англию», сколько за великую Британскую империю. Как о едином процессе историк говорит о «взрыве патриотического чувства и ностальгического уважения к викторианцам, чьи солидные добродетели подняли Британскую империю к могуществу и величию, которых прискорбно недостает в век диктаторов»⁵.

Коммерческий театр немедленно отзывается на патриотические веяния. Отзываясь на требования публики, законодатель театральной моды двадцатых годов Ноэл Кауард сочиняет патриотическое шоу «Кавалькада», в котором участвуют четвереста исполнителей и шесть лифтов. Консервативные британцы, прежде считавшие Кауарда «дегенератом из числа молодых циников», теперь умиляются, слыша речь Кауарда на премьере: «Несмотря на тревожные времена, в которые мы живем, все еще чудная штука быть англичанином»⁶.

В 1931 году одной из самых читаемых книг было сочинение М. Диксона «Англичанин», воздававшее хвалу британскому характеру, британской старине и проклинавшее континентальную Европу и ее поклонников-космополитов. Книгу венчала глава «Шекспир-англичанин». «Ты наш, суть Англии в тебе» — так обращался автор к Шекспиру в предпосланном книге стихотворении, стилизованном под елизаветинских поэтов.

⁴ Graves J., Hodge A. The Long Weekend. P. 278.

⁵ Mowat C. Britain between the Wars. L., 1955. P. 522.

⁶ Graves R., Hodge A. The Long Weekend. P. 297.

Главное, что ищут неовикторианцы в прошлом, — моральная опора, спасение от хаоса современности. Викторианский мир кажется им оплотом истинной человечности. Надежды на спасение они связывают, как часто бывает в кризисные эпохи, с нравственной стойкостью отдельного человека, почерпнутой в религиозной традиции прошлых времен. Идея морального самосовершенствования лежит в основе многочисленных этических и религиозных учений, распространившихся в начале 30-х годов, в первую очередь, влиятельной «оксфордской школы». При этом морализм неовикторианцев был чужд идее непротивления. Теоретики «оксфордской школы» призывали создать «мускулистое христианство». Их Христос — могучая личность, вождь, воитель, который принес с собой не мир, но меч.

Вместо иронического недоверия, которое в 20-е годы испытывали к великим личностям прошлого и их возможностям в истории, люди нового десятилетия поглощены восторженным интересом к сильным людям былых веков. Начинается повальное увлечение исторической литературой. Минувшее предстает в ней единственно как поприще деятельности великих личностей. 1930-е годы в Англии — время расцвета историко-биографического жанра. В 30-е годы вышла в свет и была мгновенно распродана серия коротких жизнеописаний замечательных людей — от Байрона до императора Ахбара, от святого Павла до Моцарта. На сценах английских театров небывалую популярность приобретает историческая мелодрама. Самый знаменитый английский фильм 30-х годов — «Генрих VIII» Александра Корды.

Общественная мысль и искусство Англии полны в 30-е годы надежд на великого человека, который придет, чтобы спасти Британию и установить в мире Закон и Порядок. Полковник Лоуренс и Мосли, и не они одни, претендовали на роль спасителей Империи и блюстителей твердой нравственности. Тема сильной личности, настоящего мужчины и верного слуги Империи становится одной из центральных тем английского искусства.

Конечно, было бы явной несправедливостью объяснить тяготение каждого английского художника 30-х годов к крупным характерам, к значительным фигурам национальной истории одними охранительными побуждениями. Здесь действовали



и совсем иные мотивы: реакция против опустошающего цинизма 20-х годов, тоска о человеке, естественная для искусства, существующего в мире «людей без свойств», поиски положительных нравственных идей, стремление восстановить порванные связи с традициями гуманистической классики, приверженность которым способна охранить и от соблазна довериться радетелям Порядка.

В этих условиях возвращение к шекспировской традиции, воспринятой через посредство XIX века, было для английского театра неизбежным.

В то время, как на английской сцене складывался новый классический стиль, названный «стилем Олд Вик», художники, которые вели за собой экспериментальный театр 20-х годов, один за другим уходили в безвестность.

Успех Найджела Плейфера и его театра «Лирик» иссяк к концу 20-х годов. В 1929 году Плейфер поставил пародию на «Лондонского купца» драматурга начала XVIII века Джона Лилло, снова используя все свои проверенные приемы — снова пудренные парики, свечи, музыка Генделя, снова безмятежно веселое, элегантно зрелище. Однако спектакль провалился. Время Плейфера миновало. Поняв это, он из театра ушел.

Теренс Грей ушел из Кембриджского театра в 1933 году и больше к искусству не возвращался. Он уехал во Францию и занялся виноделием. С тех пор о нем было известно только то, что с началом войны он, покинув Францию и виноделие, стал разводить лошадей в Ирландии.

Генри Киэл Эйлиф покинул Бирмингемский театр в магическом 1930 году. И хотя в течение 30-х и 40-х годов он несколько раз пытался возобновить свою деятельность у Барри Джексона, всякий раз он терпел неудачу.

Театр 30-х годов не нуждался в их дерзких опытах и был по-своему прав: перед ним стояли иные задачи. Однако художественные цели, одушевлявшие театральные искатели 20-х годов, их стремление сделать классика живым участником современного театрального процесса и хода современной жизни, не могли исчезнуть бесследно. «Рукописи не горят» даже в театре. Результаты исканий Эйлифа и Грея приобретали важность по мере того, как дряхлая и окостеневала традиция «стиля Олд

Вик». В преображенной временем форме их идеи воскресли через два поколения. Эксперименты 20-х годов оказались ранним предвестием переворота в английской театральной истории, с запозданием происшедшего в середине века, они были первой попыткой этот переворот осуществить. Наследником Грея и Эйлифа стало поколение Питера Брука.

В 1962 году старый актер Бирмингемского репертуарного театра Джон Гаррисон, которому на его веку пришлось работать чуть ли не со всеми известными режиссерами английской сцены, писал критику Джону Трюину: «Из многих режиссеров, у которых я играл, он (Эйлиф) и Брук были, без сомнения, величайшими. Разделенные двумя поколениями, они, тем не менее, сходны по творческой направленности. Каждый актер доверял их вдохновению, потому что чувствовал, что оно исходило из подлинной непосредственной реакции на текст. Любые их новации всегда были основаны на даре чтения»⁷. Гаррисон говорил о способности Эйлифа читать классическую пьесу так, словно он – первый ее режиссер, соотнося ее не с прошлыми днями театра, а с сегодняшним днем мира. Это и в самом деле объединяет Эйлифа и Брука — людей, которые, может быть, друг друга никогда не видели.

— — —

Тридцатые годы начались в английском театре под знаком возвращения к классической традиции в духе «нового викторианства».

Одной из центральных фигур этого процесса стал Джон Гилгуд.

Режиссер Харкорт Уильямс увидел его на Вест-Энде и в 1929 году привел в «Олд Вик», где он за два сезона сыграл Ромео, Антонио («Венецианский купец»), Ричарда II, Оберона, Антония («Юлий Цезарь»), Орlando, Макбета, Гамлета, Готспера, Просперо, Антония («Антоний и Клеопатра»), Мальволио, Бенедикта, Лира⁸.

⁷ *Trewin J. The Birmingham Repertory Theatre. London, 1951. P. 134.*

⁸ Вот календарь премьер Гилгуда, дающий некоторое представление о том, как работал «Олд Вик». Сезон 1929/30 года: сентябрь — Ромео, октябрь — Антонио, ноябрь — Ричард II, декабрь — Оберон, январь — Антоний, февраль — Орlando, март — Макбет, апрель — Гамлет.



Критики писали о мелодическом голосе, грации, безукоризненной технике слова, об ирвинговском благородстве его пластики. «Казалось, — писал Дж. Трюин, вспоминая первые сезоны Гилгуда в “Олд Вик”, — вернулись старые дни английского театра»⁹.

Со старыми днями театра Гилгуда связывало многое, начиная с того, что он был внучатым племянником Эллен Терри и воспитывался в атмосфере поклонения великим актерам прошлого. Он не считал, в противоположность большинству своих сверстников, что театр прежних времен — оплот олеографической красоты и напыщенной фальши. В Ирвинге он видел не повод для насмешек в духе Бернарда Шоу, а образец для подражания, вплоть до мелочей. Репетируя Макбета, он изучал костюм и мизансцены Ирвинга в этой роли по рисункам Б. Партриджа. «В последнем акте я делал грим с поседевшими волосами и налитыми кровью глазами и старался возможно больше походить на “загнанного волка”, каким, по описанию Эллен Терри, был Ирвинг, а в первой сцене я нес вложенный в ножны меч на плече так же, как это делал Ирвинг»¹⁰. Раздумывая над Гамлетом, он часами рассматривал фотографии Ирвинга. В предисловии к книге Р. Гилдер о его Гамлете Гилгуд писал, что заветной его мечтой было очистить традицию Ирвинга от искажавших ее натуралистических наслоений

Все, кто знал Эллен Терри, утверждают, что Гилгуд унаследовал ее обаяние на сцене и в жизни, ровный внутренний свет, который она излучала, обворожительный дух старинной благовоспитанности и душевного изящества, аромат прочной вековой культуры, которым была проникнута ее личность. В Гилгуде эта печать духовной укорененности в веках выражена даже более отчетливо. Пишут о его врожденном аристократизме, о «надменном профиле, разрезающем пространство»¹¹, о благосклонной улыбке, с которой он несколько смущенно сообщает, что «не умеет играть простых»¹². Кажется, сэръ Джон так и родился в рыцарском звании.

⁹ *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. 1900-1964. London, 1964. P. 239.

¹⁰ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. М., 1964. С. 152.

¹¹ *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. N. Y., 1937. P. 82.

¹² *Roberts P.* The Old Vic Story. London, 1976. P. 145.

Книгу своих воспоминаний Гилгуд начинает с поэтического описания «привольной, обставленной со всем викторианским комфортом жизни»¹³, он воскрешает глубоко запавшие в его детскую память образы старого лондонского дома, где он рос, передает рассказы о доме его деда Артура Льюиса, где «можно было побродить по саду, подышать запахом сена и даже встретить корову — Льюисы держали ее, чтобы у детей всегда было свежее молоко. Вот как идиллически выглядел Кенсингтон в восьмидесятых годах! Там вы увидели бы самого Артура Льюиса за мольбертом, а на теннисном корте или где-нибудь под деревом — его жену и дочерей в платьях с турнюрами»¹⁴.

Прославленное обаяние Терри и Гилгуда — то самое истинно английское обаяние, о котором рассуждает Антони Бланш, персонаж романа Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед», эстет, гражданин мира, заклятый враг британских традиций; полагая, что «обаяние — английское национальное бедствие», он дает ему следующее определение: «Сень старого вяза, сэндвич с огурцом, серебряный сливочник, английская барышня, одетая во что там одеваются для игры в теннис, — нет, нет, Джейн Остин, мисс Митфорд, — это все не для меня»¹⁵. Если намеренно не принимать в расчет злобную иронию Антони Бланша, которую, кстати, вовсе не разделяет автор, можно сказать: в художественной личности Гилгуда тоже есть нечто от «сени старого вяза», от духа викторианской эпохи, который не исчез из национальной психологии англичан даже под напором событий нашего века.

Множество английских интеллигентов послевоенной поры долго отказывалось верить, что прошлое невосвратимо миновало. «Под ними глухо трясется земля, двадцатый век, несколько запоздав, вступает, наконец, на остров. Они не слышат гула и досадливо отряхиваются, когда новая жизнь сыплется на них с серых листов газеты»¹⁶. Вот где английское «обаяние» действительно становилось национальным бедствием.

¹³ Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 62.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Во И. Романы. М., 1974. С. 431.

¹⁶ Эренбург И. Собр. соч. В 9 т. М., 1966. Т. 7. С. 452.



Писатели «потерянного поколения», отвергая цинизм «новой деловитости», проклинали и предавший их старый мир. Но в самой ярости их инвектив слышалась тоска по спокойной прочности былого. Потому «потерянное поколение» разделяло всеобщую привязанность англичан к пьесам Чехова, в которых находило поэзию «старого вяза» и боль разлучения с ним.

Когда юному Джону Гилгуду пришлось навсегда покинуть викторианский старый дом, где прошло его детство, дом, воспетый им позже в мемуарах, он, по его словам, «испытал истинно чеховскую скорбь — может быть, поэтому “Вишневый сад” стал одной из моих любимых пьес»¹⁷. Пьесы Чехова рано стали близки Гилгуду. До прихода в «Олд Вик» он сыграл Петю Трофимова, Треплева, Тузенбаха¹⁸ и считался в Англии «несравненным интерпретатором русской драмы»¹⁹. Его путь к Шекспиру лежал через Чехова, в свою очередь истолкованного в шекспировских традициях английской сцены. В Треплеве он видел «подлинно романтический характер», «нечто вроде Гамлета в миниатюре»²⁰.

Чеховский Треплев оказался одним из первых предвестий главного создания всей жизни Гилгуда; одним из последних был Макбет, сыгранный за месяц до того, как актер вышел на сцену в роли Гамлета. Его Макбета называли скорее датчанином, чем воинственным шотландцем²¹. Говорили о гамлетовских рефлексиях этого Макбета, о том, что, подобно принцу Датскому, «составляет для него труднее всего»²².

Премьера «Гамлета» в «Олд Вик» состоялась в апреле 1930 года в тяжелые для англичан дни, когда эпидемия мирового кризиса ворвалась на британскую землю. Каким бы слу-

¹⁷ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 61.

¹⁸ По воле Ф. Комиссаржевского, ставившего «Три сестры» (1925 г., театр «Барнз»), Гилгуд наделил Тузенбаха внешностью романтического героя; это входило в замысел режиссера, стремившегося создать на сцене образ давно умершей действительности, полный ностальгической поэзии; действие пьесы было отодвинуто в 80-е годы (для англичан – высшая точка умершего века).

¹⁹ Так его называли еще в 1925 году.

²⁰ *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 115.

²¹ *Rosenberg M.* The Masks of Macbeth. Los Angeles, 1978. P. 100.

²² «The Times». 1930. 18 March.



чайным ни было совпадение дат, оно имело свой смысл. Экономический кризис сопровождался кризисом духовным, и оба готовились исподволь. Мир «веселых двадцатых» еще до донца десятилетия начал давать первые трещины. Глухие толчки надвигающихся социальных потрясений были слышаны наиболее чуткими художниками Англии. «Смерть героя» Олдингтона, горькая исповедь «потерянного поколения», появилась в тот год, когда Гилгуд пришел в «Олд Вик». Гамлет Гилгуда был подготовлен предгрозовой атмосферой конца десятилетия; есть своя символика в том, что он родился, когда гроза разразилась. Мучительная пора должна была выразить себя в Гамлете, образе, близком «потерянному поколению», как он оказался потом близок «рассерженным», как он всегда бывает нужен человечеству на крутых поворотах истории.

Гамлета 1930 года, первого своего Гамлета, Гилгуд называл, «сердитым молодым человеком двадцатых годов»²³. Историк говорит, что «горечь и сарказм этого Гамлета отразил климат послевоенного разочарования»²⁴. Однако Гилгуд записал приведенные строки в 1963 году (отсюда и сравнение с «сердитыми»), а историк — в 1971-м. Вряд ли в 1930 году актер сознательно стремился выразить общественные веяния. Тогда он вкладывал в роль «свои личные чувства — а многие из них совпадали с чувствами Гамлета»²⁵. Об этом-то совпадении и позаботилось время, говорившее устами молодого актера.

Современные подтексты Гамлета–Гилгуда вышли наружу, когда он через год сыграл в пьесе Р. Маккензи «Кто лишний» роль Иозефа Шиндлера, бывшего летчика, человека, сломленного войной, — он бомбил вражеский город, а там погибла его возлюбленная, — взрывающегося в бурных филиппиках миру, пославшему его убивать. Трагедия «потерянного поколения» была опущена в пьесе до уровня коммерческого театра. Но современники восприняли Шиндлера–Гилгуда как «преемника династии Гамлетов в современных одеждах» (Айвор Браун)²⁶. В герое

²³ Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 278.

²⁴ Findlater R. The Players Kings. London, 1971. P. 199.

²⁵ Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 278.

²⁶ Цит. по: Findlater R. The Players Kings. P. 183.



Джон Гилгуд в роли Гамлета. 1930.

Маккензи Гилгуд открывал гамлетовские черты, в Гамлете 1930 года он передал тоску и гнев «потерянного поколения».

Гилгуд сыграл Гамлета, когда ему было двадцать пять лет — случай редкостный на профессиональной английской сцене, за эту роль не было принято братья актеру моложе тридцати пяти лет (Ирвинг играл Гамлета в тридцать восемь, Форбс-Робертсон — в сорок лет). Для Гилгуда то, что Гамлет молод, имело особый смысл: речь шла о судьбе поколения, чью юность предали, чьи надежды растоптали. «Его Гамлет был отчаянно подавленный и разочарованный юноша, в одиночестве восставший против мира зла, в противоречии с самим собой и под конец принимающий свою судьбу, — пусть будет»²⁷. В противоположность Барри Джексону с его «Гамлетом» 1925 года Х. Уильямса и Гилгуда больше интересовал не мир Клавдиева Эльсинора, но человек, против него бунтующий. Спектакль был предельно сосредоточен на личности Гамлета. Гилгуд хотел до конца проникнуть в мир психики шекспировского героя, чтобы ответить на вопрос, что мешает ему действовать: он искал Эльсинор в самом Гамлете.

²⁷ *Trewin J. C. Shakespeare on the English Stage. P. 117–118.*

В этом Гамлете жила болезненная нервность молодого интеллигента 20-х годов²⁸, он был весь во власти взбудораженных, смятенных чувств, за вспышками «скачущего, как ртуть, возбуждения»²⁹ следовали опустошенность и оцепенение. Кульминацией душевного развития Гамлета становилась сцена, когда в потоке бессвязных угроз, обличений, полных боли и язвительности, выплескивалась, наконец, наружу терзавшая его мука. Его тонкое лицо с горестной складкой возле губ одухотворялось негодованием, резкие, «как взмахи сабли»³⁰, движения рук разили невидимого врага. Неправда мира доставляла ему страдание почти физическое, и он спешил излить боль в словах, заговорить, заклясть ее. Складываясь в обвинительные речи, горькие, разящие слова создавали иллюзию действия. Он «окутывал себя словами»³¹ — вот отчего его силы оставались парализованными: бунт внезапно иссякал, он снова застывал в бесильной тоске; в «глазах его, запавших от бессонницы, стояла соль сухих слез»³².

В третьем акте зрители видели одинокую фигуру со свечой в руке, устало бредущую в темноте, — таким запоминали Гамлета–Гилгуда.

Гилгуд как зоркий аналитик исследовал раздвоенность и душевную смуту молодого современника — и оставался в сфере поэтического театра. Строгий хранитель сценической традиции Дж. Эйгет писал: «Игра Гилгуда воспринимается целиком в ключе поэзии. Я без колебаний говорю, что это высшая точка английского исполнения Шекспира в наше время»³³. Тему «потерянного поколения», принадлежащую 20-м годам, Гилгуд интерпретировал средствами осторожно обновленной традиции.

²⁸ «Сердитый молодой человек двадцатых годов был чуть более упадочен (и, как мне кажется теперь, более аффектирован), чем его двойник в пятидесятых или шестидесятых годах», — писал Гилгуд (*Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. С. 278).

²⁹ *Hayman R.* John Gielgud. London, 1971. P. 62.

³⁰ *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. P. 112.

³¹ *Farjeon H.* Shakespeare Scene. London, 1948. P. 151.

³² *Farjeon H.* Shakespeare Scene. P. 151.

³³ Цит. по: *Hayman R.* John Gielgud. P. 64.

Через четыре года Гилгуд показал своего второго Гамлета. Теперь он сам ставил спектакль на сцене вест-эндского театра «Нью» — в 30-е годы Шекспир начал все чаще проникать на подмостки коммерческого Вест Энда. «Гамлет» 1934 года снискал прочный успех, прошел сто пятьдесят пять раз (только «Гамлет» с Ирвингом выдержал в 1874 году большее число представлений — двести) и был назван «ключевым шекспировским спектаклем своего времени»³⁴.

Рядом со скромным спектаклем Харкорта Уильямса «Гамлет» в «Нью» был празднеством для глаз, верхом театрального великолепия. В «Олд Вик» сцену первого выхода короля поставили с простотой почти обыденной: королева, сидя с придворными дамами, вязала, а Клавдий возвращался с охоты, на ходу снимая плащ; жизни в Эльсиноре давно установилась и даже не лишена некоторого домашнего уюта — вероятно, точно так же возвращался с охоты покойный король. Гамлету здесь приходилось столкнуться с повседневным, примелькавшимся злом. Ту же сцену Гилгуд поставил с торжественностью и размахом. Полукруглая лестница, поднимавшаяся к трону, к трону, на которой во всех регалиях восседали король и королева, вся была заполнена толпой придворных, сливавшихся в одну массу: возникла эффектная пирамида из человеческих фигур (идею заимствовали у Крэга). Затем пирамида рассыпалась, и публике внезапно открывался Гамлет, доселе невидимый за спинами толпы.

Некоторые энтузиасты «Олд Вик» находили мизансцены спектакля 1934 года слишком театральными, а декорации — слишком громоздкими, «по крайней мере, для тех, кто любил в театре три доски и одну страсть»³⁵. Они отдавали предпочтение постановке Уильямса. Однако именно в «Гамлете» 1934 года определился «большой стиль» театра 30-х годов и с ясностью обозначились мотивы искусства Гилгуда.

Гилгуд и художницы Мотли создали на сцене образ «пышно увядающего ренессансного двора»³⁶, последнего пира мощной плоти, уже тронутой разложением: декорации цвета «осенней

³⁴ *Trewin J.C.* Shakespeare on the English Stage. P. 150.

³⁵ *Farjeon H.* Shakespeare Scene. P. 156.

³⁶ *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. P. 33.

бронзы»³⁷, тяжелые плащи, сложное оружие; мир вульгарной, крикливой роскоши, лишенный ренессансной красоты; чувственных страстей, утративших ренессансную одухотворенность, и грубой силы.

Клавдий — Ф. Воспер «заставлял всех понять не только то, как Гертруда была завоевана для его засаленной постели, но и то, как он завоевал царство, — крепкой хваткой, а не просто чашей с ядом»³⁸. образу некогда великой культуры, ввергнутой теперь в осень и умирание, противопоставлялся варварский холодный Север — «ветер, холод, звезды, война»³⁹, войско северного принца Фортинбраса в серых одеждах; Север надвигался, наступал, его тусклые цвета постепенно вытесняли краски доживающего свой век Возрождения.

«Гамлет Гилгуда превосходит всех своих предшественников в поклонении мертвому отцу», — заметил Г. Ферджен⁴⁰. О том же говорят едва ли не все писавшие о спектакле. Для героя Гилгуда, утонченного скептического человека закатной поры, с его брезгливостью к разгулявшейся «мерзкой плоти», презрением к силе и беспомощностью перед ней, память об отце, память о великих днях ныне угасающей культуры — главная душевная опора, единственное оправдание жизни. Гамлет-отец оказывается поэтической осью спектакля. Душевные терзания Гамлета-сына — от невозможности исполнить долг перед прошлым.

Между двумя Гамлетами — 1930 и 1934 годов — было, конечно, много общего: то же чередование взрывов нервной энергии и апатии, то же безостановочное движение в «быть или не быть», та же усталое-печальная интонация в словах «век вывихнут», то же высокое иступление в сцене «мышеловки», когда Гамлет, вскочив на трон Клавдия, рвал в клочья рукописи пьесы об убийстве Гонзаго, веером подбрасывая их в воздух.

Однако те самые критики, которые восхищались Гилгудом в 1930 году, теперь винили его в холодности, Дж. Мортимер на-

³⁷ *Trewin J.C.* The Turbulent Thirties. London, 1948. P. 104.

³⁸ *Brooks C.* The Devil's Decade. London, 1948. P. 182.

³⁹ *Gilder R.* Gielgud — Hamlet. P. 34.

⁴⁰ *Farjeon H.* Shakespeare Scene, P. 155.

зывал его игру «слишком интеллектуальной»⁴¹; Эйгет говорил, что обвинительный монолог в сцене с матерью похож на «лекцию об умеренности»⁴², он упрекал Гилгуда в том, что его Гамлет чересчур изящен, что актер читает стихи слишком музыкально: «музыка слышна даже в обличении Офелии»⁴³, а в «“быть или не быть” явилось нечто моцартовски-нежное»⁴⁴.



Гамлет — Джон Гилгуд,
Гертруда — Юдифь Андерсон. 1936

В то же время историки театра, оглядываясь на прошедшие годы, согласно называют образ, созданный Гилгудом в 1934 году, лучшим Гамлетом того десятилетия.

Дело, впрочем, не в том, хуже или лучше второй Гамлет. Он — иной. Созданный в пору расцвета театральной судьбы Гилгуда, он принадлежит «большому стилю» тридцатых годов, со всеми его эстетическими ретроспекциями, и стоит ближе к другим созданиям зрелого Гилгуда, чем к юношескому образу 1930 года.

Герои Гилгуда озарены обаянием навеки ушедшей эпохи, которой они рыцарственно, а иногда и нелепо хранят верность. Они служат «сени старого вяза», защищают ее, представляют от ее имени, ибо видят в ней образ бытия, полного добра и красоты. Поэзия Гилгуда — осенняя поэзия, его цвета — краски осени. Его героям нечего делать в прозаическом мире

Гамлет чересчур изящен, что актер читает стихи слишком музыкально: «музыка слышна даже в обличении Офелии»⁴³, а в «“быть или не быть” явилось нечто моцартовски-нежное»⁴⁴.

⁴¹ Цит. по: *Hayman R. John Gielgud*. P. 88.

⁴² *Agate J. The Brief Chronicles*. London, 1943. P. 268.

⁴³ *Ibid.* P. 266.

⁴⁴ *Ibid.*

современности, они не понимают ее, она пугает их, внушает им неприязнь, они брезгливо от нее отворачиваются, не желают иметь с ней ничего общего. Они ощущают себя «последними в роде», живут в предчувствии прощаний и утрат, в ясном сознании конца, как его Гаев из «Вишневого сада», «обращенный в прошлое, элегантный, тоскующий, ненужный и сознающий свою ненужность»⁴⁵.

Неприспособленность героев Гилгуда к современной жизни не что иное, как надменное нежелание приспособливаться, их обольстительное легкомыслие — демонстративный отказ принимать жизнь всерьез. Одна из лучших и любимых ролей Гилгуда — Ричард II в хронике Шекспира и в исторической драме Гордон Девиот. Последняя принесла Гилгуду, вероятно, самый большой успех в жизни. Лондонцы 1933 года выстаивали в длинных очередях, чтобы достать билет на «Ричарда Бордосского», они ходили на представление по тридцать-сорок раз. Гилгуд, кажется, больше любил Ричарда из пьесы Девиот, чем из пьесы Шекспира.

Нет нужды доказывать преимущество второго, но посредственное сочинение Девиот в чем-то важно ответило нуждам англичан 30-х годов и мироощущению Гилгуда. Субъект хроники Шекспира — государство, его участь — точка отсчета для частных судеб. Личность поверяется ходами истории; король Ричард требований истории знать не хочет, приносит Англии всевозможные беды, автором строго судим, и обретает человечность, только утратив трон.

В пьесе Девиот Ричард над историей потешается, политику терпеть не может, и, как выясняется, правильно делает. Вместо исполнения государственных обязанностей играет с пажом в расшибалочку и снова кругом прав, поскольку таким способом «профанирует Необходимость», враждебную, как следует из пьесы, интересам человеческой личности. Его главный враг — агрессивный и властолюбивый политик Глостер («Да здравствует Глостер — человек действия!» — кричит толпа). Ричард исповедует философию экстравагантности, находя в ней един-

⁴⁵ Findlater R. The Players Kings. P. 196.



ственно возможный способ отстоять неповторимость своей личности, он бежит в экстравагантность, спасаясь в ее лоне от безжалостного хода истории. Его норма поведения — последовательный антиутилитаризм, то есть, в сущности, эстетическая форма существования: он творит «свой образ» как произведение искусства. («Мы тратили деньги, — говорит он, — на красоту вместо войны. Мы были экстравагантны».)

Роль Ричарда II из хроники Шекспира Гилгуд строил на том, что король, поставивший страну на грань краха и вооруживший против себя могущественных вельмож, живет в постоянном ощущении гибели, он знает, что дни его сочтены, и ничто его не спасет.

Но недаром у него «белые, в кольцах руки художника»⁴⁶. Он вносит искусство в самую свою жизнь, он двигается и говорит, как актер на сцене, наблюдая за эстетическим совершенством своих жестов, слушая звуки своего голоса. «Ричард II, — писал актер, — одна из редких ролей, где актер может наслаждаться словами, которые должен произносить, и намеренно принимать картинные позы. Но в то же время зрителю должно казаться, что Ричард все время настороже, что он как бы пытается — и словами, и движениями — защитить себя от страшного удара судьбы, которая, как он чувствует, ждет лишь своего часа, чтобы настичнуть и сразить его»⁴⁷.

То, что казалось критикам холодностью и излишним подчеркиванием музыкального начала в речи, — на деле часть характеристики героев Гилгуда, сознательно избранный им способ бытия, когда их внешняя жизнь от них отделяется, становясь предметом эстетического самосозерцания.

Дж. Б. Пристли считал, что ему известны три Гилгуда — шекспировский актер, интерпретатор чеховской трагикомедии и несравненный исполнитель старой английской «искусственной комедии». Пьесы Конгрива и Уайльда, на свой лад возродившего дух и стиль комедии Реставрации, сопровождали Гилгуда многие годы. Еще в 1930 году, сразу после того, как Гилгуд сыграл своего первого Гамлета, Найджел Плейфер при-

⁴⁶ *Hayman R. John Gielgud. P. 56.*

⁴⁷ *Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. С. 256.*

гласил его в «Лирик» на роль Джона Уортинга в «Как важно быть серьезным»: он нашел, что у Гилгуда «прямая спина и сухой юмор» — важное качество для актера, играющего в «искусственной комедии». Через девять лет Гилгуд снова сыграл Джона Уортинга — воплощение истинно английского обаяния. Рассуждая об игре Гилгуда в комедии Уайльда, критик Д. Маккарти заметил, что «секрет исполнения в “искусственной комедии” состоит в том, чтобы играть людей, которые, забавляясь, играют сами себя»⁴⁸.

Не всегда артистизм героев Гилгуда нужен им всего лишь для забавы. Чаще он призван спасти их от страха перед реальностью, от неуверенности в себе, как в Ричарде II или Макбете, которого Гилгуд сыграл в 1942 году «пленником собственной фантазии», «самым поэтическим из убийц»⁴⁹. Можно сказать, что герои Гилгуда пытаются эстетически преодолеть свою «потерянность», свою отторгнутость от современной жизни — ведь они так часто являются к нам из мира «старого вяза» и «английского обаяния».

Музыкальность, грация, осторожно демонстрируемое изящество — проявление внутренней сущности героев Гилгуда, нескрытость эстетического начала, отражающая историческую отдаленность персонажей Гилгуда, — существенное свойство сценического стиля актера, как, впрочем, классического стиля многих эпох⁵⁰. Здесь кроется источник гармонического впечатления, которое оставляет искусство Гилгуда, каких бы сложных трагических коллизий он ни касался.

Герой «Возвращения в Брайдсхед» Чарлз Дайер сделал себе имя в начале 30-х годов тем, что стал «архитектурным художником». Он рисовал древние замки, викторианские поместья и старинные дома перед тем, как их должны были снести. «Финансовый кризис тех лет только способствовал моему успеху, что само по себе было признаком заката». Как бы то ни было, он сохранял для вечности уходящую красоту старой Англии. Не подобная ли цель много раз вдохновляла Джона Гилгуда?

⁴⁸ Findlater R. The Players Kings. P. 196.

⁴⁹ Bartolomeuz D. Macbeth and the Actors. Cambridge, 1969. P. 233.

⁵⁰ См. в кн.: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

«Аристократ в век массовых коммуникаций, оратор в эру бормотания, романтик в век реализма, апостол слова в мире культа изображения, Гилгуд кажется в некоторых отношениях великолепным анахронизмом»⁵¹.

Тридцатые годы, прозванные «политическим десятилетием», эпоха антифашистского движения, гражданской войны в Испании создали на английской почве активное левое искусство — политическую поэзию, политическую графику, политический театр.

Но коснулись ли бурные общественные движения классического английского театра, отразились ли они сколько-нибудь явственно в шекспировских постановках «Олд Вик» и Стратфордского Мемориального театра? Главный источник, по которому мы можем судить об этом, — рецензии критиков (английские театроведы, увы, избегают описывать спектакли) и труды историков театра. Но критики и историки обычно судят о шекспировских спектаклях с позиций сугубо академических. Голос эпохи звучит в статьях тех лет глухо. Лишь по временам словно крепко запертые окна распахиваются: на страницы учебных книг и газетных рецензий врывается шум истории, иногда помимо воли сочинителей. Тогда становится ясно, что люди, приходившие в театр на Ватерлоо-роуд, — те же, что участвовали в социальной борьбе эпохи, свидетели подъема фашизма, Мюнхена, рабочих демонстраций, «Аристократов» Н. Погодина и в «Ожидании Лефти» К. Одетса на сцене «Юнити».

Тогда перестает казаться неправдоподобной история о скандале, разразившемся в 1933 году на представлении «Перед заходом солнца» с немецким гастролером Вернером Крауссом в роли Клаузена (Гауптман только что сказал Гитлеру «да», Краусс уже начинал свою казенную карьеру в Рейхе). Благовоспитанная английская публика свистела, улюлюкала, бросала на сцену бомбы с зловонной жидкостью. С большим трудом молодая Пэгги Эшкрофт, любимица тогдашнего театрального Лондона, выйдя на подмостки, уговорила публику успокоиться и досмотреть пьесу. Одержимая праведным гневом публика не за-

⁵¹ Findlater R. The Players Kings. P. 203.

хотела увидеть, что драма позднего Гауптмана по всем статьям противостояла духу нацистского режима.

С другой стороны, становится понятной атмосфера восторженного признания, которая окружала в Лондоне Элизабет Бергнер — в ней видели не только большую актрису, но и политическую эмигрантку и антифашистку.

Становится также объяснимой буря протестов, которой публика «Олд Вик» встретила в 1939 году известие о предполагаемых гастролях шекспировской труппы в фашистской Италии. Толпа демонстрантов окружила здание театра, требуя отмены гастролей, другая толпа провожала группу на вокзале, аплодировала и кричала, что Шекспир выше политики.

История шекспировских постановок в Англии предвоенных лет свидетельствует о том, что английский театр не был столь прочно замкнут в сфере чисто психологических и эстетических толкований, как это нам иногда представляется (не говоря о том, что самые на первый взгляд чуждые современности спектакли порою способны сказать об эпохе едва ли не больше, чем самые «актуальные» интерпретации). Разумеется, связи между драматической реальностью 30-х годов и английской сценой — особенно, когда речь идет о постановках Шекспира — чаще всего не были прямыми. Лишь изредка, как правило, в наиболее острые, решительные исторические моменты, дистанция между драмой Шекспира и современностью резко сокращалась, и режиссеры обращали героев и ситуации пьес Шекспира в повод для того, чтобы возвестить о людях и жизни своей эпохи, — не всегда со значительными художественными результатами.

Более распространенными и более естественными были случаи не прямых соответствий шекспировской сцены и времени, когда искусство актеров и режиссеров, стремившихся передать действительную суть классического подлинника, в чем-то существенном отвечало духовным веяниям эпохи. Так было с Лоренсом Оливье, который в предвоенные и военные годы пережил свой звездный час.

Гамлет Джона Гилгуда был рожден на рубеже двух десятилетий. В своем искусстве актер их связывал. Тему «потерянного поколения» он решал в приемах классического стиля 30-х го-



Гамлет — Лоренс Оливье,
Офелия — Вивьен Ли

дов. Однако «бурлящие тридцатые» во второй половине десятилетия создали своего Гамлета. Это был Гамлет Лоренса Оливье.

Гилгуд и Оливье встретились на одних подмостках в 1935 году в легендарном спектакле гилгудовской антрепризы «Ромео и Джульетта», где Пэгги Эшкрофт играла героиню трагедии, Эдит Эванс — Кормилицу, а Гилгуд и Оливье, чередуясь, играли Ромео и Меркуцио. Два актера остались чуждыми друг другу. Гилгуд говорил о том, что у Оливье нет поэзии, Оливье — о том, что Гилгуд любит свою грациозную пластику и слишком уж поет шекспировские стихи.

Критики, еще находившиеся под обаянием Гамлета — Гилгуда, приняли Гамлета — Оливье без особого энтузиазма. В его Гамлете тщетно было бы искать интеллектуализм и душевную изысканность гилгудовского героя. Черноволосый мускулистый атлет с плотно сжатыми губами, подвижный, тугой, как пружина, полный сосредоточенной силы, он шел по Эльсинору твердыми шагами воина. Им владели азарт и холодная ярость борьбы. За вспышками его гнева следовали безошибочные удары его меча. «Он стремителен во всем, он мастер парировать — словом-шпагой, — писал Айвор Браун, — главное впечатление — взрывы гневного духа и броски стального тела»⁵². В монологах, произнесенных «звонящим, как труба, баритоном»⁵³, была «пульсирую-

⁵² In: *Barker F. Oliviers*. London, 1953. P. 121.

⁵³ *Guthrie T. In Various Directions*. London, 1965. P. 181.



Гамлет — Лоуренс Оливье,
Офелия — Вивьен Ли

щая сила жизни»⁵⁴. Критики говорили о возрождении елизаветинской мощи. «Оливье, — писал биограф актера, — вернул Шекспиру мужество, которое не было в моде на протяжении целого поколения»⁵⁵.

Критики, однако, с полным основанием упрекали этого Гамлета в том, что он лишен всяких признаков гамлетизма. У Гамлета — Оливье, говорили они, «страсть правила интеллектом, силы характера было больше, чем силы ума»⁵⁶. «На самом деле он разо-

рвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить об отравлении»⁵⁷. Язвительный Джемс Эйгет нашел, как обычно, самое злое суждение: «...лучшее исполнение Готспера, виденное нашим поколением»⁵⁸. На репетиции, когда Оливье произнес: «О, мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», к нему подошла Лилиан Бейлис — это было за несколько месяцев до ее смерти — и сказала актеру: «Куда же ей (мысли) быть еще кровавее, мой мальчик!» Критики и старая руководительница «Олд Вик» были правы. Герой Оливье мало был похож на шекспировского Гамлета, как его всегда было принято понимать и, что скрывать, каким он написан у Шекспира. В этом позже признавался и сам актер. Повторяя слова Эйгета, он сказал: «Я чувствую, что

⁵⁴ *Agate J.* The Brief Chronicles. P. 271.

⁵⁵ *Barker F.* Oliviers. P. 121.

⁵⁶ *Williamson A.* The Old Vic Drama. London, 1945. P. 83.

⁵⁷ *Kitchin L.* Mid-century Drama. London, 1960. P. 132.

⁵⁸ *Agate J.* The Brief Chronicles. P. 231.

мой стиль больше подходит для воплощения сильных характеров, таких, как Готспер или Генрих V, чем для лирической роли Гамлета». На сцене Оливье никогда больше эту роль не играл.

Тем не менее «Гамлет» Гатри–Оливье имел неожиданный и прочный успех вопреки суждениям многих влиятельных критиков, чье слово обычно очень много значит для английской публики, вопреки недружелюбию, с которым постоянные зрители «Олд Вик» вначале восприняли приход Оливье в театр. Они видели в нем героя-любовника Вест Энда и коммерческого кинематографа, английский вариант Дугласа Фербенкса. (В последнем они не так уж ошибались. Оливье в юности поклонялся Фербенксу и многому у него научился.) Через несколько месяцев после премьеры «Гамлета» на английский экран вышел исторический боевик «Огонь над Англией» — история англо-испанской войны 1588 года приобретала в 1937 году явную актуальность. Флора Робсон играла Елизавету, Оливье — романтическую роль юного дворянина, который проникал в обиталище врага Эскуриал, выведывал военные тайны испанцев и затем «с фербенксовской стремительностью»⁵⁹ скрывался от преследователей.

Наследник Фербенкса, «романтический премьер» Вест-Энда, смог в «Гамлете» победить требовательную публику «Олд Вик», он, по выражению критики, «взял ее штурмом»⁶⁰.

Судя по всему, публика расслышала в спектакле Гатри–Оливье то, к чему остались глухими критики, обремененные готовыми мнениями и профессиональными предрассудками: голос времени, существенные мотивы которого раскрывались в Гамлете–Оливье. Никогда искусство Оливье не передавало дух своей эпохи так точно, как в предвоенные и военные годы, когда он стал национальным актером Англии в полном и лучшем смысле слова. К созданиям актера тех лет более всего приложимы слова Джона Осборна, человека иного поколения и взглядов, относившегося к Оливье почтительно, но настоятельно и все же сказавшего о нем с некоторой долей зави-

⁵⁹ «The Illustrated London News». 1937. 6 March.

⁶⁰ *Barker F. Oliviers*. P. 118.

сти: «В лучшие моменты своей карьеры Ларри был способен в изумительной степени отражать пульс и темпы, характер и настроение нации»⁶¹.

С начала 30-х годов люди, еще недавно причислявшие себя к послевоенному поколению, стали все чаще называть свое поколение предвоенным. Слово «предвоенный» вошло в литературный обиход. «Вторая мировая война стала частью обыденного сознания»⁶². В Англии, как и во всей Европе, выпускались книги о будущей войне. В 1935–1936 годах вышли книги с такими заглавиями: «Корни войны», «Вызов смерти», «Ядовитый газ», «Торговцы смертью», «Приближающаяся мировая война», «Когда Британия придет к войне», «Гражданин перед лицом войны», «Война над Англией», «Война на следующий год». Надвигающаяся военная катастрофа, мощное наступление фашизма делали в глазах англичан проблематичным самое существование в будущем европейской цивилизации. В газетной рецензии на поэтический сборник можно было встретить такое утверждение, высказанное между прочим, как нечто само собой разумеющееся: «Всякий теперь одержим быстрым приближением Судного дня человеческой культуры»⁶³.

Английское искусство 30-х годов, сочинения наиболее чутких к зовам современности художников полны предвестий надвигающейся грозы. Ральф Воэн Уильямс после эдвардиански-лирической Пасторальной симфонии пишет в 1935 году трагическую фа-минорную симфонию, «тревожная главная тема которой была пророчеством о потрясениях, наступивших в Европе в конце 30-х годов»⁶⁴. Лейтмотивом искусства поэтов — «оксфордцев» становится образ некой скрытой угрозы — таинственных сил, невидимо подстерегающих человечество где-то рядом. Через произведения Одеона («Летняя ночь», 1934), Дей Льюиса («Ной и воды», 1936) проходит метафора всемирного потопа — космического катаклизма истории, безжалостной стихии, готовой поглотить человечество. «Язык войны вторга-

⁶¹ Olivier, ed. by L.Gourlay. London, 1973. P. 158.

⁶² Hynes S. The Auden Generation. London, 1976. P. 193.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Staden J. After the Deluge. L., 1969. P. 81.

ется и поэзию, даже когда речь не идет о войне, как если бы война стала естественным выражением человеческих отношений»⁶⁵. Сэмюэл Хайнз, автор прекрасной книги о поколении Одена, на которую нам не раз еще придется ссылаться, видит в апокалиптической образности поэтов 30-х годов только предчувствие второй мировой войны. Метафоризм «оксфордцев», однако, многозначнее, образ надвигающейся войны предстает в их поэзии (и в современной им романтике) как конкретное выражение трагического движения истории, бушующих социальных стихий современности, абстрактных неумолимых сил надличного угнетения. С ясностью сказано об этом у Ивлина Во в «Мерзкой плоти», где всеведущий таинственный отец Ротшильд, мудрец-иезуит, гоняющий по Лондону на мотоцикле, объясняет неизбежность новой войны, которой, по-видимому, никто не хочет, тем, что «весь наш миропорядок сверху донизу неустойчив»⁶⁶.

Что современный человек, озабоченный участью культуры, может противопоставить грядущим апокалиптическим катастрофам? Стремительно политизирующейся английской интеллигенции 1930-х годов становится все более очевидно: теперь или никогда решится судьба человечества, наступает время битв, пора социального действия, служить которому призвано искусство. Уилфрид Оден, глава «оксфордской школы» поэтов, обращаясь к другу — стихотворцу и единомышленнику Кристоферу Ишервуду — писал:

Так в этот час кризиса и разлада
Что лучше, чем твое точное и зрелое перо.
Может отвратить нас от красок и созвучий,
Сделать действие необходимым и его природу ясной?
(Подстрочный перевод)

Для поэтов круга Одена символом современной ситуации, ставящей личность перед необходимостью делать немедленный выбор, нравственный и политический, была Испания. Многие «оксфордцы» и люди, близкие им, воевали в Испании:

⁶⁵ Hynes S. The Auden Generation. P. 41.

⁶⁶ Во И. Романы. С. 119.

Корнфорд, Кодуэлл, Фокс там погибли. Произведения Одена и Корнфорда, написанные в Испании, объединены одной мыслью, одним поэтическим видением современности: сегодня — кульминация исторической драмы, час выбора, звездный час человечества. Оден писал:

Звезды мертвы. Звери не смотрят.
Мы одни с нашим днем, и время не терпит, и
История побежденным
Может сказать «уввы», но не поможет и не простит.
(Перевод М. Зенкевича)

Чтобы ответить на вызов истории, встать на уровень ее требований, нужен особый тип личности, готовой к выбору, к решительной схватке.

Вчера — вера в Грецию и эллинизм,
Под падающий занавес смерть героя,
Молитва на закате, поклоненье
Помешанным. Сегодня же борьба.
Завтра — час живописцев и музыкантов.
Под сводами купола гул громогласный хора
...И выбор председателя
Внезапным лесом рук. Сегодня же — борьба.
(Перевод М. Зенкевича)

Нужен человек, способный на время отказаться от идей демократического равенства и личной свободы, от эстетических восторгов, отбросить интеллигентские сомнения, ради спасения цивилизации отрешиться от ею же взращенных рефлексий:

Мы добровольно повышаем шансы смерти,
Принимаем вину в неизбежных убийствах.
(Перевод М. Зенкевича)

Нужен человек действия, нужен Герой. Образ его стремится создать английское (и не только английское) искусство 30-х годов, словно исподволь готовя человечество к грядущим испытаниям.



«На смену чувствительному, невротическому антигерою 20-х годов пришел человек действия, — сказано в статье Майкла Робертса с многозначительным названием «Возвращение героя». — Этот возвращающийся герой, человек, который знает себя и определен в своих желаниях, — антитеза Пруфроку Элиота»⁶⁷. Настоящий мужчина и воин, верующий в правоту своего дела, герой должен был по всем статьям противостоять персонажам искусства и действительности 20-х годов — цинизму технократов и прожигателей жизни, высокомерию интеллектуальной элиты, наконец, отчаянию и бесплодной ярости «потерянного поколения».

«Возвращение героя» происходило в разных искусствах и с разной мерой философской и эстетической значительности.

На свой лад о том же говорил и английский театр. В Гамлете–Оливье — всего отчетливее.

Новый герой, личность, взятая на пределе человеческих возможностей, воспринимался как прямой потомок великих характеров, созданных искусством прошлого. В своем эссе «Надежда на поэзию» (1934) Дей-Льюис писал о героях — избранных нового поэтического поколения «Они представляют собою нечто существенное в человечестве, увеличенное до героических пропорций; они, может быть, предвестие нового Ахилла, нового Иова, нового Отелло»⁶⁸. «Возвращение героя» было частью общего для художественной культуры 30-х годов процесса воскрешения классической традиции, которую следовало спасти от натиска фашистского варварства.

Прошлое нужно было уберечь, сохранить — но и преодолеть — в интересах борьбы. Был особый исторический смысл в том, что человеком действия на сцене английского театра 30-х годов предстояло стать персонажу, сосредоточившему в себе мучительнейшие терзания и душевную разорванность многих поколений европейской интеллигенции, — шекспировскому Гамлету.

⁶⁷ «The London Mercury». 1934. 1 Sept.

⁶⁸ Day-Lewis J. A Hope for a Poetry. London, 1934. P. 76.

Поэма Стивена Спендера «Вена» — страшная картина мертвого, растоптанного города после поражения восстания 1934 года — завершается вопросом Правителя Города, обращенным к поэту: «Простит ли он нас?» Он — «Тот, кто придет», грядущий мститель. Поэт отвечает со злой радостью:

А что если он
Взглянет на министра, «который все улыбался
и улыбался».
— «Что, крыса? Ставлю золотой — мертва!»
Огонь!

(Подстрочный перевод)

В уста Мстителя вложены гневные слова Гамлета. Это не кто-нибудь, а принц датский отдает команду стрелять: Огонь!

Воин и карающий судья — таким хотели видеть Гамлета англичане 30-х годов. Мотивы, ими управлявшие, можно понять: фашистская опасность была рядом — не только в Германии, Италии, но и в самой Англии.

Однако проблема героической личности и героического действия в английском искусстве 30-х годов решалась — даже у многих левых художников — в пределах мирозерцания, отмеченного печатью традиционного индивидуализма. Философы, поэты и актеры чаще всего видели героя как сверхчеловека, вождя и спасителя: только его явление способно исцелить больное человечество. Экстатическое, почти религиозное ожидание Героя — постоянный мотив английской поэзии, прозы, публицистики второй половины 30-х годов. Кристофер Кодуэлл в сборнике эссе «Исследования умирающей культуры» (изданном в 1938 году, после гибели автора в Испании) пытается представить образ грядущего поколения Героев — тон его пророчески-возвышенный. Даже Шон О'Кейси, далекий от круга Одена, в пьесе «Звезда становится красной» (1940) рисует таинственную, почти сверхъестественную фигуру Красного Джима — вождя рабочих, от мощной воли которого зависит вся судьба рабочего движения. Красный Джим говорит слогом библейского пророка:

Труба отзвучала Господня в устах у ничтожеств.
Новые вести уста молодые вострубят.



Звуки трубы проникнут в сонные уши пирующих в залах,
И задрожит жадный язычник, служитель тельца золотого.

В финале личность Красного Джима прямо сливается с образом Иисуса:

Ведь звезда, что становится красной, все же звезда
Того, кто первый пришел к нам с миром⁶⁹.

Чрезвычайно отчетливо присутствие темы вождя-спасителя у «оксфордцев». Они видели свою цель в том, чтобы возвестить о приходе нового революционного мессии, служение которому — высший долг современников:

Мы можем раскрыть тебе тайну.
Предложить тонизирующее средство:
Подчиниться идущему к нам ангелу.
Странному новому целителю⁷⁰.
(Подстрочный перевод)

Подобно Дей-Льюису, которому принадлежат эти строки, Оден видит в фигуре вождя-спасителя «альтернативу традиционной буржуазной демократии»⁷¹.

Нет нужды говорить, насколько идея Героя-вождя и сверхчеловека, облеченная к тому же у «оксфордцев» в туманные, зашифрованные образы, оказывается двусмысленной в реальной исторической ситуации 30-х годов. «Оксфордские поэты» искренне считали себя социалистами и врагами фашизма. Не случайно, однако, поэму Одена «Ораторы», в которой шла речь о молодежи, обретающей надежду в Вожде, хвалили в журнале «Действие» — органе британских фашистов. В конце 30-х годов критик-марксист Ф. Гендерсон писал по поводу «Ораторов», что изображенная в поэме коммунистическая революция «больше похожа на фашистский заговор»⁷².

⁶⁹ *O'Кейси Шон*. Пьесы. М., 1961. С. 248, 250.

⁷⁰ *Hynes S.* The Auden Generation. P. 104.

⁷¹ *Ibid.* P. 88.

⁷² *Ibid.* P. 94.



Густав Грюндгенс в роли Гамлета.
1936 г.

В этом случае Т. С. Элиот, «роялист в политике, англо-католик в религии, классицист в искусстве», был прозорливее «оксфордцев». В стихотворении «Кориолан» (1931–1932) поэт рисует гротескную картину толпы, застывшей в метафизическом ожидании вождя, у которого «нет вопросительности в глазах», но который украдкой молит Господа: «Возвести, что мне возвестить!» Элиот прямо указывает социальный адрес стихотворения: фашистская Италия с ее парадной бутафорией в духе Римской империи.

Печать опасной абстрактности лежит и на главной фигуре западного искусства 30-х годов — сильном герое, порвавшем с интеллигентской дряблостью, душевной расхлябанностью и т. д. Есть несомненное сходство между тем, как в Англии сыграл роль Гамлета Оливье, в Соединенных Штатах — Морис Ивенс (1938) и в фашистской Германии — Густав Грюндгенс (1936).

Вот как Дж. М. Браун описывает Гамлета–Ивенса: «Его датчанин был человек действия, профессиональный легионер. Он порвал с традицией тех бледнолицых невротиков, тех печальных юнговских людей, которые в хандре слонялись по дворцу, лили слезы о недостатке у них воли и копясь в своем подсознании»⁷³.

⁷³ *Brown J. Mason. Seeing the Things. N. Y., 1946. P. 189.*

«Он решил акцентировать мужские энергичные черты Датского принца», — пишет Клаус Манн о Грюндгенсе⁷⁴.

Другое свидетельство, принадлежащее английским историкам и при всей своей (в данном случае оправданной) политической тенденциозности по сути справедливое: «Этот “Гамлет”, поставленный в нацистской Германии и для нее, пытался выразить возвращающийся к примитиву “старогерманский” стиль в костюмах и оформлении и железную волю к власти “расы господ” в трактовке характера Гамлета»⁷⁵.

Можно, конечно, сказать, что мы имеем дело с неполными, чисто внешними совпадениями, что 30-е годы дали искусству и стиль, который можно назвать классическим, и велеречивую профанацию классики, подобно тому как, согласно концепции Кодуэлла, истинным героям истории сопутствуют шарлатаны, рядящиеся в одежды героев, перенимающие их лексикон и способные на время вводить массы в заблуждение. Можно также напомнить давно ставшую трюизмом истину о том, что оценка сильной личности в искусстве, так же как в жизни, определяется тем, на что и против чего сила направлена: одно дело «воля к власти расы господ», совсем другое — готовность с оружием в руках защищать родину и цивилизацию. Тем не менее, во всех трех трактовках в некоторой степени отразилось свойство, общее для культуры 30-х годов и содержащее в себе реальную нравственную опасность: скрытый восторг перед воинственной мощью, преклонение перед силой.

Недаром общественное сознание Европы тех лет обнаруживает почти болезненный интерес к тиранам и завоевателям прошлого. Пример — культ Наполеона в 30-е годы. В исторической пьесе Ф. Брукнера «Наполеон Первый» (1936) Талейран предсказывает Наполеону поражение, если император решится напасть на Россию, и слышит в ответ: «У меня всегда останется возможность сказать, что я был слишком велик для вас». Талейран комментирует: «Кровь стынет в жилах, когда слышишь

⁷⁴ Манн К. Мефистофель. М., 1970. С. 285. Мы решились процитировать роман-памфлет К. Манна, в котором имя Грюндгенса прямо не названо, поскольку смысл данной цитаты подтверждается другими свидетельствами.

⁷⁵ Hamlet through the Ages. London, 1952. P. 61.

такое»⁷⁶. В реплике Талейрана — не простой страх, но некий священный ужас, замороженность сверхчеловеческим — момент, важный для понимания социальной психологии 30-х годов. (Не забудем, что Брукнер — антифашист и эмигрант.)

«Большой стиль», к которому тяготеет европейское искусство 30-х годов, строится на основах меры и порядка, противоположных хаосу и безверию первых послевоенных лет. Однако, стремясь к героической цельности, он способен поэтизировать сверхчеловеческое, и тогда он утрачивает поэзию и человечность. Шарлатанский «классицизм» тоталитарных государств воспринимается как злобная несправедливая пародия на «большой стиль» эпохи — и все же как пародия именно на него, а не на что-нибудь другое.

Герои Оливье не заносились в ледяные выси сверхчеловеческого, они всегда оставались здравомыслящими британцами, сценический стиль актера был чужд абстракций, основан на вполне английском вкусе к непосредственному течению бытия, к плоти жизни. Однако двойственность героического стиля 30-х годов коснулась Оливье в большей степени, чем других английских актеров. Это понятно: его искусство при всей своей героической цельности само отмечено некоторой двусмысленностью; всякий раз нужно задаваться вопросом, что за его героями стоит, что они защищают — нацию или ее верхушку, цивилизацию или империю? Об этом в своей превосходной статье об Отелло–Оливье писал Борис Зингерман⁷⁷.

Лоренс Китчин писал, что, играя в 1938 году Кориолана, Оливье показал на сцене «эмбрион фашистской диктатуры»⁷⁸. К своему смущению критик не нашел в спектакле ни следа осуждения диктаторских амбиций героя. Однако ни в намерения актера, ни в намерения Льюиса Кэссона, поставившего трагедию в традиционном возвышенном стиле, с декорациями в духе Альма-Тадемы, не входили никакие современные аллюзии. Вопросы об опасности диктатуры или о правах шекспи-

⁷⁶ Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. М., 1973. С. 287.

⁷⁷ См. об этом: Зингерман Б. Оливье в роли Отелло // Современное западное искусство. М., 1972. С. 199–224.

⁷⁸ Kitchin L. Mid-century Drama. P. 83.

ровских плебеев для них не существовало. Они увлеченно пели славу Кориолану, воплощению сверхъестественной доблести. В сыгранном Оливье римском воителе кипела неудержимая энергия, гневная и уверенная сила; открытость, отрывистые и властные движения, раздувающиеся ноздри, резкий голос, похожий на «серп изо льда»⁷⁹, — все соединялось в образ, уподобленный тем же критиком «огненному столпу на мраморном основании»⁸⁰. Кориолану–Оливье простонародье было отвратительно физически: оно «воняло». «Я изгоняю вас», — эти слова Оливье произносил «не в ярости, как Кин, а с холодным превосходством презрения»⁸¹. Но патрицианского аристократизма в нем тоже не было, с плебеями он бранился грубо-азартно, не слишком над ними возвышаясь. Речь шла не об избранности рода, но об аристократизме военной элиты, о правах, покоящихся на мощи оружия. Обаяние силы, которое излучал Кориолан — Оливье, действовало гипнотически. Даже Китчин, увидевший в спектакле нечто политически сомнительное, восхищался победительной царственностью героя Оливье.

Разумеется, было бы смешно подозревать Оливье в симпатиях к фашистской диктатуре. Кстати, в том же 1938 году он сыграл пародию на диктатора в комедии Дж. Брайди «Король Нигдевии» — историю безумного актера, ставшего фюрером фашистской партии и в финале возвращенного в сумасшедший дом.

В «Кориолане» Оливье сделал важный шаг к тому, чтобы занять положение официального актера Империи, заступника и певца «истеблишмента»⁸². Впрочем, в предвоенные и военные годы, счастливейшие годы театральной судьбы Оливье, когда страна должна была объединиться перед лицом внешней угрозы, Оливье был актером поистине национальным. После представления «Генриха V», в котором по сцене, увешанной голубыми, серебряными, алыми флагами, носился юный британец, рвавшийся в бой и спешивший побеждать, за кулисы при-

⁷⁹ *Trewin J. C.* The English Theatre. London, 1948. P. 98.

⁸⁰ *Ibid.* P. 97.

⁸¹ *Agate J.* The Brief Chronicles. P. 168.

⁸² Olivier, ed. by L.Gourlay. P. 148.

шел Чарлз Лоутон и сказал Лоренсу Оливье знаменитую фразу: «Вы, Ларри, и есть Англия».

— — —

Лоренса Оливье в шекспировских ролях любили фотографировать с воздетым мечом, готовым обрушиться на врага. Есть известная фотография: Гамлет–Оливье замер, подняв шпагу, рука тверда, спасения Клавдию нет. «Оливье поднимал шпагу, одержимый стремлением пролить кровь короля. Затем его рука со шпагой внезапно падала, словно ее потащила вниз какая-то невидимая сила, и весь остаток монолога Гамлет проносил с бесконечной и непостижимой опустошенностью»⁸³. Подобных моментов у Оливье было немного, чем ближе к финалу, тем меньше, но они резко контрастировали с существом этого Гамлета, полного мощной энергии, и, не определяя смысл образа, сообщали ему особый внутренний драматизм несколько загадочного свойства: «В этом смуглом атлете чувствовалось вдруг биение большой и загнанной души»⁸⁴.

На самом дне души Гамлета, воина, мстителя, Оливье хотел обнаружить некий недуг, скрытый от поверхностного взгляда.

Тайрон Гатри, ставивший спектакль, твердо знал, что именно мучит принца Датского: эдипов комплекс. Гатри был фанатически предан идеям Эрнеста Джонса, британского адепта венского психоаналитика. Режиссер считал фрейдистскую трактовку трагедии «самым интересным и убедительным объяснением главной загадки пьесы»⁸⁵: Гамлет потому откладывает исполнение своего долга, что Клавдий, убив его отца и женившись на матери, осуществил его же, Гамлета, желание, загнанное в сферу подсознательного. Шекспировский Брут, по Гатри, тоже жертва эдипова комплекса (он бессознательно связывает фигуру Цезаря с образом отца и потому убивает его). Истинная тема «Венецианского купца» в глазах Гатри — гомосексуальная любовь и ревность Антонио к его другу Бассанио⁸⁶. Решившись ставить в «Одд Вик» «Отелло» (1937), Гатри

⁸³ *Williamson A.* The Old Vic Drama. P. 84.

⁸⁴ *Ibid.* P. 83.

⁸⁵ *Guthrie T.* In Various Directions. London, 1965. P. 78.

⁸⁶ *Ibid.* P. 91.

и Оливье нанесли визит доктору Джонсу, и тот разъяснил им, что ненависть Яго к Отелло на самом деле — сублимированная форма протиестественной страсти. Реплика Отелло: «Теперь ты мой лейтенант» — и ответ Яго: «Я ваш навеки» — должны были приобрести на сцене особенное значение: скрытое здесь выходило наружу. Ральфу Ричардсону, назначенному на главную роль, было решено ничего не говорить о тайном смысле трагедии. Гатри с полным основанием опасался, что Ричардсон взбунтуется, и актер играл Отелло, не подозревая о концепции спектакля. О фрейдистском подтексте не догадывались, впрочем, ни публика, ни критика, удивлявшаяся только, почему Яго–Оливье, «веселая и умная обезьяна-итальянец»⁸⁷, как-то слишком уж изящен.

Точно также никто не разгадал фрейдистской подоплеку «Гамлета» Гатри–Оливье — к счастью, как для них, так и для автора пьесы. Впрочем, режиссер и актер поразительно мало заботились о том, чтобы их поняли. Трактовка доктора Джонсона имела для спектакля только один реальный смысл. Она послужила своего рода рабочей гипотезой, предназначенной преимущественно для внутренних репетиционных целей, призванной вывести актеров за пределы традиционных театральных мотивировок, условной театральной психологии, прочно укоренившихся на английской сцене, особенно могущественных в постановках Шекспира.

Для «Гамлета» 1937 года, по собственному признанию Оливье, более существенным оказалось воздействие идей другого ученого, на сей раз шекспироведа Джона Довер-Уилсона. Он выпустил в 1935 году книгу «Что происходит в “Гамлете”», немедленно ставшую источником многочисленных режиссерских опытов. «По Довер-Уилсону» в 30-е годы «Гамлета» ставили немногим реже, чем в 60-е «Короля Лира» и хроники — «по Яну Котту». Под впечатлением книги «Что происходит в “Гамлете”» были поставлены спектакли в Стратфордском Мемориальном и лондонском Вестминстерском театре. Джон Гилгуд использовал ряд идей Довер-Уилсона в своем нью-йоркском «Гамлете» 1936 года.

⁸⁷ *Williamson A. The Old Vic Drama. P. 101.*

Лоренса Оливье, как и Гилгуда, более всего занимал один мотив книги: толкование темы инцеста в «Гамлете», очень мало, лишь косвенно связанное со взглядами «фрейдистской школы» (в предисловии к Новому Кембриджскому изданию «Гамлета» Довер-Уилсон решительно отвергает существование у героя эдипова комплекса).

Выдающийся текстолог, Довер-Уилсон доказал, что одно слово в первом монологе Гамлета («О, если бы этот плотный сгусток мяса») следует читать не как «solid» (плотный), а как «sullied» (запачканный). Эта, казалось бы, чисто академического характера деталь вызвала неожиданно бурный отклик не только у ученых, но и у актеров, литераторов, философов⁸⁸. Речь шла не о текстологии, а о проблемах более общих и более важных для современников; Довер-Уилсон словно коснулся большого места людей своей эпохи.

В трактовке Довер-Уилсона Гамлет испытывает доходящую до тошноты ненависть к «мерзкой плоти», к своему телу, он ощущает его как нечто нечистое, запачканное, оно осквернено грехом матери, предавшей супруга и вступившей в кровосмесительную связь⁸⁹. Преступление матери пачкает и его, пятен не отмыть. «Он чувствует себя вовлеченным в грех матери, он понимает, что разделяет ее природу во всем ее цинизме и грубости, что корень, из которого он происходит, подгнил». Тем самым Гамлет ощущает свою причастность к миру, который ему ненавистен. Мать навеки связывает его с Эльсиномором, с Данией-тюрьмой, кровавым царством Клавдия. «Так, — говорит Довер-Уилсон, — психология становится политикой»⁹⁰.

⁸⁸ Гилгуд в предисловии к книге Розамонд Гилдер «Гилгуд — Гамлет» специально объясняет, почему он не внес исправление, предложенное Довер-Уилсоном, в текст трагедии, когда играл Гамлета в Нью-Йорке. Он ссылался на консерватизм американской публики, ревнивей, чем англичане, охраняющей неизменность всего, связанного с Шекспиром, и высказывал опасение, что, измени он «solid» на «sullied», зрители просто решили бы, что он говорит с оксфордским акцентом (*Gilder R. Gielgud — Hamlet*, p. 14). Гилгуд мог бы добавить, что суть трактовки роли, рожденной не без воздействия книги Довер-Уилсона, в спектакле сохранилась.

⁸⁹ Довер-Уилсон доказывает, что в шекспировское время брак между вдовой и братом умершего считался инцестом.

⁹⁰ *Dover-Wilson J. What happens in Hamlet*. London, 1935. P. 42, 121.

Мысли Довер-Уилсона, как и созданные под его воздействием сценические прочтения, лежали в круге идей английской художественной культуры 30-х годов. Не будь книги «Что происходит в “Гамлете” на свете», появившись она тремя годами позже, вряд ли это что-либо изменило бы в том, как понял Гамлета Оливье: идеи, лежащие в основе книги, носились в воздухе.

Тема Матери как силы, приковывающей героя к миропорядку, против которого он восстает, — один из ведущих мотивов в английском романе и особенно поэзии тех лет. Мать — символ прошлого, природных и исторических корней, знак таинственной связи с истоками, космосом, постоянно присутствует в сочинениях Дэвида Герберта Лоуренса, чья власть над умами английской интеллигенции росла и после его смерти. Мифы, им созданные, сохранились в искусстве предвоенного десятилетия. Однако они подвергались решительному переосмыслению. Для Лоуренса в возвращении к Матери, в лоно архаически темного органического прошлого заключен единственный путь спасения современного человека, отравленного рационалистической цивилизацией. Герои английской литературы 30-х годов, напротив, стремятся порвать с прошлым, освободиться от его власти, от власти Матери, противопоставить старому миру свою волю к действию, свой порыв к будущему. Но прошлое связывает их по рукам и ногам, сбросить его они не могут. Они ненавидят прошлое и мучительно тянутся к нему, бунтуют против Матери — и покорны ей.

В поэзии Одена, Дей-Льюиса, Ишервуда противопоставлены две силы, сражающиеся за душу юного героя. Они персонифицированы в двух образах — Матери и Вождя. Вождь зовет к борьбе, «радость — танец действия через Вождя узнаешь»⁹¹, Мать цепко удерживает героя под властью прошлого. В поэтической саге Одена «Платить обеим сторонам» (1930) Мать велит герою убить возлюбленную: она из враждебного лагеря, он исполняет приказ, не в силах избавиться от «старого мира в своей душе».

Герой пьесы Одена и Ишервуда «Восхождение на Ф-6» (1937) Рэнсом, человек, наделенный сверхчеловеческой энергией и даром вождя, гибнет сам и губит людей, которые пошли за ним, ибо послушен воле Матери, посылающей его на непри-

⁹¹ Hynes S. The Auden Generation. P. 123.

ступный пик. Голосу Матери вторит другой голос. Это голос Империи: тот, кто взберется на Ф-6, доставит Британии новую колонию, скрытую за недоступной вершиной. Образ прошлого приобретает реальные исторические черты.

Так Истинно Сильный Человек, один из главных героев искусства 30-х годов, оказывается Истинно Слабым Человеком, ибо не может порвать со старым миром, выйти из повиновения ему.

Вот что терзало душу черноволосого атлета Гамлета — Оливье, когда он во второй сцене первого акта долго и тщетно пытался стереть с лица след поцелуя матери, «запахканность» прошлым, печать Эльсинора.

Чтобы не почувствовать на лице губ Гертруды, ему пришлось действовать безостановочно, подхлестывать себя, не давая себе передышки.

Главный персонаж поэмы-притчи Одена «Свидетели» (1933) принц Альфа без усталости ищет приключений, совершает бесконечные подвиги — побеждает драконов, убивает злых волшебников, освобождает красавиц, но все тщетно: «Я не сильный человек!» — плачет он в финале поэмы.

«Истинно Сильный Человек, — писал о литературных героях 30-х годов Кристофер Ишервуд, — спокойный, уравновешенный, сознающий свою силу, мирно сидит в баре, ему не нужно пытаться доказать себе, что он не знает страха, и для этого вступать в Иностраннный легион, искать опасных зверей в самых дремучих тропических джунглях, покидая свой уютный дом в снежную бурю, чтобы ползти на недоступный ледник. Другими словами, Испытание существует только для Истинно Слабого Человека. Истинно Слабый Человек — центральный персонаж 30-х годов и Испытание — типичная его ситуация»⁹².

Проницательный и насмешливый Джеймс Эйгет заметил нечто подобное в героях Хемингуэя, без усталости создающих себе пограничные ситуации, которые дают им возможность проявить истинно мужские качества в таком изобилии, что критик в шутку высказал предположение: уж не старая ли дева скрывается под псевдонимом Эрнеста Хемингуэя⁹³.

⁹² *Isherwood C. The Lions and Shadows. London, 1940. P. 169.*

⁹³ *Agate J. An Antology. N. Y., 1961. P. 108.*

Эйгет не знал тогда, что скоро наступит время, когда настоящие мужчины понадобятся в неограниченном количестве, никто не будет сетовать на их избыток. С годами выяснилось, что мужественные герои литературы 30-х годов готовили себя к войне, репетировали, воспроизводили ее ситуации.

Гамлет–Оливье бесстрашно шел навстречу опасности, он искал, он творил ее, как будто ее недоставало в Эльсиноре. С начала и до конца он вызывающе играл со смертью, дразнил ее, как дразнят быка мулетой. Было в этом нечто одновременно от дерзкой неустрашимости киногероев Дугласа Фербенкса и от профессионального расчета матадоров Хемингуэя. Зрители и критики не могли забыть, как в гигантском прыжке он перелетал через сцену и приземлялся прямо перед Клавдием — лицом к лицу, глаза в глаза.

То, что свойственно созданному Лоренсом Оливье характеру, было заложено и природе личности самого актера. Знаменитые акробатические трюки Оливье (критики наперебой описывали, как в «Кориолане» он повисал вниз головой на верхушке лестницы, всякий раз рискуя сорваться, как прыгал через стену в «Ромео и Джульетте», как летел, распластавшись, с высокого помоста в фильме «Гамлет») не просто результат пристрастия к эффектам и не только «торговая маска» актера⁹⁴. Слова Гилгуда о «постоянной готовности Ларри сломать себе шею»⁹⁵ не к одним трюкам относятся. Речь идет о самой сущности его искусства, которое несет в себе дух дерзости, риска и авантюры, то, что Кеннет Тайнен назвал «чувством опасности»⁹⁶.

Герой Оливье искал опасности, чтобы избавиться от грызущих его комплексов. Английские критики, привыкшие обсуждать «на людях» психологические свойства знаменитых актеров, предлагали разные объяснения «подточенности» мужественных героев Оливье. Одни указывали на испытываемый актером комплекс вины (сын священника пошел в лицедеи), отсюда, говорят нам, пристрастие Оливье к «тоннам грима», за которым он бессознательно старается спрятать лицо. Другие

⁹⁴ *Barker F.* Olivier. London, 1953. P. 261.

⁹⁵ Olivier, ed. by L.Gourlay. P. 52.

⁹⁶ *Cothrell J.* Olivier. Prentice-Hall, 1975. P. 400.

говорят о тщательно скрываемой слабости характера — с некоторым, по всей видимости, основанием. Теренс Реттиган рассказывал о том, как компания актеров, в которой был Оливье, однажды затеяла игру: делить присутствующих на волевых злодеев и легко ранимых слабых людей. Когда Лоренса Оливье все единодушно отказались отнести к категории волевых злодеев, он всерьез обиделся: «Вы не правы, вы увидите, я докажу!»⁹⁷. Это «я докажу» постоянно присутствует в личности Оливье и в психологии его героев — его Гамлета, его Генриха V, его Кориолана, его Макбета.

Роль Макбета Оливье сыграл в том же 1937 году, когда и Гамлета.

30-е годы дали английской сцене три наиболее значительные постановки «шотландской трагедии» Шекспира. Одна была осуществлена Тайроном Гатри в первый период его руководства «Олд Вик» (сезон 1933/34 года), другая — Федором Комиссаржевским в Стратфорде (1933), третья — Майклом Сен-Дени в «Олд Вик» (1937) — там-то и играл Оливье.

«Макбет» Гатри шел в условной сценической конструкции, выстроенной сразу на весь сезон. Герои действовали в отвлеченной среде, мир древней Шотландии, породившей Макбета, режиссера не волновал. Пролог с ведьмами был снят. Гатри интересовали лишь два главных персонажа.

Чарлз Лоутон и Флора Робсон играли в последовательно прозаическом стиле. Леди Макбет звала духов тьмы, как каких-нибудь домашних зверьков, маня их пальцем. Макбет после убийства слуг Дункана запутывался в объяснениях, сгорал со стыда, переминался с ноги на ногу и, наконец, замолкал. Его выручал лишь обморок леди Макбет.

Антиромантический по внешности спектакль воскрешал старую романтическую трактовку шекспировской трагедии; герои — рабы собственных страстей. Гатри писал: «Макбет и его леди погублены тем, что делает их великими. Он — силой воображения и интеллектуальной честностью, она — жадной власти, оба — любовью друг к другу»⁹⁸. Звучит, как цитата из Гервинуса.

⁹⁷ Olivier, ed. by L.Gourlay. P. 17.

⁹⁸ *Bartolomeuz D. Macbeth and Actors*. Cambridge, 1967. P. 239.

Федор Комиссаржевский, обыкновенно склонный к поэтической театральности несколько абстрактного рода, на этот раз сделал все, чтобы перевести трагедию Шекспира на жесткий язык современной прозы, приблизить события полулегендарной шотландской истории к политической реальности 1930-х годов. Атмосфера сверхъестественной жути, наполняющая трагедию, в спектакле отсутствовала. Ведьмы, «вещие сестры», оказались просто старыми нищими гадалками, обиравшими трупы после сражения. Макбет встречал их возле разбомбленной хижины. Сцена третьего акта, в которой перед Макбетом предстают тени шотландских королей и богиня Геката, была истолкована как сон Макбета, текст ее бормотал сквозь дрему сам герой. Призрак Банко был лишь галлюцинацией Макбета, принявшего собственную тень на стене за дух своей жертвы. Солдаты были одеты в современные мундиры, на поле боя валялась брошенная гаубица. Действие происходило на фоне гигантских щитов и изогнутых лестниц из алюминия. Герой «алюминиевого “Макбета”»⁹⁹, современный диктатор (спектакль шел в 1933 году), одетый в новенький мундир немецкой армии, метался по сцене в припадке крикливой истерики. Его мучительно терзали не угрызения совести, а страх перед расплатой, доводивший его до невротического бреда, до помешательства. Его легко одолевал благородный полковник Макдуф, закон и порядок восстанавливался без труда. В сущности, спектакль повторял традиционную концепцию трагедии, излагая ее в терминах современной психиатрии: диктатор Макбет — параноик, это клинический случай. Что же до мира, он устроен вполне терпимо.

Майкл Сен-Дени создал на сцене «Олд Вик» метафизический мир зла, растворенного в воздухе. В его «Макбете» властвовали силы, сверхъестественные и архаические: ведьмы в варварских масках, в одеяниях красных, «как огонь над их кипящим котлом»¹⁰⁰, под резкие звуки дикарской музыки творили свой древний обряд на фоне декораций цвета запекшейся крови. «Чувство сверхъестественного не покидало сцену»¹⁰¹.

⁹⁹ *Ellis R.* The Shakespeare Memorial Theatre. London, 1948. P. 184.

¹⁰⁰ *Williamson A.* The Old Vic Drama. P. 91.

¹⁰¹ *Ibid.*. P. 92.

Герои жили в атмосфере сюрреалистического кошмара, судорожные движения и вскрики сменялись мертвой неподвижностью и молчанием. Архаический Север соединялся на сцене с варварским Востоком. Критики писали о «нордической сибелиусовской мрачности»¹⁰² спектакля и о монгольских скулах и раскосых глазах Макбета — Оливье. Макбет, орудие мистических сил бытия, ничего не мог изменить и ни за что не отвечал. Однако сознание вины его мучило с самого начала, казалось, что он с ним родился. Монолог с кинжалом звучал, как «последний отчаянный крик человеческого существа, чья судьба уже предначертана звездами»¹⁰³. Его преследовали дурные сны, «он был более безумен, чем Гамлет»¹⁰⁴, но до конца сохранял мрачную доблесть солдата, который заранее знает о дурном исходе, но бьется до конца с упорством безнадежности. Финал был лишен победных кликов и фанфар, на сцене постепенно темнело — мир медленно погружался в небытие.

Дух отчаяния, наполнявший спектакль «Олд Вик», нес в себе предвестие трагического настроения, которое скоро стало господствующим в английском искусстве. 1938 год вошел в историю британской культуры как время крушения надежд. Значительная часть английской — и не только английской — интеллигенции перед лицом тотального наступления фашизма в Европе, мюнхенского предательства, поражения Испанской республики, и, конечно, ужасных слухов о московских процессах отвернулась от политики, отреклась от еще недавно столь популярных левых взглядов. У «оксфордских» поэтов прежняя вера в социальное действие, в человека-борца сменилась унынием и подавленностью, ожиданием конца истории, последнего часа европейской культуры. В стихотворениях и пьесах «оксфордцев», написанных в 1938 году, «фашизм трактуется не как историческое событие, но как конец истории, апокалипсис, темная ночь, конца которой невозможно представить»¹⁰⁵. Стивен Спендер пишет стихотворную трагедию «Осуждение судьбы»,

¹⁰² *Agate J.* An Antology. P. 240.

¹⁰³ «The Times», 1937, 28 Dec.

¹⁰⁴ *Speaight R.* Shakespeare on the Stage. London, 1973. P. 157.

¹⁰⁵ *Hynes S.* The Auden Generation. P. 300.

в которой «цивилизованным и беспомощным» противостоят стихийные силы истории, рождающей фашизм. Надвигающееся фашистское господство уподоблено морскому приливу,

Чье безмолвное приближение
Не похоже на историю, которую учат в библиотеках.

В этом же году в Париже Гатри ставит пьесу «Земля круглая» Армана Салакру, в которой маршируют штурмовые колонны Савонаролы, на площади Флоренции жгут книги и картины.

Одиннадцатого октября 1938 года Тайрон Гатри показывает в «Олд Вик» новую постановку «Гамлета».

Здесь важно было назвать точную дату премьеры. В тот год, в ту осень весь мир, а с ним и Англия жил в страшном напряжении, ожидая решения своей судьбы. Чтобы понять смысл спектакля Гатри, нельзя не знать, чем жили актеры, приходившие на репетиции «Гамлета», зрители, явившиеся на премьеру. В конце сентября Англия, казалось, стояла на пороге войны. Когда 25 сентября Чехословакия отказалась принять ультиматум Гитлера, в Англии была объявлена частичная мобилизация, флот был приведен в боевую готовность, транспорт реквизировался для военных нужд, распространялись планы эвакуации, были опубликованы планы контроля над продовольствием, школьников начали вывозить из Лондона в провинцию. В столице Англии открываются пункты выдачи противогазов, за ними выстраиваются тысячные очереди; вокруг домов укладывают мешки с песком, на улицах устанавливают прожектора и зенитные батареи, в Гайд-парке роют окопы, бомбоубежища. Лишь спустя годы выяснилось, что правительство сознательно подогревало панику, чтобы подготовить общественное мнение страны к заключению договора с Гитлером. 28 сентября Чемберлен получает приглашение Гитлера в Мюнхен, оглашает его в парламенте, произносит торжественную речь с цитатой из «Генриха IV»: из чертополоха опасности мы вырвали цветок безопасности. Депутаты кричат от восторга, бросают в воздух бумаги. 30 сентября договор подписан, и Чемберлен возвращается в Лондон, где его под дождем встречают толпы восторженных соотечественников: «Я привез мир целому поколению».



Англию охватывает дух цинического веселья — пусть ценой позора и предательства, но мир куплен.

«Дух Мюнхена» нашел прямое выражение в массовой английской культуре последнего предвоенного года. На Вест-Энде невиданным успехом пользовались жизнерадостные фарсы. Политические фильмы вышли из моды. Перед кинотеатрами выстраивались очереди на французский фильм «Героическая ярмарка», в котором нидерландские женщины XVI века, спасая свои дома, развлекались с оккупантами-испанцами. «Это эlegantное пораженчество совпало с сильным направлением в общественной мысли, что, может быть, если хорошо обойтись с немцами и итальянцами, они вполне способны оказаться джентльменами»¹⁰⁶.

«Дух Мюнхена» отчасти сказался и на постановках Шекспира. Когда Льюис Кэссон поставил героического «Генриха V» (сентябрь, 1938), имевшего такой успех в «Олд Вик» только год назад, публика не желала на него ходить: «...период Мюнхена был фатальным для такой пьесы, как “Генрих V”. Она шла только три недели»¹⁰⁷.

Двадцать первого сентября в лондонском «Вестминстер-театре» показали редко идущую пьесу Шекспира «Троил и Крессида». Майкл Маккоун поставил спектакль, в котором «ничто не смягчало остросовременного протеста против войны»¹⁰⁸. Однако это был мюнхенский антимилиитаризм, основанный единственно на желании выжить. Историк шекспировских постановок, который сам был участником спектакля, осторожно называет эту философию «современной трезвостью»¹⁰⁹. Троянцы на сцене были одеты в хаки, греки — в голубые мундиры, весьма похожие на французские. Улисс был современным дипломатом с пенсне на черном шнурке, Терсит — лихим журналистом. «Казалось, — замечал тот же историк, — пьеса была написана в костюмах наших дней»¹¹⁰. В спектакле ловкие коварные

¹⁰⁶ Graves R., Hodge A. The Long Weekend. London, n. d. P. 423.

¹⁰⁷ Trewin J.C. Shakespeare on the English Stage. P. 177.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Speaight R. Shakespeare on the Stage. P. 56.

¹¹⁰ Ibid.

галлы побеждали благородных, великодушных, но глуповатых воинов-британцев, мораль была проста: дураков бьют, нечего соваться с вашими принципами. Циник Терсит оказывался кругом прав.

В 1939 году М. Маггенбредж выпустил книгу «Тридцатые». Идеи политического десятилетия он объявил сплошным вздором, глупой ошибкой. Книга, по выражению Джорджа Оруэлла, была написана «с точки зрения Терсита»¹¹¹.

Премьера «Гамлета» Гатри состоялась через одиннадцать дней после «Мюнхена», но весь смысл спектакля «мюнхенскому духу» последовательно противостоял. Гатри поставил спектакль об участии интеллигента в фашистском государстве. Трагедию играли в современных костюмах. Дания на сцене выглядела унылым черно-белым бюрократическим государством, где, по выражению критика, «яд цедили над протоколом»¹¹². Трагедия происходила в атмосфере казенных будней. Когда хоронили Офелию, шел дождь и придворные стояли с черными зонтиками над головами.

Клавдий в спектакле Гатри — вполне интеллигентного вида господин, вовсе не театральный злодей. Его постоянно окружали элегантные молодые офицеры в новых, с иголки мундирах. Они редко уходили со сцены, особенно, когда на ней был Гамлет: вот они вместе с принцем внимательнейшим образом слушают актера, читающего монолог о Гекубе, вот они с приличествующим случаю выражением печали окружают могилу Офелии.

Алек Гиннесс, игравший роль Гамлета, решительно уходил от героического стиля Лоренса Оливье. «Гиннесс, — писал Джеймс Эйгет, — сознательно отказывается от успеха. Этот молодой актер не прибегает ни к характерности, ни к эффектной жестикуляции. Он отвергает язвительность. Он не вкладывает презрения в слова о «квинтэссенции праха». Однако эта неигра в конце концов имеет свою ценность»¹¹³ — важно, что это сказано ревнителем традиционного театра.

¹¹¹ Hynes S. The Auden Generation. P. 386.

¹¹² Speaight R. Shakespeare on the Stage. P. 41.

¹¹³ In: Tynan K. Alec Guinness. London, 1960. P. 50.



В Гамлете–Гиннесе было мало героического. Странный юноша с некрасивым лицом и угловатыми движениями, он недоумевающе-растерянно вглядывался в мир, все никак не мог поверить, что «век вывихнут». Он не был способен ответить насилием на насилие. «Будь проклят год, когда пришел я вправить вывих тот» — эти слова Гамлета Гиннесс выкрикивал с горестным бессилием. Но идти в услужение веку он отказывался, и Эльсинор раздавливал его: после сцены с матерью люди Клавдия, те самые молодцеватые офицеры, молча окружали Гамлета, медленно наступали на него, словно загоняя в мышеловку.

В спектакле Гатри на первый план неожиданно выдвинулся Озрик, персонаж дотоле незаметный, маленький человек из челяди Клавдия; здесь это один из главных убийц Гамлета.

Интерес к этой фигуре был закономерен в 1938 году.

Именно в этот исторический момент важно было вникнуть в существо современного «человека массы», одного из многих тысяч, готовых с восторгом исполнять веления обожаемых вождей — «сильных людей» тридцатых годов.

Вывод, к которому приводил «Гамлет» Тайрона Гатри, был не слишком утешителен.

Что нетрудно понять, зная, как мало дней оставалось до начала всемирной катастрофы.

Е. И. Горфункель

ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ ПРОТИВ ЛОУРЕНСА ОЛИВЬЕ

В 1964 году на советские экраны вышел фильм Григория Козинцева «Гамлет». Режиссер десять лет готовился к этой экранизации, но мечтал поставить шекспировскую трагедию, как он говорил, чуть ли не с детства. Для него это был «брак по любви». Видел практически все предшествующие картины, начиная с Сары Бернар и Муне-Сюлли. Видел спектакли с выдающимися исполнителями, в том числе с Полом Скофилдом. Видел Михаила Чехова и Анатолия Горюнова. Изучал староанглийский язык. Прекрасно знал литературу вопроса. Написал книгу «Наш современник Шекспир». Поставил в 1954 году в Театре драмы им. А. С. Пушкина театральную версию с Бруно Фрейндлихом в заглавной роли. А также с Ниной Мамаевой, Юрием Толубеевым, Владимиром Эренбергом.

«Гамлет» в кино оставался мечтой, пока не подошел юбилей — 400 лет со дня рождения Шекспира. Это развязало многие узлы препятствий, и знаменитый режиссер (уже автор высоко оцененного «Дон Кихота» с Черкасовым и Толубеевым) от Страны Советов мог преподнести мировому кино своего Шекспира.

Козинцев воспользовался собственным спектаклем — сохранил некоторых исполнителей — в первую очередь Толубеева в роли Полония и Эренберга в роли Горацио. Хотел, чтобы в кино с ним работал Натан Альтман, как в театре, но в силу обстоятельств его сменил Евгений Еней. Музыка писал для двух «Гамлетов», театрального и киношного, Дмитрий Шостакович. Некоторые мизансцены пригодились в фильме, как и некоторые метафоры: например, Офелию, как и в театре, душат бархат

и тесный корсаж, от которых она освободилась, только потеряв рассудок.

Фильм, на который и равнялся и отталкивался Козинцев, «Гамлет» Лоуренса Оливье, тоже театрален, как и фильм Козинцева, — море у них единственная натура, а замок с его переходами, лестницами и апартаментами — там и там практически расширенный павильон.

На главные роли в своей картине Козинцев выбрал самых «модных» актеров: Анастасия Вертинская только что дебютировала в кино, ее юность и красота были главными аргументами, а вот Иннокентий Смоктуновский — тут Козинцевым руководили иные соображения. Он попутно их выразил следующим образом: «старый режиссер и придурковатый актер». Действительно, у Смоктуновского уже была репутация странного, чудаковатого, ни на кого не похожего лицедея, еще свежа была слава Мышкина в спектакле БДТ им. М. Горького в постановке Георгия Товстоногова, вышли два фильма, в которых актер сыграл неординарных современников — Илью Куликова в «Девяти днях одного года» у Михаила Ромма и Геннадия Куприянова в «Високосном годе» Анатолия Эфроса. Куликов и Куприянов с разной степенью и в разном качестве были именно «придурковатыми», то есть, переводя на язык почти академических понятий, героями нового времени, а их создатель, Смоктуновский, открывателем новой исполнительской манеры. Эту манеру Козинцев «подглядел» в очень среднем фильме «Рядом с нами», где у Смоктуновского, игравшего чудака или «чудика», один раз возникал совершенно гамлетовский дух и гамлетовский пафос.

Смоктуновскому в это время предлагают всё и все — кажется, что он годится и для того, чтобы сыграть Андрея Болконского, и Андрея Рублева. Он может выбирать фильм, роль, режиссера. Из всех предложений наиболее соблазнителен — Гамлет. Хотя (впрочем, как и в случае с Мышкиным) Смоктуновский сначала отказывается: он боится. Козинцеву, кроме его безусловного авторитета, понадобились усилия, чтобы уговорить, убедить. В конце концов Смоктуновский пишет (Козинцев нередко вел переписку с теми, с кем работал) режиссеру, что он рад, счастлив, надеется оправдать надежды и т. д.



Начинается работа, весь 1963 год посвящен «Гамлету». Снимали под Таллином и в Ленинграде. Забегая вперед, надо сказать, что с обеих сторон работа оказалась очень трудной. Не только потому, что «Гамлет» — пьеса не из простых. На съемках выяснилось, что режиссер и актер плохо совмещались. Чем дальше, тем более Смоктуновский раздражен, тем менее он уверен в правоте Козинцева, а Козинцеву приходится парировать предложения выбранного им Гамлета, который претендует на свою точку зрения и свое решение некоторых сцен. Кстати, следы взаимного непонимания и даже борьбы сказались на результате.

Одним из тактических приемов Козинцева был показ Смоктуновскому фильма Лоуренса Оливье «Гамлет». Фильм поставлен в 1948 году, собрал четыре «Оскара». Впервые Гамлета Оливье сыграл в 1937 году, но у него иная предыстория — он окружен Шекспиром, в его послужном списке трагедии и комедии, он играл Ромео, Меркуцио, Макбета, Ричарда III, Яго, Генриха V, Кориолана, Хотспера. Для Оливье — Шекспир вотчина в театре и кино. До «Гамлета» он снял очень интересного «Генриха V», где кино как бы выбирается на простор, в историю, из театра шекспировского времени. В «Генрихе V» режиссура, операторская работа, актерская игра были вполне законченной пробой. Возникает вопрос: чего хотел добиться Козинцев, представляя советскому претенденту на роль Гамлета одного из величайших актеров XX века в той же роли? «Сам Оливье — прекрасен. Он мраморный римлянин. У него лицо Брута» — писал Козинцев. Увидев фильм Оливье и самого Оливье, Смоктуновский испытал шок. Он признавался, что увиденное его, как актера, парализовало. После просмотра фильма Оливье его страх перед предстоящим испытанием усилился, а неверие в свои силы увеличилось. Рассказывали о настоящей истерике Смоктуновского. Вероятно, раздражение против постановщика связалось с этим просмотром, с моделью, против которой Смоктуновскому сразу нечего было выставить. И он видел, что Козинцеву тоже «ходить» практически нечем. Кроме музыки Шостаковича наш «Гамлет» никакой подлинной новизной блеснуть не мог. Козинцев принимал Оливье, но не принимал его фильма, называя камень, то есть снятую в нем натуру,



картонной. Конечно, решить, особенно в кино, «Гамлета», миная вековые стереотипы, невозможно (только в конце XX века были некие авангардистские пробы в кино Германии и Финляндии). Поэтому в английском и советском «Гамлетах» есть некая общая пластика и символика трагедии об одиночестве и мизантропизме: море, бьющееся о скалы, средневековый замок, дворец, похожий на катакомбы (у Козинцева украшенный гобеле-



Сцена из кинофильма Г. Козинцева «Гамлет». 1964

нами), небо с облаками и черными тучами, огонь (очистительная сила). Это костюмные фильмы в исторических декорациях, с картонностью антуража и с акцентом на актерах, прежде всего на Гамлете. Поразительней всего (а, может быть, естественней всего), как похожи два Гамлета. Козинцев очень беспокоился, чтобы его герой не был принцем, — «он студент», во-вторых, некая национальная, датская принадлежность, входила в задачи режиссера, поэтому сохранилась фотография одной из проб,



где Гамлет—Смоктуновский с короткой скандинавской, вернее, скиперской, бородкой. Потом бородка сама собой отпала, волосы советского Гамлета были выкрашены в светлые тона, ноги облачены в неизменные черные чулки, тело — в колет или белую рубашку, а в игре Смоктуновского на первый план выходил невесть откуда взявшийся аристократизм. Наш Гамлет внешне получался двойником английского. Они почти одного возраста, отнюдь не студенческого. Оливье сомневался не только в том, насколько он молод для Гамлета, но и в том, подходит ли ему роль по амплу — ведь в «Отелло» он предпочитал играть Яго. Судя по всем бросающимся в глаза признакам, фильм Козинцева был не более, чем культурной вариацией стандарта. Правда, была лондонская пресса с похвалами. Козинцев с удовольствием писал о единодушном признании. Цитата из его письма оператору фильма Ионасу Гриццосу: «Вся критика, всех направлений приняла фильм безоговорочно как лучшую шекспировскую (и совершенно шекспировскую) постановку». К этому надо прибавить, что за рубежом прессы действительно было довольно много и с козинцевской трактовкой далеко не все соглашались. Темпы вызывают упреки: это «история человека, который настолько стремителен, что у него почти нет времени думать. Пользуясь современной технической терминологией, можно сказать, что призрак как будто нажал кнопку электронного компьютера, находящегося где-то под камзолом Гамлета, и настроил его на месть. А когда этот Гамлет, наконец, уходит из жизни — “дальнейшее молчание” — он как бы себя выключает». Слишком быстр, это зрелище больше для глаз, чем для ума, «его меланхолия так же мрачна, как низко нависшие облака», энергия, техничность, нетвердость режиссерского замысла — и явная традиционность: все это также впечатления в Лондоне. Кеннет Тайен, очень известный английский критик, писал: «...впервые в жизни я увидел “одр кровосмешенья”, на котором в самом деле кто-то спал». Он имел в виду кровать Клавдия и Гертруды, показанную крупно, со смятыми простынями, с королевой, еще не сделавшей утренний туалет. Козинцев явно переборщил с реализмом, но подобный «одр» без подробностей есть и в картине Оливье. Или еще: «...мы все время помним, что королевский замок подобен большой просторной



гостинице и <...> кто-то в этой гостинице должен отвечать за порядок». Этот же критик, наконец, прямо говорит, что видал принцев и получше — в чем нет ничего удивительного, если в XX веке эту роль играли неоднократно вышеупомянутый Лоуренс Оливье, Джон Гилгуд, Пол Скофилд, Майкл Рейдгрейв, Питер О’Тул (англичанин), Витторио Гассман (итальянец), Миклош Габор (венгр), Даниэль Ольбрыхский (поляк) и так далее. Гамлет — роль престижная и модная во всякое время. Вышел ли наш Гамлет на мировую арену? К похвалам со стороны, боюсь, надо относиться с осторожностью: политес и деликатность делают их неубедительными.

Смоктуновский в Шекспире — неофит. Он сначала испуган, потом осваивается в этом для него неизвестном и страшном пространстве и начинает бунтовать. Один из примеров — предложение снимать монолог «Быть или не быть». Его решения не принимались категорически — да это и понятно: Козинцев десятилетие искал «совершенного» понимания трагедии, у него своя концепция, он обрел возможность размышления о Шекспире излить в фильме, а Смоктуновский пришел на «готовенькое» и нагородил что-то вроде того, что монолог возникает из точки, которая приближается к зрителю, разгорается в свечу или огонь, потом видно лицо, потом Гамлет поворачивается и уходит, заканчивая монолог. Смоктуновский обиделся и спустя тридцать лет он говорил: «Режиссеру хотелось великих мыслей, и он искал их в примитивном, иллюстративном решении».

Прием Козинцева не нравился не только Смоктуновскому: «Козинцев не решился в этом пункте (“Быть или не быть” — Е. Г.) оставить Смоктуновского наедине с Шекспиром. Он тоже повернул его спиной к зрителям и увел текст за экран. Увы, в этом “нешаблонном” решении явственна в то же время капитуляция».

Раздражение и ирония сопровождали актера весь съемочный период. Изливался в письмах в Москву: «Беспомощность, оказывается, неотъемлемая черта старой режиссуры»; Козинцеву придумал сложную кличку «Сэрано до Бержерак». «Как жалко, что нет полевого трибунала» — это в адрес постановщика, а когда проводил свою линию, радовался: «Выпросил снять без всяких символов и хождений», однако радость была преждев-



ременной, потому что пленка пошла в брак. Даже письма сыну проиллюстрированы собственноручными картинками на тему, как папа делает то, что режиссер не умеет.

В железный капкан, поставленный для него режиссурой и образцом в лице Лоуренса Оливье, Смоктуновский не попался. Он не студент, он не мыслитель, он не римлянин, но, несомненно, это один из самых оригинальных Гамлетов XX века.

У Оливье и Козинцева для «Гамлета» — свои концепции. У Козинцева она близка русскому (советскому) пониманию трагедии и образа: борьба за правду, против зла и несправедливости.

Оливье намеренно в первых же кадрах поставил эпитафию, который и был зерном его замысла: «крупница зла все доброе проникнет подозреньем и обесславит» (пер. М. Лозинского). По сюжету эти стихи относятся к празднеству во дворце, когда гости Клавдия пьянствуют и тем вредят репутации датчан. Оливье явно не имел в виду «порочный обычай». «Крупница зла» — некая порча в человеке, равно в Клавдии, Гертруде, вообще в людской природе, способная «порвать связь времен», порушить лучшие традиции, отделить отцов от детей. Гамлет Оливье и Гамлет Смоктуновского как раз хранители всемирной цепи, они стоят на стороже добра, можно сказать, абсолютного, без «крупницы зла». Попытки подточить положительный статус датского принца даже в циничном XX веке редки (можно вспомнить спектакль Бергмана или фильм Аки Куарисмяки «Гамлет идет в бизнес»). Поэтому оба, английский и советский, Гамлеты традиционно вступают в схватку со злом, поэтому оба высокомерны и нетерпимы. Наш Гамлет более резок и жесток, в нем больше и презрения и насмешки. Гамлет Оливье — почти везде и всегда сохраняет спокойствие, равновесие между словом и чувством. Позиция Смоктуновского — почти везде агрессия и ирония.

Оливье пришлось сделать довольно большие купюры — выпали Розенкранц с Гильденстерном и, соответственно, сцена с флейтой. Смоктуновскому повезло — он не видел, как Оливье играет эти фрагменты (например, в театре) и мог почувствовать именно в них творческую свободу. Потому что зависимость от английской версии заметна в сцене с Призраком, в двух сценах с Офелией, особенно в реконструкции рассказа





Сцена из кинофильма «Гамлет» Л. Оливье. 1948.

Офелии («я шила, вдруг входит Гамлет...»). Но и во время свидания с Офелией, когда Полоний, Клавдий и Гертруда прячутся за занавеской (Гамлет Оливье знал о них, Гамлет Смоктуновского — догадался), вспышка гнева в сочетании с остатками нежности, некое прощание с любовью наш актер форсирует, но все-таки «поет» по нотам английского. Что касается Призрака, то тут явная победа за Оливье — мизансцена, кадр, звук выполнены кратко и точно; и технически, и поэтически в нашем «Гамлете» это место провисает. Гамлет что-то кричит, озвучивание здесь не применялось, неумеренно жестикулирует, в комплексе сцена похожа то ли на немое кино, то ли на провинциальный театр. «Быть или не быть» и другие монологи сняты в одинаковом синхроне изображения и звука при одинаковой немоте главного героя. Разница в том, что для Смоктуновского монолог за кадром во время съемки читал Козинцев — и актер внутренне сопротивлялся, так что озвученные позднее им самим гамлетовские размышления звучат в фильме холодно — что дало повод английским критикам сомневаться в интеллектуализме русского Гамлета. У Оливье тоже есть проколы.



Лоуренс Оливье в роли Гамлета. 1948.

Монолог «Быть или не быть» у него поставлен — с попыткой самоубийства и сброшенным в морскую бездну кинжалом, все это получилось несколько манерно, включая позу лежащего на вершине утеса принца. Можно указать еще несколько мест, где два Гамлета невольно вступают в соревнование с переменным успехом у каждого. Иногда возникает ощущение, что Смоктуновский, отталкиваясь от предложенного Оливье рисунка, специально усиливает его, как, например, в разговоре с Клавдием о теле Полония — насмешка у Оливье в устах Смоктуновского становится зловещим сарказмом. Впечатлительность мешала Смоктуновскому, так что Козинцев, если он хотел вдохновения для актера, создал ему полосу препятствий: копировать себе не позволил, стремясь превзойти предшественника.

Вырвавшийся на свободу Смоктуновский, не поработенный блистательными эпизодами Оливье, показал, на что он способен, в кульминационной сцене с флейтой, и она одна стоит того, чтобы забыть о разногласиях с режиссером, вздорном характере самого актера и о неровностях фильма в целом.

Разоблачив короля во время «Мышеловки», Гамлет режиссирует гротескный второй акт этой пьесы в пьесе, который разворачивается во дворце, среди действующих лиц Эльсинора. Множество раз пересматривая эти эпизоды, я жалела об одном: что Гамлет не сыгран Смоктуновским в театре, где непрерывность (в кино техническая, с помощью монтажа, то есть резки и склейки) — обязательное условие. В фильме сцены сняты большими кусками, так что эффект театра отчасти сохранен. И все-таки театра для Гамлета не хватает. В фильме видно, как присутствие Гамлета наполняет темные залы дворца каким-то огненосным движением. Его необыкновенное возбуждение напоминает штормовой порыв ветра, который ворвался во дворец и не может унять своей веселой и злой силы. Вот он, усталый, изнуренный событиями первого акта своего спектакля (собственно, «Мышеловки»), бросается на пол у камина — и тут же взлетает снова, как будто подхваченный новой выдумкой, еще более дерзкой выходкой. Ему подчиняются все — люди, материальное пространство, звуки — и он с искусством ветра носит их из зала в зал, сбивает в кучки и как листья, по воздуху, крутит, влечет за собой, разбрасывает и отпугивает — всё и все приходят в состояние судорожного послушания. Гамлет меняет самый ритм существования Эльсинора — изменяет внезапно, напав на дворцовую размеренность, которой нехотя подчинялся. Гамлет стал быстрым, молниеносным, отбросив позу меланхолика. Смоктуновский проиграл весь финал «Мышеловки» как невероятный темповый прыжок, обнаруживший внутренний (или истинный) ритм принца, и затем, произведя расчет, он снова вводит себя в границы благоразумия и приличного поведения — разумеется, не по просьбе Розенкранца и Гильденстерна, а по соображениям высшего порядка — он возвращается в трагедию. Несколько минут «макабрской» (вспомним описание Белинским Павла Мочалова в этом же месте «Гамлета») пляски — и снова холод, непроницаемость, недостижимость.



И тут зритель, не успевающий за игрой Гамлета — так она стремительна — спрашивает себя: чему же радуется этот человек? Где его «отчаяние» и «терзания»? «Мышеловка» доказала, что Гамлет-старший отравлен братом, и узнав это, Гамлет врывается в сумрачный коридор замка летящей, упругой походкой, чуть выдвинув вперед голову, как боевой таран, и ликующим голосом разгоняет придворных, которые как черные мыши, шурша, рассыпаются по сторонам. «Пусть раненый олень ревет, а уцелевший скачет...», — кричит Гамлет во всеуслышание. Это



Смоктуновский в роли Гамлета. 1964

момент аффекта, прилива сил, творческой энергии, когда его дух и облик предстают прекрасным единством. Оправдались худшие предположения, но Гамлет рад — он узнал это! Ложь и преступления открылись разуму. Разум играючи свалил колосс королевского всемогущества. Может быть, так. Или что-то иное воодушевляло Гамлета, — не знаю. Но его торжество выплескивалось, бушевало, пело, ревело. Ничтожество есть ничтожество. Гамлет устроил так, чтобы это открылось миру. Он предвидел трусливую подлость Клавдия, он презирает суетливое холопство Полония, рабскую покорность Офелии, лживость друзей. Он вывернул их наизнанку, показал в зеркале, заставил вздрогнуть, испытать страх — шутки в сторону. Как бы устав от игры, незаметно меняя интонацию, Гамлет становится серьезным. Сцена с флейтой, к счастью, снята целиком, на одном дыхании. Она демонстрирует все известные жанровые оттенки — от гаерства, балаганного шутовства до драгоценных минут трагического откровения, от юродства до высокого пафоса. Смоктуновский поднимается по лестнице, и мы не в состоянии уследить, где, на какой ступени он еще шутит, а где начинается урок трагедии,



Гамлет — Иннокентий Смоктуновский, Офелия — Анастасия Вергинская

сцена с флейтой. В первые секунды, когда, нарочно опустив глаза и замедляя темп движения, Гамлет смотрит на флейту и просит Розенкранца сыграть на ней — уже не дразня, не издеваясь: с нежной кроткой интонацией, невозможно вообразить, что из такого смиренного тона, из предгрозовой медленности вырастет и обрушится на притихшего Розенкранца, а с ним и на весь притихший мир, такая глыба гнева и укоризны. Чтобы начатое через паузу спокойное и непререкаемое слово, с сознанием собственного превосходства отданный приказ — «Играть на мне нельзя!» — заставит замолчать все вокруг. Онемели визгливые флейты, исчезли шумы и голоса — сцена закончилась полнейшей тишиной. В фильме это пауза, а какая была бы «совместная» тишина в театре!

Жаль, что Оливье изъясил из своего фильма школьных друзей Гамлета — Розенкранца и Гильденстерна (вместо них с несколькими репликами Гамлет обращается к Полонию). Тем самым он как бы устранил сверстников и облегчил герою духовную победу над врагом. У Смоктуновского Розенкранц (Вадим Медведев) и Гильденстерн (Игорь Дмитриев) — из ближнего круга, свои, люди того же поколения. Монолог о человеке, «красе вселенной, венце всего живущего», наш Гамлет произносил не за кадром, а гостям-товарищам — отвернувшись, но вслух, как будто сокрушаясь о вырождении такого «чуда природы» в реальных навеки испуганных «царедворцев». Для фильма Козинцева Розенкранц и Гильденстерн — вторая сторона современности, которая у Оливье сосредоточена только в самом Гамлете.

Е. В. Соколова

**«ГАМЛЕТ» НАИЗНАНКУ.
О ПЬЕСЕ Т. СТОППАРДА
«РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ»**

«Шекспир — наш современник» — название книги историка театра Яна Котта отразило восприятие произведений Великого Барта поколением шестидесятых. Читатель середины двадцатого века, замечал исследователь, смотрит на знаменитые пьесы «сквозь собственный опыт. Не может читать и смотреть иначе». Изучению опыта личности в эпоху войн и потрясений, искривленной зрительной рефракции и была посвящена книга.

В своих очерках Котт не раз возвращался к теме всеобщего спектакля, воплощенного у Шекспира. Он характеризовал «Гамлета» как «великий сценарий, в котором любой персонаж может сыграть более или менее трагическую и жестокую роль». «Сценарий не зависит от героев. Он появился раньше. Определяет ситуации, взаимоотношения персонажей, навязывает им жесты и слова. Но не говорит, кто они такие. Он по отношению к ним нечто внешнее»¹. Котт явно подходил к анализу шекспировских текстов с позиций абсурдизма, смотрел на них сквозь призму драматургии С. Беккета.

В пьесе Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) отразился этот знаковый перекресток времени — пересечение шекспировского и абсурдистского. После премьеры критики увлеченно выясняли связи стоппардовской драмы с «Гам-

¹ *Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб., 2011. С. 72.

летом» Шекспира и с драмой Беккета «В ожидании Годо», прослеживали влияние Пиранделло, Элиота, Уайльда, Кафки и Пинтера, тогда же впервые прозвучали идеи о корреляции пьесы с идеями Л. Витгенштейна. А современный британский критик М. Биллингтон писал: «Стоппард <...> взял основные положения драматургии абсурда и перенес их в новую обстановку, за пределы существующей пьесы»². Трагического героя эпохи Возрождения сменили два эпизодичных персонажа, безликость которых подчеркивало их двойничество. Парочка, лишенная даже имен — Роз и Гильд — брошена Стоппардом на пересечение «старой и новой пьес»³. В безостановочном чередовании картины сменяют друг друга словно «орел» и «решка» подбрасываемой монеты. За отрывками из трагедии следуют абсурдистские диалоги Роза и Гиля. Недоброжелатели даже иронизировали, что лучшими местами произведения являются куски из «Гамлета».

Автор показывает изнанку знаменитой трагедии. Он точно следует хронологии и действию «Гамлета», но как бы раскрывает то, что у Шекспира спрятано за кулисами. Сомнение в истинности окружающего мира, стремление докопаться до смысла, до сути происходящего у Стоппарда терзают не Гамлета, а Розенкранца и Гильденстерна.

Драматург разворачивает прошедшую у Шекспира намек, сцену встречи Розенкранца и Гильденстерна с бродячей труппой в развитый сюжет. Стоппардовская пара присутствует на представлении «Убийства Гонзаго» (которое актеры разыгрывают в трагедии), а затем и всего действия «Гамлета» вплоть до их собственной смерти. Роз и Гильд вступают в игру, предложенную бродячей труппой, словно жребий принимая «брошенную» им роль, и незаметно для себя из зрителей-персонажей превращаются в актеров-персонажей. Принятие роли — поворотный, ключевой момент действия драмы. «Быть или не быть» для Стоппарда оказывается играть или не играть, вступать или не вступать в навязываемый сценарий. Трагичный Трагический выбор предпрешен.

² Billington M. Stoppard: the playwright. L.; N.-Y., 1987. P. 37.

³ Цит. по.: Ibid. P. 106.

Стоппард стирает память героев. Персонажи не помнят прошлого, не понимают, где оказались. Мучительно вслушиваясь в речь возникающих перед ними героев шекспировского «Гамлета», они сочетая и складывая как пазл различные реплики, пытаются осознать логику происходящего. Лишенные памяти Роз и Гильд вынуждены открывать для себя мир, каким он есть, а не через призму имеющихся знаний, видеть данную ситуацию впервые, не приравнивая и не подменяя ее уже известными, подобными случаями. И смотря на мир «новыми» глазами, они видят его абсурдность и не могут его понять. С другой стороны, Стоппард играет с театральной аудиторией. Автор выбирает пьесу, хорошо знакомую зрителю во всем мире. «Гамлет» занесен в «карту зрительской памяти». Эпизоды из «Гамлета» действуют в зрительском воображении как мельчайший осколок разбившейся вазы, взглянув на который сразу представляешь ее целиком. Это специфика нашего восприятия мира. Но человеческое видение показано Стоппардом как видение, призрак, игра.

Янн Котт находил сюрреалистические мотивы в словесных играх Шекспира. «Великий язвительный анекдот.

КОРОЛЬ. Гамлет, где Полоний?

ГАМЛЕТ. На ужине.

КОРОЛЬ. На ужине? На каком?

ГАМЛЕТ. На таком, где ужинает не он, а едят его самого.

Этот анекдот мог бы фигурировать в Малом Словаре Сюрреалистов. Он в той же стилистике. У него тоже два дна: одно издевка, а другое — жестокость⁴. Отсылку к творчеству сюрреалистов делает и Стоппард. Его пьеса «После Магритта» (1971) является подсказкой, дающей разъяснение детективных театральных историй — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Настоящий инспектор Хаунд», — и, одновременно, еще одним витком, уводящим вглубь лабиринта смыслов. Драма рассказывает о семье Харрис, которая после посещения выставки бельгийского сюрреалиста оказывается в центре абсурдного полицейского разбирательства. На допросе персонажи рассказывают о событиях

⁴ *Котт Я.* Шекспир — наш современник. С. 71.



минувшего дня, но, по-разному воспринятые и трактованные, они складываются в нелепицу. Попытка объяснить парадоксы, сюрреалистическое разложение через житейскую логику смешна.

Еще одним парадоксом сознания предстает язык. Стоппард помещает трагедию Шекспира в пространство «языковых игр» Витгенштейна. Отстраненность, инопланетность Эльсинора выстраивается сменой языков. Пьеса построена на чередовании стилевых доминант: стиха и прозы, современного языка и архаизмов, высокого и разговорного регистров речи. Это построение обнажает феномен смыслоутраты. С помощью языкового разрыва автор создает полюса, между которыми невозможны точки соприкосновения.

В произведении 1979 года «“Гамлет” Догга» Стоппард более прямолинейно продемонстрировал «смысловую трещину», сочетая высокий язык эпохи Возрождения с вымышленным языком Догга (смесь тарабарщины и ругательств).

Пьеса иллюстрирует ситуацию, предложенную Витгенштейном в «Философских исследованиях»: строитель и его помощник возводят некую деревянную конструкцию. Сторонний наблюдатель отмечает, что при произнесении «доска» появляется длинный плоский деревянный предмет, «плита» — бетонный квадрат, «куб» — деталь соответствующей формы. Невольный наблюдатель усваивает смысловую взаимосвязь между словом и предметом. Но эта логико-языковая конструкция иллюзорна, так как возможна и иная интерпретация происходящего. По заранее условленному принципу помощник передает предметы в определенном порядке. А значение слов: «доска — готов», «плита — давай», «куб — спасибо».

В «“Гамлете” Догга» диссонанс тарабарщины и Шекспировского слога ярко обнажает разрыв систем. Действующие лица — школьники, носители догга-языка, готовятся к постановке «Гамлета». При появлении водителя, доставившего декорации, возникает новый регистр общения — современный, который одинаково далек от языка Шекспира и Догга. Вслушиваясь в непонятную речь водителя Изи, ученик Беккер улавливает сходство с шекспировским текстом. Стараясь найти общий язык, он озвучивает фразы из трагедии. Это только увеличивает языковой и смысловой разрыв. Стихотворные

реплики чужды и нелепы для Изи, как и тарабарщина догг-языка.

Бейкер. Артишок. [*Грузовик.] <...> Цветная капуста... капуста... едва... оникс едва... [*Бери левее... левее... правее... правее и назад...] Салфетка... салфетка... плита! [*Прямо... прямо... порядок!]
Входит водитель грузовика — Изи. <...> В руках — красная ковровая дорожка и коробка с маленькими флажками. Он опускает все это на сцену.

Изи. Бакстон — стройматериалы и... это...

Авель. А?

Изи. Доставка Бакстона, из Лемингтон Спа. Я привез тут стройматериалы. Помог бы кто разгрузиться.

Молчание. Мальчики смотрят на него в полном недоумении.

Авель. А?

Изи. Не помешала бы, говорю, пара лишних рук, а то одному мне не справиться. <...>. Н-да... пацаны. Куда разгружаться-то?

Снова молчание. Бейкер делает шаг к Изи, явно довольный собственной сообразительностью.

Бейкер. Стой, заклинаю, молви!

Пауза.

Изи. Ты-то кто будешь?

Бейкер (*решительно*). Уильям Шекспир.

Изи (*Авелью*). Он что, идиот?

Бейкер (*посмотрев на часы*). Такси тролль.

Изи. Я так и подумал. (*Смотрит на Чарли*.) Вы, похоже, все тут не совсем здоровы. А учитель где?

Быстрым шагом входит Догг.

Догг. Бестолочь! [*День добрый!]

Мальчики. Бестолочь, скотина! [*Добрый день, сэр!]

Изи. Добрый день, сквайр. [Что на дождем означает: *Пошел ты, свинья.]

Догг угрожающе хватает его за грудки.

Догг. Часы марципана! [*Поосторожнее в выражениях!]⁵

Мальчики-ученики представляют трагедию Шекспира механически, заучив как молитву непонятный иностранный текст. Выводя школьников, Стоппард намекает, что современное знание науки субъективно и истина недоступна нашему сознанию. Школьники, как Роз и Гиль, становятся участниками жесткого непонятного им сценария. Иллюзорная фиктивность бытия,

⁵ http://www.theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_4.html



замкнутость жизненного сценария и попытки разрушить его законы стали мотивом ряда пьес, визуальным образом которых вполне могла бы стать картина Магритта «Искусство общения». Две крошечные безликие мужские фигуры застыли перед грудой массивных камней, которая заградила им путь и заслонила собой горизонт. Нагроможденные друг на друга валуны складываются в слоги, слова, образуют замысловатый кроссворд. Сюрреалистический словесный Стоунхендж сколь осязаем, столь и призрачен.

Стоппарду близки вариации Магритта на тему «Условия человеческого существования». На полотнах, объединенных данным названием, через оконный проем открывается вид на морской берег, панораму которого продолжает стоящая на мольберте работа художника. Холст словно продолжение окна, позволяющее взглянуть вовне и по фрагменту воспроизвести полную картину пейзажа. Практически невозможно отличить действительность от ее акварельного дополнения. Но точен ли созданный неведомым художником образ? Ведь не предсказуемо, что может прятаться за стеной. Окружающий мир и наше представление о нем не идентичны, торец мольберта словно шов между иллюзией и реальностью обнажает парадоксы логики.

Уникальность игровой конструкции Стоппарда в невозможности установить смысловую и структурную доминанту — любое утверждение находит свои «pro» и «contra». Происходит качественное изменение в использовании театральных и художественных первоисточников, которое становится основой смысловых и конструктивных построений пьесы. Каждая реплика отзывается бесконечными рефренами в классической и современной науке и искусстве и обретает объемный многогранный смысл, который невозможно выстроить в линейную форму вербального текста.

Стоппард создает парадоксальный дисбаланс четких форм, неопределенность клишированных фраз, обманчивость незыблемых истин и общепризнанных представлений. Он раскрывает одновременность сосуществования различных культур как специфику и феномен современного сознания. Новый принцип театрального дискурса рассчитан на активизацию

зрительской памяти и деконструкцию зрительского восприятия. Смешение жанров (трагедия, фарс, пародия, интеллектуальная драма), философско-научных и художественных концепций (Возрождение, абсурдизм, лингвистические теории), стилей повествования (научный, литературный, бытовой, пародийный, иронический) показывает специфику преломления реальности в субъективном восприятии зрителя. Техника драматурга созвучна постмодернистским рецептивно-эстетическим теориям — «открытому произведению» У. Эко, «внешне-внутренней» теории восприятия реципиента, теории симмулякров и смерти субъекта.

Хрупкость любой интерпретации акцентируется Стоппардом. Гамлетовский путь познания и прозрения отныне невозможен. Герои пьес становятся участниками жесткого непонятного им сценария, того сценария, что описал Ян Котт. Любые языковые конструкции, которые выстраивают школьники, Роз и Гильд или супруги Харрис, как мощные глыбы заслоняют им мир, выбрасывают из него. Трагический разрыв связи времен у Стоппарда — основа коллажа трактовок и смыслов, беспредельная вариативность которых трагична, так как любое утверждение опровергается следующим ходом драматической игры, истинное становится мнимым и оказывается не более чем «слова, слова, слова». Шекспировский «Гамлет» предстает совершенным лабиринтом, истинный путь к которому мы пытаемся найти с различных географических, исторических и научных позиций.

С. Мурата

**АВТОРСКАЯ РЕЖИССУРА,
ИЛИ ОПИСАНИЕ ОБРАЗА ГАМЛЕТА
ЗА МАСКОЙ «БЕЗУМИЯ»
(ДРАМАТУРГИЯ «ДНЕВНИКА ГАМЛЕТА»
СЁХЭЙ ООКА)¹**

Со второй половины XIX века, с началом модернизации страны, японские писатели, мыслители и читатели получили возможность познакомиться с пьесой Шекспира «Гамлет»².

Творческая интеллигенция Японии проявила большой интерес к тексту и образу героя шекспировской трагедии. В 1912 году прозаик Наоя Сига написал рассказ «Дневник Клавдия», в 1941 году писатель Осаму Дадзай — «Нового Гамлета», кроме того, мыслитель и критик Хидэо Кобаяси написал «Посмертное сочинение Офелии». Сосредоточившись на образе

¹ Роман «Дневник Гамлета», написанный Сёхэй Оока, публиковался в журнале «Синтё» с мая по октябрь 1955 г. В 1980 г. в том же журнале была опубликована часть романа «Похороны Офелии». В настоящей статье все цитаты даются по следующему изданию: *Оока С.* Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбо, 1995. Т. 4.

² Часть пьесы «Гамлет» впервые была переведена на японский язык в 1874 г. А в 1886 г. появилась первая адаптация пьесы на тему трений японского дворянства XIV в. в стиле театра Кабуки (она была поставлена только в 1991 г. с участием актера Кабуки). Впервые целостный перевод пьесы был представлен в 1905 г. при издании Полного собрания сочинений Шекспира. Но самый известный и достоверный перевод довоенной Японии был сделан Сёё Цубоути (в 1909 г. в стиле Кабуки, в 1933 г. — для театра с режиссерскими указаниями переводчика). Интересно отметить, что в переводе Юдзи Одадзима 1977 г. известная фраза «Быть или не быть — вот вопрос» переведена: «Хорошо быть так или нельзя быть так — вот вопрос».

любимого персонажа, они по-своему переделывали оригинал и создавали уникальный мир «Гамлета». Это свидетельствует об огромном интересе японской интеллигенции к одному из самых ценных произведений в наследии европейской классики. Благодаря усилиям писателей речь персонажей, особенно Гамлета, постепенно проникала в душу японцев Нового времени.

А в 1955 году был опубликован первый вариант романа Сёхэй Оока «Дневник Гамлета»³. Писатель продолжал работать над романом и завершил его только в 1980 году. Это означает, что пьеса «Гамлет» имела важное значение для творчества Оока.

Строки «Дневника» начинаются с 20-го декабря и кончаются письмом Горация — по замыслу японского писателя, человека из Флоренции — от 3-го сентября (после кончины героя), адресованным его другу Антонио в Париж. В «Дневнике» есть и изложение фактов, и соображения Гамлета, и живые диалоги персонажей. Этот мемуарный роман представляет собой наилучший пример адаптации пьесы, стремящейся передать сущность шекспировского произведения.

«Дневник Гамлета» скорее не роман, а драматическое произведение, воплощенное в виде дневника. Тонкое изложение оттенков выражения лица, взгляда, жестов, голоса у персонажей можно считать авторскими ремарками и режиссерскими

³ Сёхэй Оока (1909–1988) с университетских лет изучал французскую литературу, в частности, Стендаля, и как вся японская интеллигенция довоенной и послевоенной эпохи читал произведения европейской литературы и философии, в том числе Ф. Достоевского, Л. Толстого, Д. Мережковского. Сёхэй Оока участвовал во Второй мировой войне на Филиппинах как рядовой запаса, попал в плен и после войны начал писать записки военнопленного и другие произведения. О «Дневнике Гамлета» он пишет: «С одной стороны, есть правительство Клавдия с буржуазным Полонием, с другой стороны, группа бывших военных, распускающих слухи о появлении призрака бывшего короля, требующих отставки Клавдия. У Гамлета, выдвигаемого на престол военными, возникает сомнение. Он же получил образование по стилю эпохи Возрождения в университете Виттенберга». По словам Оока на создание его «Дневника» оказывает влияние английский фильм «Гамлет», снятый Л. Оливье в 1948 г. (Оока С. Огоньки на поле. Дневник Гамлета. Токио: Иванами-сётэн, 1988. С. 356), и работа, написанная английским исследователем Д. Вильсоном, рассказывающая о политическом действии Гамлета. (Оока С. Судьба литературы. Токио: Коодан-ся, 1990. С. 314).

указаниями для инсценировки или экранизации произведения. Но самой главной целью писателя является выявление настоящих намерений и действий Гамлета, которые нелегко увидеть за маской «безумия».

«Дневник Гамлета» отличается следующими чертами творческой переработки оригинала. Они обнаруживаются и в диалогах, и за полем диалогов:

1. Яркая театральность и кинематографичность текста: появление призрака убитого короля; подробное описание ситуации на судне, попавшем в шторм, и поведения героя на нем; смерти Офелии; использование приема «театра в театре».

2. Включение эпизодов для более подробной передачи сюжета и анализа психологии персонажей: «Вопрос не в том, является ли призрак убитого отца или нет, а в том, что Марцелл и Бернардо желают его появления⁴» (важно для реализации воли героя⁵); объяснение Гертруды о причине брака «по расчету» с Клавдием (по ее словам, она согласилась на брак во избежание заточения или убийства ее и Гамлета)⁶; рассказание Гертруды («Все происходит от того, что я выбрала его мужем. Наблюдая твои последние поступки, я потеряла уверенность в том, правильно ли я поступила⁷»); сон, в котором герой видит Офелию⁸; исторические, геополитические и международные отношения того времени (например, намерения государств Северной Европы наступать на территорию Дании); недовольство простого

⁴ Оока С. Дневник Гамлета // Оока С. Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбо, 1995. Т. 4. С. 200.

⁵ Там же. С. 893. В послесловии к 4-му тому полного собрания сочинений Оока писатель Сэндзи Курой таким же образом объясняет значение призрака в «Дневнике».

⁶ Там же. С. 194. Об этом пишет и С. Курой (*Курой С. Послесловие // Оока С. Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбо, 1995. Т. 4. С. 894.*

⁷ Там же. С. 240.

⁸ Там же. С. 282-286. Во сне Гамлета Офелия просит его не мстить больше никому, поскольку не существует ни чистилища, ни призрака, все это — его заблуждение. Сон определяет слова Гамлета, обращенные к Горацио о том, что он намерен поступать не безумно, а сугубо в соответствии с политической логикой: «Я хочу не личной мести, я хочу смерти Клавдио как королю в результате официального решения суда. Иначе, я не смогу вступить на престол» (С. 287).



народа Дании, которому военные заводы Клавдия не приносят достатка; более глубокие психологические размышления и более слабые колебания героя, чем в оригинале.

3. Решение образа Гамлета как лидера политической оппозиции: активное стремление героя, законного наследника убитого короля, к власти — в сотрудничестве со своей группой, внушившей народу виновность Клавдия; стремление героя вернуться в Данию любой ценой (для уточнения факта убийства отца Клавдием); идеологические трения с Лаэртом, представителем демократии; популярность Полония как представителя простого народа.

4. Тщательное описание выражения лица, взгляда, голоса, движений и жестов у персонажей. Гамлет: «Гораций, не делай **такого грустного лица**, ты тоже присоединись к клятве»⁹; Офелия: «Что с вами, Гамлет?» — **красивый голос немного дрожит**¹⁰; «У нее **в глазах появилась печаль при открытии правды**»¹¹; «Я не знал, что у **Офелии такие холодные руки**» (эту реплику можно считать символическим образом смерти Офелии)¹²; очень театральные авторско-режиссерские указания: «Я снова выбежал, но узнав, что в руке те бусы, которые передала мне Офелия, прибежал назад к ней и выбросил их на пол перед ней»¹³, «В тот момент, когда Гамлет прибегает к падающему Лаэрту, принцесса сваливается со стула»¹⁴.

5. Подробное описание приема «театра в театре»: тщательная подготовка спектакля «Убийство Гонзаго», который четко разделяется на две части — пантомима (объяснение полного

⁹ Оока С. Дневник Гамлета // Оока С. Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбоо, 1995. Т. 4. С. 202.

¹⁰ Там же. С. 210.

¹¹ Оока С. Дневник Гамлета // Оока С. Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбоо, 1995. Т. 4. С. 211.

¹² Там же. С. 209. На холодные руки Офелии обращает внимание и С. Курой, но не отмечает значения сна как театрального приема. Гамлету снится Офелия в ночь после ее похорон. Во время разговора с ней Гамлет замечает, что она уже на том свете. Офелия ему запрещает мстить. Это не только интересный прием с точки зрения театральности, но и необходимый ход для развертывания сюжета (Там же. С. 282–286).

¹³ Там же. С. 214.

¹⁴ Там же. С. 293.

сюжета) и развязка, по которым все зрители должны понять причину возможного ухода короля во время спектакля; предвидение реакции Клавдия и зрителя. Настоящим зрителем и ценителем «театра в театре» должен быть Гамлет; сожаление героя о том, что он не сразу после спектакля выступил с обвинением короля и не объявил, что он сам король; «игра» Гамлета и Офелии в разговоре, которой не существует в оригинале, но она важна для понимания замысла Оока:

Гамлет: «Чушь. Душа Гамлета безумная, поэтому она постоянно колеблется. Это все Вы. Правда, если Вы на днях уйдете со Двора, то чувство ненависти испытаю, скорее, я». Именно в тот момент в отношении Офелии появилось подозрение. <...> Плотный закрытый рот Офелии, видимо, показывает не столько скорбь девицы, сколько напряжение актрисы, выражающей это чувство.<...> «Если тут скрылся кто-то, то это один из четверых: Король, Полоний, Розенкранц или Гильденстерн. И если девица, сейчас изображающая передо мной скорбь, является их приспешницей, то она заслуживает ненависти. Я с трудом сдерживаю свой гнев». <...>

Офелия: «В таком случае это была все-таки ложь?». Офелия моментально покраснела, но она, видимо, не очень обрадовалась. Она тоже плохо играет.

Гамлет: «Почему это игра — ложь?». Я заметил, что голос неожиданно стал грубым. Кажется, Офелия посмотрела на занавес:

Офелия: «Актер умеет показывать нереальные чувства. Говорят, что и жесты делаются, и слова у актера произносятся не от души».

Гамлет: «Видимо, у нас с Вами нет права ругать актера. В самом деле, Офелия, Вы сейчас играете». В лице Офелии выражена яркая растерянность. Мне хотелось мучить ее еще больше¹⁵.

6. Хладнокровность и логичность мышления героя: отрицание безумия и усиление притворства в безумии; выполнение планов для достижения цели; психологический анализ каждого персонажа.

¹⁵ Там же. С. 212–213. В этой сцене ярко выражена театральность «Дневника», основанная на идее авторской режиссуры.

7. Показ предчувствия судьбы Гамлетом.

В Японии «Гамлета» часто ставят на сцене, начиная с 1978 года (режиссером Ю. Нинагава и другими), представляют в театре кукол и экранизируют (в 1960 году А. Куросава снял фильм «Плохие хорошо спят»). Однако трудно сказать, что существует сценическое произведение, осуществившее замысел Шекспира.

Интересно было бы поставить спектакль по роману С. Оока, который стремится передать подлинные мысли Шекспира, образ и внутренний мир Гамлета. Роман был создан на основе исторических и художественных размышлений писателя, испытавшего трагедию войны. Тот факт, что Оока за пару лет до появления «Дневника Гамлета» написал о японском солдате, странствовавшем во время войны на одном филиппинском острове, а позже сошедшем с ума, нельзя считать простой случайностью¹⁶.

Можно предположить, что писатель воспринимает пьесу в первую очередь как театр в театре, а не как подлинную трагедию. И не только потому, что попасть в трагическое положение Гамлету запрещает призрак отца, повелевающий сыну отомстить врагу, но и потому, что герой играет роль шута, используя маску безумия.

Норвежский принц Фортинбрас, к которому Гамлет относится с уважением, описан как человек с сильной волей и хладнокровный вождь. Его отец был убит бывшим королем Дании, но сын не испытывает чувства мести к этой стране. Если образ Фортинбраса соответствует идеалу Гамлета, то настоящая цель Гамлета заключается не в том, чтобы отомстить Клавдию, а чтобы господствовать над Данией как достойный властелин.

¹⁶ Среди произведений Оока, написанных по фронтовым воспоминаниям, можно назвать следующие: «Записки военнопленного» (1948 г.), «Огоньки на поле» (1952 г.) и «Военные записки на Лейте» (1969 г.). Их можно считать не репортажем о войне, а художественно-философским творчеством. Стоит обратить особое внимание на высказывание Оока о том, что «Война и мир» Л. Толстого описывает человека, пережившего ненормальные испытания. (Сёхэй Оока, Судьба литературы. Токио: Коодан-ся, 1990. С. 271–272).

Литература:

- Сёхэй Оока. Полн. собр. соч. В 23+1 т. Токио: Тикума-сёбоо, 1995.
- Сёхэй Оока. Судьба литературы. Токио: Коодан-ся, 1990.
- Сёхэй Оока. Огоньки на поле. Дневник Гамлета. Токио: Иванами-сётэн, 1988.
- Hamlet (Third Series), ed. by Ann Thompson & Neil Taylor, London, 2006.
- Hamlet, Prince of Denmark, ed. by Philip Edwards. Cambridge, Cambridge UP., 2003.
- Hamlet, ed. by G. R. Hibbard / Oxford, Clarendon Pr., 1987.
- Rebecca West. The Court and the Castle, The interpretation of political and religious ideas in imaginative literature. London: Macmillan & Co. Ltd., 1958.
- J. Dover Wilson, What Happens in «Hamlet»? Cambridge, Cambridge UP., 1951.

И. В. Вдовенко

«ГАМЛЕТ» КЛИМА: ПРОЕКТ. ПЬЕСА. СПЕКТАКЛЬ¹

Работа, о которой пойдет речь в данной статье, — «Гамлет», — последний спектакль некогда легендарной Мастерской Клима² при ВОТМе, третья часть так и не завершенного «Индоевропейского проекта» и в то же время — первая работа Клима как драматурга, полноформатная пьеса, в которой уже чувствуются все характерные приметы его уникального драматургического стиля.

В определенном смысле «Гамлет» стал итогом шестилетней деятельности труппы. Поэтому, мне кажется, непосредственный разговор о нем необходимо предварить кратким обзором основных рабочих установок и того пути, который мастерская прошла с момента своего основания.

1. Краткий обзор деятельности мастерской

1.1. Практика. Тренинг и «хождение с текстом»

«Группа» («Мастерская», «Лаборатория», иногда неверно — «Студия») Клима возникла в 1989 году как правопреемница Мастерской В. Мирзоева «Домино» при Всероссийском Объединении Творческие Мастерские (ВОТМ). Все годы своего

¹ Настоящий материал представляет собой сокращенный вариант готовящегося к публикации исследования. Квадратными скобками обозначены купюры в тексте. — *Прим. ред.*

² Клим — театральный псевдоним режиссера, драматурга, киносценариста Владимира Алексеевича Клименко. — *Прим. ред.*

существования она располагалась в изначально не приспособленном для театра помещении — подвале в Среднем Каретном переулке (отчего сама Мастерская получила среди близких к группе людей имя — Подвал). С самого момента возникновения основу практики группы составляли два базовых элемента: тренинг и «хождение с текстом».

Тренинг состоял из трех взаимосвязанных элементов, которые можно условно обозначить как «сшивание неба и земли», «прорастание в пространстве» и «вращение». При этом два первых элемента являлись инвариантами «шага» — элементарной частицы, из которой складывался третий элемент — вращение.

«Сшивание неба и земли» рассматривало шаг через визуализацию некой бесконечной и безначальной нити, проходящей через пространство. Эта нить входит в землю, затем возвращается, проходит через левую ногу, дальше через правую (на шаге) опускается в землю, затем снова поднимается, но уже через опорную правую, проходит через все тело и уходит «в космос».

«Прорастание в пространстве» рассматривало тот же шаг как прорастание некоего ростка, также проходящего через тело: зерно падает в почву, дает корни, начинает прорастать (проходить через тело), вырастают листья, раскрывается цветок, появляется плод, дающий новое зерно, зерно падает в землю и т. д. Каждый отдельный элемент «прорастания» сопровождается соответствующим звуком (последовательно: и-а-у-м-э-о-м) в процессе движения, дважды собирая мантру «ом».

«Вращение» собирало эти шаги в единое движение, в котором вращающийся одновременно «по малому кругу» (вокруг себя) двигался вправо (по часовой стрелке) и «по большому кругу» (вокруг столба) — против часовой. В момент вращения вращающийся начинал ощущать себя чем-то напоподобие воронки, внутри которой пустота. При этом коллективное вращение группы, как говорил Клим, «создает некое единое поле».

Когда эта система сформирована, в чем сила этого эгрегора, этого поля? — В каком-то смысле это кружение — это единомыслие. Мы мыслим единомыслием. Это кружение не просто ритуал <...> это определенная технология входа в ту или иную



театральную..., это — молитва входа. Прежде чем начинать, ты 2–3 часа отдаешь себя. [Клим 25.09.2008³]

«**Хождение с текстом**» представляло собой основную форму работы над «спектаклем» — вне «застольного периода», разбора пьесы, распределения ролей и прочих привычных актерам форм «психологического театра». Взяли текст? Играйте. «Что играть?», «что это за пьеса? что в ней происходит?», «какая у меня роль?», «кто мой персонаж?» — все эти вопросы отмечались. «Просто играйте». Как вспоминала Елена Брагина (одна из актрис «первого призыва» группы),

мы репетировали примерно так: ходим с текстом, читаем, раз, два, Клим молчит. Двадцать пятый раз проигрываем, уже выучив текст, ходим, кому как взбредет в голову. Клим внимательно смотрит, но молчит. Меняемся ролями, мизансцены меняем. Молчит. А на «сотый раз» заговорил: «Вы придумали конструкцию и пытаетесь это неорганичное придумывание внести в органичное пространство. Оно не пропускает, а вы прете». [Брагина. Письмо 31.05.2012]

Или иными словами, как объяснял позднее сам Клим:

В привычном смысле я не был режиссером. Я ничего им не навязывал. Моя задача заключалась в другом. Я смотрел. И когда они играли: один раз, другой, третий... мне со стороны просто становилось лучше видно... не что они должны сделать, а что им мешает. Не «куда идти», а «куда не ходить... для того чтобы была возможность идти куда хочешь». [Клим 25.09.2008]

В этом смысле отказ от предварительного разбора, от «интерпретации», от того «что играть?» был принципиальным. «Почему Гамлет убивает Полония?» — «По сюжету»: единственный ответ, обладающий полной легитимностью. Интерпретация — дело зрителя, а не режиссера.

Мой вопрос к себе, «а кто же я?» он не такой вопрос, не прямой. Я-то, на самом деле, не знаю, кто я. Внутри меня вот это «я», которое не отвечает на эти вопросы. [...] Люди, которые спрашивают: «что мне играть?», с этими людьми — беспо-

³ Здесь и далее с указанием даты — расшифровки записей бесед.

лезно. Собственно все репетиции заключаются в том, что ты пытаешься человека увести с территории «что мне играть» на территорию «кто ты». И только дойдя до территории «кто ты», можно начать что-то делать. Потому что дальше возникает вопрос: а тебя устраивает кто ты? В сюжете. Или: в каком мифе ты находишься? ты знаешь? «Я, — говорит, — Эдип». «А ты знаешь, чем Эдип кончил?» «Нет, я так не кончу». «Почему?» «Я хитрее». Вот тогда и возникает эта история: «по сюжету». [Клим 26.09.2008]

В том процессе, в котором (словами Брагиной) «ходим с текстом, читаем, раз, два, уже выучив текст, ходим, кому как взбредет в голову», одной из основных составляющих являлось само проживание длительности процесса, не направленного на какую-то конечную цель. Не «попробуйте так или так, а потом мы отберем», а просто «играйте» — раз, два, сто, двести, триста. Научитесь воспринимать это не как подготовку к чему-то, что произойдет, а как то, что уже происходит. Быть здесь и сейчас. Жить непосредственно тем, что происходит в данный момент для вас, не задумываясь о том, как это будет выглядеть для кого-то когда-то. «Спектакль» же соберется сам. Или, вернее, не соберется, а сложится. После чего собрать его уже непосредственно как «спектакль» будет возможно за неделю.

Как позднее описывала это другая участница группы, Татьяна Корневская,

мы бесконечно импровизировали. Каждый день после тренинга мы брали текст и импровизировали весь спектакль от начала до конца. Часа 3–4 свободной импровизации по тексту. Текст мы использовали как некую территорию, по которой мы бродили. Все, включая ремарки, имена персонажей и т. д., могло стать смысловой частью сцены. Смысл же был текучим, неуловимым, постоянно меняющимся. Но постепенно какие-то темы начинали вырисовываться и принимать форму. Все это, конечно, требовало огромного количества времени. Мы работали неспешно. Больше всего это было похоже на музыку. Как в джазе, jam session. Через какое-то время мы так сработались, что стали как некий единый организм. Клим нас почти никогда не останавливал. Только если уж совсем не ладилось или выходило какое-нибудь безобразие. Но он все равно довольно долго терпел и ждал, что мы сами выкрутимся. А потом, когда надо было выпускать спектакль, он очень быстро все организовывал. Он уже знал, что он хочет, и мы были уже абсолют-



но в материале. Можно сказать, мы и были некое воплощение этого материала. Если представить себе, что написанный текст (не то, что автор хотел сказать, а текст сам по себе, после того как он написан и отделился от автора и обрел какое то свое существование), так вот этот текст со словами в именно этом порядке, точками, запятыми, паузами и ремарками, это какое-то эфемерное существо, какая-то организованная энергия. И в сочетании с именно этими актерами в именно это время этот текст каким-то образом проявляется. А Клима его наблюдает и ловит. Как отпечаток, ghost image. [Корневская. Письмо — 14.05.2012]

С точки же зрения «театральной прагматики» лучшей формулировкой мне кажутся слова Лавроненко:

Клима учил нас в первую очередь тому, что слово не может взяться ниоткуда. Нужна особая тишина. Особый покой, из которого оно может родиться... или — не родиться. То, что потом назвали «культурой тишины»... Прежде чем что-то говорить, ты должен достигнуть покоя. И если ты его достигаешь, то уже не важно, что именно ты говоришь. Какой именно текст. Слово само становится действием... как бы вне его значения. [Лавроненко 17.09.2009]

[...]

2. Индоевропейский проект. 1992–1994

2.1. Общая ситуация

Прежде чем перейти непосредственно к содержательной части «Индоевропейского проекта» (фрагментом которого был «Гамлет»), необходимо сказать несколько слов об общей ситуации, в которой к 1992 году находилась Мастерская Клима. Во-первых, о том, как все это воспринималось публикой. Во-вторых, об организационных условиях существования мастерской. И наконец, о ситуации, в которой существовали в это время Мастерская и ВОТМ (частью которого она являлась).

Начнем с восприятия публики. Мастерская, которую в рамках ВОТМа Клима принял у Мирзоева, изначально воспринималась театральной публикой как «авангардистская» и «эпатажная»⁴. И первый — совместный с Мирзоевым — спектакль,

⁴ См., например, *Казьмина Н.* ВОТМ — вот вам! // Театр. 1989. № 11.



Баркер, не изменил этого отношения. По сути, видели его лишь те, кто уже знал, что это такое, и целенаправленно шел «на авангард» (для конца 80-х — достаточно обычное явление). Первый же собственно климовский спектакль — Пинтер, премьеры которого состоялась на фестивале «Пролог» (май 1990), продемонстрировал публике пусть тоже «авангардный», но совершенно иной, отличный от мирзоевского, театр, восприятие которого требовало совершенно иного настроения.

[...]

Начиная с Пинтера спектакли мастерской игрались не на специально арендуемых «для представления» площадках (как это было до Клима), а в самом Подвале, т. е. в пространстве, по всем канонам традиционного театра не предназначенном для игры: комнате 9 x 9 м с двумя заложёнными окнами, «гимнастическими» зеркалами во всю сцену и стоящим строго посередине квадратным (метр на метр) столбом. Именно этот столб в свое время (при Мирзоеве) по понятным причинам воспринимался как минус. Снести его было невозможно (он являлся одной из основных опорных конструкций здания). И из-за него это само по себе достаточно большое помещение воспринималось непригодным не только для того, чтобы в нем играть, но и даже для «нормальных» репетиций. В работах же Клима само это пространство начинает восприниматься публикой как смысловая часть спектакля:

Массивный квадратный столб подпирает потолок прямо посреди зала и порой скрывает тех, кто движется, от тех, кто смотрит. Но зеркало одолевает непроницаемость препятствия, отражая и его и тех, кто за ним. Мы с вами находимся в спектакле. Когда-то он начался, но когда — не совсем ясно. Когда-нибудь он кончится, но когда... Здесь ничего нельзя знать наперед⁵.

[...]

Все это в сочетании с очень ограниченным числом зрителей (около 20), отсутствием формальных «театральных признаков» (афиш, «репертуара», билетов), открытостью тренин-

⁵ Смоляницкий М. Сквозь зеркало. Восемь фрагментов//Театр. 1992. №. С. 52.



га, приводит к тому, что, уже начиная с Пинтера, сам по себе Подвал начинает восприниматься как некая особая территория, «зона чистого искусства», «пространство театрального эксперимента», в котором существуют какие-то особые люди, чуть ли не подвижники, на которых держится мир (ну, или, во всяком случае, — театр). Как, несколько иронизируя, писал об этом (чуть позднее, уже в момент первого закрытия Подвала) Михаил Смоляницкий:

Помню, как одна дама-критик говорила мне примерно следующее: «Я, может быть, никогда не попаду к Климу, но ощущение, что, пока я хожу по городу, занимаюсь делами, смотрю спектакли, он сидит где-то там, в подвале, и репетирует, — это ощущение действует на меня как-то успокаивающе». Кажется, дама так и не попала в подвал, зато ее слова довольно точно отражают отношение к Мастерской — немного комичное в своей серьезности, но, безусловно, уважительное и даже нежное. Клим — *persona grata* театральной Москвы: все ему как бы признательно, а за что именно — непонятно. Вероятно, за то, что его персона не только *grata*, но и *gratuita*, то есть бескорыстна, бесцельна и бесполезна⁶.
[...]

Как было уже сказано, мастерская Клима изначально являлась частью ВОТМа (некоммерческой структуры, финансируемой СТД). Но уже с 1989 года (т. е. непосредственно с премьеры Пинтера) ВОТМ фактически прекращает свое существование, реорганизуется, превращаясь в часть возглавляемого Валерием Фокиным Центра им. Вс. Мейерхольда (ЦИМ). В результате этой реорганизации, а также в связи с постепенным сокращением финансирования со стороны СТД к 1992 году большинство мастерских, некогда входивших в ВОТМ, закрываются. Бывшие мастерские выселяют из помещений, на их месте возникают склады, ночные клубы и т. д.

Впрочем, непосредственно мастерской Клима происходившие изменения первоначально коснулись мало. Как он сам говорил:

⁶ Смоляницкий М. Право на свою комнату // Столица. 1994. № 45 (ноябрь). С. 57–58.



И Фокин и Лернер [новый директор мастерских. — И. В.], они почему-то меня любили. Фокин вообще хорошо относился, старался помогать. Просто время изменилось. Никто уже ничего не мог сделать. [Клим 25.09.2008]

Фактически мастерская выживала лишь благодаря иностранным гастролям. Деньги, которые продолжали платить «на работе», практически не индексировались (инфляция же в 1992 году по официальным данным составила 2508 %). Актеры для того чтобы просто физически выжить, должны были искать какую-то дополнительную работу. Но дело даже не в этом. А в том, что действительно — изменилось время. Экономический и политический кризис 1991–1992 годов вынес театр как таковой на обочину. Многие успешные люди уезжали. Климу и его мастерской также поступали предложения об отъезде.
[...]

2.2. Идея проекта и его части

Полное название проекта, начинающегося в мастерской после «Ревизора»: «Индоевропейский проект “Лестница-дерево”: Север, Юг, Запад, Восток». Четыре стороны света должны были быть представлены четырьмя текстами: «Словом о полку Игореве» (Север), «Персами» Эсхила (Юг), шекспировским «Гамлетом» (Запад) и «Упанишадами» (Восток). При этом все эти четыре части, с одной стороны, должны были восприниматься именно как «стороны света» (т. е. наиболее значимые тексты-представители этих сторон), «углы квадрата», в центре которого находится мировое дерево. А с другой — представлять некоторое развитие: «Слово» — эпическая песня (до-драматический, до-театральный песенный уровень), «Персы» — хоровая трагедия (начало театра, в котором хор еще играет главенствующую роль), «Гамлет» — «исток индивидуальной драмы» (т. е. собственно драматический уровень) и «Упанишады», представление которых должно было превратиться в некую сверх-драму, мистирию (сверх-драматический уровень, на котором как таковой «драматический конфликт» оказывается исчерпан). Человечество совершает восхождение, поднимается по мировому дереву,



и постепенно мир перед его глазами раскрывается, чем выше он оказывается, тем дальше и больше он видит.

Сам же образ мира как ориентированного по сторонам света квадрата с мировым деревом в центре был в сознании участников проекта не просто «мифологическим», но непосредственно связанным с самой территорией, на которой он должен был быть представлен, — с Подвалом, с происходящим вокруг столба кружением (т. е. «описыванием» круга вокруг внутреннего квадрата) и т. д. Иными словами, сам по себе Подвал, его физическая данность — квадратная комната со стоящим ровно посередине столбом воспринималась Климом как мандала⁷, некоторая сакральная карта (или даже — модель) мира, явление которой было своего рода чудом или «знаком»⁸.

Что же касается собственно театральной составляющей проекта, то ее идея заключалась в (словами Клим) «уходе на глубину», «попытке нырнуть» — уйти на до-предметный, до-смысловой, до-текстуальный уровень театра и мира. Непосредственно к Слову. И происходящее «во внешнем мире» (вся эта «суета и беготня») должно было лишь поспособствовать этому движению. Как говорил сам Клим в одном из интервью времен «Гамлета»:

Театр всегда сохраняет то, что отбрасывается жизнью. Он как воронка, точка пульсации ин и янь, порядка и хаоса. Когда наступает хаос, театр обращается к тому, как был создан мир, и делает это с помощью Слова. Ужасно жить в эпоху перемен. Но если вы хотите быть великим художником, живите в эпоху

⁷ Мандала (санскр. — круг, диск) — сакральное буддийское изображение мира, «чистой земли» (сферы обитания божеств), нередко также, в особенности в тибетском буддизме, понимаемое как сакральный дворец или дом отдельного медитативного божества. Традиционная форма мандалы — круг, вписанный в ориентированный по сторонам света квадрат, который в свою очередь может быть вписан в круг. Внутренний круг может быть сегментирован или имеет форму лотоса.

⁸ О своем первом появлении в Подвале Клим позднее вспоминал так: «Когда я вошел в это помещение, я понял, что это помещение напоминает мандалу. И я понял, что я из этого помещения возьму все, что можно. Я понимал, что больше трех лет я не продержусь, потому что все рухнет, но у меня будет три года для того, чтобы нормально позаниматься». [Клим 15.09.2008]

перемен. Само время заставит вас отстаивать что-то высшее. Вы будете помимо своей воли упираться. Настолько увеличиваются плотность, что проступает видимая структура мира — то, что мы называем мандалой: в окружность вписанный квадрат. Квадрат как порядок. Мир как слово. Мы не знаем его смысла, но если прочесть имена всех Богов, которые мы знаем, то оказывается, что это и есть некий праязык, и он един. Любое слово — это имя Бога: доброго или злого. Имена, забытые нами, но существующие в нас как смутное предощущение⁹.
[...]

Как это происходило в реальности? С одной стороны, то, что Клим называет «пением», заменило стадию «хождения с текстом». Т. е. текст, взятый для репетиций, больше не «разыгрывался», а «пропевался» (как и раньше — один раз, другой, третий). С другой же стороны, сам тренинг, предшествующий этому (теперь уже) «пропеванию», также несколько изменился — сосредоточился на своей звуковой части.

Звукоизвлечение (как уже говорилось) и до этого было частью тренинга. Просто с момента работы над «Словом» эта часть становится основной. Текст должен начать звучать через актера. Не произноситься актером, а звучать через него. Актер же должен превратиться в своего рода инструмент, научиться играть сам на себе или, вернее, давать себе возможность правильно прозвучать.

[...]

Первая часть проекта — «Служение слову» — вышла весной 1992 года. И с тех пор до самого момента окончательного закрытия Подвала шла (именно как «служение», «служба») «что бы ни происходило» раз в неделю. Окончательная форма спектакля включала в себя три «прохода сквозь текст», три «пропевания» подряд текста «Слова о полку» (первое — очень условно — «ритуально-храмовое», второе — «народное», и третье — «джазовое»). В вышедшем через год втором спектакле — «Персах» (полное название «Сон–Весть–Радость») — «проход» был уже один. Однако общая трехчастная структура сохранялась. [...]

⁹ Карась Е. В. Окружность вписанный квадрат // Московский Наблюдатель, 1994. № 11–12. С. 41–42.

Внутри предполагаемых четырех частей «Индоевропейского проекта» должно было возникать некоторое движение «от ритуала — к театру» (и дальше — к некоему сверх-театру). С формальной точки зрения это движение в двух первых спектаклях было представлено на уровне выделения актера из хора. «Личностное актерское начало» в «Слове» отсутствовало полностью (критика писала о «стремлении к слитности», «хоровой стихии» и даже о «духе соборности»). С этой точки зрения, основным событием «Персов» было именно «рождение актера». Необычайно мучительное, долгое, представляющее собой путь из хаоса, от немоты, через невнятное бормотание, к голосу и слову. (Лавроненко—Вестник кружился вокруг столба, и первое его «членораздельное» слово могло возникнуть на двадцатой или даже сороковой минуте). И именно в продолжение этой линии изначально замысливался «Гамлет», носивший подзаголовок «исток индивидуальной драмы», спектакль, центром которого должен был стать собственно этот — родившийся в «Персах» — актер.

2.3. «Гамлет» внутри репетиционного процесса Мастерской

[...]

Во внутренней логике «Индоевропейского проекта» «Гамлет» — это возвращение к полноценному драматическому театру, к драме как таковой. Т. е. к тому месту, с которого два года назад группа «ушла на глубину». И в соответствии с первоначальным замыслом это возвращение должно было произойти как бы изнутри иной реальности, из иного опыта, который должен был помочь преодолеть проблему «исчерпаемости текста». В реальности же происходит что-то вроде фальстарта. Шекспир возникает как что-то отдельное. Отстраненное от этого опыта.

В чем же заключается «идея спектакля»? В интервью Алене Карась Клим говорит:

У нас возникло ощущение некой связи, закона триединства игр, смысл которых мы не знаем совсем или знаем частично. Это индийские шахматы, китайская книга «Ицзин» и европейский



Шекспир. В этом триединстве, как в некой Божественной Книге Перемен, Шекспир занимает место «сына», а «Гамлет» — одно из сочетаний этой «западной» части Великой книги, центр предельно индивидуализированной мандалы — карты мира, вершина и исток индивидуальной драмы <...>

Так же как сквозь Библию видна другая книга, более древняя — Книга Царств, хроники древнего мира. И, возможно, через игру, через конкретность всплывает книга, которую мы совершенно не знаем. Она почему-то называется «Вильям Шекспир» <...>

«Гамлет», в сущности, не пьеса. Она напоминает шахматную партию, где есть король, королева, какие-то законы... Строго говоря, аутентичных шекспировских текстов не существует, это только запись разыгрываемых актерами партий. В этой «Книге Царств», то есть языческой книге, путешествуют люди. Но в «Гамлете» появляется человек, который очень ясно настаивает на христианстве. Языческая ритуальность перестала сбавать <...>

Шекспир — это не Платон, а Плотин, то есть европейский дзен-буддист, разыгрывающий свою игру по некой книге. В ней существует строго определенный набор сюжетов (скажем, 32 — как у Проппа, или 64, как в «Книге перемен»), из которых как в калейдоскопе возникает множество орнаментов.

Объяснение несколько путаное с точки зрения «логики» и «фактов», но вполне цельное как образ: мандала (мистическая карта мира) подобна некоей мистической же Великой Книге, разом включающей в себя все сюжеты и все возможности. Каждый же отдельный сюжет (или — возможность) не больше чем след, оставленный путешественником, отпечаток его пути, «запись сыгранной партии». Пьесы Шекспира (их общий «текст») — одна из явленных в мир вариаций этой великой книги — ее «западный» текст. И если внимательно взглядеться в него, то можно постигнуть все общие законы, управляющие миром. И дальше увидеть (уже в конкретной пьесе — например, в «Гамлете») не только индивидуальную историю, индивидуальный сюжет (т. е. след, прорисованный пунктиром на карте), но и саму карту — мир во всей его полноте, во всех мыслимых комбинациях.



Позднее Клим говорил:

Тот «Гамлет», который в результате получился, практически не имел никакого отношения к тому, что было задумано. Должно было быть 36 актов. Огромный спектакль... или даже не спектакль, а я не понимаю что. <...> 36 пьес Шекспира, 36 страгем. 36 точек на плоскости, которые определяют картину для меня... Клим 26.09.2008]

[...] В контексте процитированных выше рассуждений о «Книге», «калейдоскопе» и всем прочем, понятно, что 36 актов, о которых говорит Клим, должны были стать своего рода *выявлениями* даже не именно «сюжетов» или «ситуаций», а неких базовых «элементов шекспировского космоса» из которых «как в калейдоскопе» складываются все возможные события, наполняющие 36 пьес. Причем речь шла не о подходе к «Гамлету» с точки зрения «остальных пьес», не о том, что в первый вечер внутри Гамлета будет играть, скажем, «Укрощение строптивой», во второй — «Буря» и т. д. Равно как и не о подходе к тексту с точки зрения некой заранее известной и описанной «ситуации» (например, одной из «36 драматических ситуаций» Польти¹⁰). Т. е. речь не шла о том, чтобы — условно говоря, 36 раз открыть текст 36-ю разными (уже имеющимися в нашем распоряжении) ключами, а — наоборот. О том, чтобы при помощи текста выявить ключи, с помощью которых можно бы было открыть все.

То, что Клим говорит о Шекспире (не именно «Гамлете», а Шекспире вообще) как о некоем едином тексте, единой Книге, по которой разыгрываются различные партии, вообще достаточно очевидная вещь. Если мы начинаем подходить к пьесам Шекспира как к некоторому единому «тексту», то первое, что нам бросается в глаза, — многочисленные сходства, повторы, разнообразные «вариативные воспроизведения» различных элементов, как на уровне собственно текста (произносимых

¹⁰ *Les 36 situations dramatiques* (1895) — книга французского театроведа Жоржа Польти, описывающая 36 предельно обобщенных «драматических ситуаций» (таких как, например — «безосновательная ревность», «любовь, встречающая препятствие», «месть, преследующая преступление» и т. д.), и доказывающая, что любое драматическое произведение либо построено на раскрытии одной из этих 36 ситуаций, либо представляет собой их комбинацию.



персонажами слов), так и на уровне ситуаций, положений, сходства фабульных составляющих, не говоря уже об общей, пронизывающей все пьесы, единой образности. При таком взгляде сами по себе те или иные шекспировские слова или образы оказываются как бы общими местами, к которым мы, двигаясь в тексте с разных направлений, можем выйти, попутно собирая вокруг себя разные истории.

[...]

Три основных «персонажа» (на плечи которых легла большая часть составляющей спектакль конструкции) — Лавронко (условно — Гамлет), Хаев (условно — Король) и Егоренков (условно — Полоний). Именно этой троицей в спектакле затевается игра, превращающаяся в «Гамлета». Они — и актеры, и могильщики, и «главные персонажи» пьесы. Они — делят мир, устанавливают законы, играют по правилам (и нарушают их). Остальные лишь подыгрывают, даже в тот момент, когда повествование ведется от их лица. Отдельная история Офелии (Онисимовой), занимающая целый акт, остается лишь отдельной историей. История Лаэрта (Випулиса), возникшая в какой-то момент на репетициях, так окончательно и не складывается. Королева (Новикова) хотя и проходит через большинство сцен, но «собственный мир» вокруг себя ни в какой момент не собирает (ее мир — часть «общего порядка», ответственным за поддержание которого выступает Полоний–Егоренков). Двое других будущих участников спектакля — Гандзюк и Богородская — и вовсе лишь поют и участвуют в «массовых сценах». Все это — следствие той формы, которую (совершенно не запланированно) приобрел репетиционный процесс. [...]

3. «Гамлет». Пьеса

3.1. Основные принципы построения и история создания текста

С точки зрения театральной теории пьеса Клима представляет собой достаточно любопытный феномен, с формальной стороны не подпадающий ни под одно из существующих определений. Т. е., с одной стороны, очевидно, что перед нами некая «пе-



ределка», «римейк», «трансформация» (каких в истории драматургии XX века набирается несколько сотен). Но какая именно?

В отношении «драматургических интерпретаций» шекспировских пьес наиболее влиятельной и практически общепризнанной (во всяком случае, в отношении драматургии XX века) является классификация Руби Кон, данная в книге «Современные шекспировские побегии»¹¹.

Для того чтобы охватить наибольшее количество примеров, Кон вводит термин *offshoot* (побег, боковой отросток, ответвление от основного ствола), указывая, что в качестве «побега» может быть рассмотрена не только пьеса, но и спектакль, взятый в части его драматургического основания, т. е. — условного «сценария» (возможно, даже не записанного и как бы *postfactum* снимаемого со спектакля). Кон приходит к необходимости такого расширенного понимания драматургии в связи с анализом продукции того типа театра, который она называет «Новым, или Альтернативным, театром» и который берет свое начало в теории «театра жестокости» А. Арто. Для такого театра письменный текст находится в подчиненном положении по отношению к невербальным элементам. А его фиксация в виде пьесы часто вообще не предполагается.

Классификация побегов, предлагаемая Р. Кон для систематизации драматургических интерпретаций, следующая: все побегии разделяются «по процессу, их формирующему» на три основные группы:

- 1) редукция/правка (*reduction/emendation*),
- 2) адаптация (*adaptation*) и
- 3) трансформация (*transformation*).

Процесс, формирующий первую группу (редукция/правка), как это можно понять уже по названию, — сокращение и внесение поправок. «Почти каждая постановка, — пишет Кон — модифицирует шекспировский текст, обычно вырезая строки и/или исправляя слова» (Р.3).

Вторая группа (адаптация) включает в себя купюры сцен и текстов, изменение языка и как минимум одно важное до-

¹¹ *Cohn R. Modern Sakespeare Offshoots. Princeton. 1976* (далее в тексте цитаты по этому изданию с указанием только страницы).



полнение (а обычно – несколько). Для Кон именно дополнения становятся решающими в различении «редукции/правки» от «адаптации». При этом текст «адаптации» может быть полностью переписан (и/или приспособлен к нуждам постановки).

Основным критерием для третьей группы (трансформации) являются качественные изменения, характеризуемые Кон как «выдумка» или «фантазии». На протяжении книги она несколько раз возвращается к формулировке этого понятия. «В трансформации шекспировские герои проходят сквозь частично или полностью не-шекспировский сюжет, и иногда с внесением не-шекспировских персонажей» (Р. 4). «Трансформация продвигает шекспировских персонажей сквозь не-шекспировские истории, простейшие трансформации прослеживают шекспировских персонажей в до-шекспировском прошлом и пост-шекспировском будущем» (Р. 44). «Там, где базовый шекспировский сюжет сохранен, пьеса классифицируется как адаптация. Трансформация имеет место там, где главная история отходит от Шекспира» (Р. 26).

Т. е. с точки зрения данной (общепринятой) классификации тот текст пьесы Клима, который мы имеем сейчас, — бесспорная «адаптация», так как он, во-первых, буквально следует шекспировскому сюжету (вплоть до разделения на соответствующие сцены). Во-вторых, действующими лицами в пьесе являются лишь шекспировские персонажи. И наконец, главное — основная интенция текста Клима направлена не на то, чтобы рассказать что-то, чего у Шекспира нет, а на то, чтобы показать, что есть (о том, какими именно средствами это делается, мы поговорим чуть позднее).

Сам Клим, вспоминая о начале работы над текстом пьесы, говорил:

Все началось с того, что я прочитал... одна девушка мне подарила такую книжку, в которой были все переводы «Гамлета». И я увидел, что это как фотографии. Разные фотографии одного и того же лица. <...> А когда мы потом начали репетировать... я ведь почему хотел, чтобы мы делали «Гамлета» по английскому тексту? Потому что когда я взял английский текст, я увидел, что он не имеет ничего общего с этими... что это все — литература. <...> Я вообще не называю свои тексты пьесами.



Я говорю, что это — «тексты для театра». <...> У Шекспира — текст для театра. И у Гоголя — текст для театра. Потому что то, что их волновало, это не литература, а — театр. Шекспир брал какие-то литературные тексты и переписывал их для театра. Причем не для какого-то абстрактного, а для своего. У него был свой театр, свои актеры, свои проблемы <...> и он брал тексты и переписывал их для своего театра. [Клим 25.09.2008.]

Иными словами, текст, который пишет Клима (частично до, но в основном — в процессе репетиций спектакля), должен как бы восстановить некий утраченный паритет. Вернуть пьесу театру, забрав ее у литературы. При этом речь идет именно о шекспировской пьесе. И все, что Клима говорит о «Гамлете» (все «открытия», которые они совершают в процессе репетиций), относится именно к шекспировскому «Гамлету» («Гамлету» как части и предельной форме шекспировского космоса) и ни к какому другому.

Т. е. когда критики, пишущие о спектакле, замечают: «Клима написал пьесу Шекспира “Гамлет”»¹², или вспоминают борхесовского «Пьера Менара — автора “Дон Кихота”»¹³ (переписывавшего текст Сервантеса, ничего в нем не изменяя), они, конечно, правы. Клима действительно пытается написать не свою пьесу, а «пьесу Шекспира» (и то, что Пьер Менар ни слова не изменяет в сервантесовском тексте, а Клима ни слова не оставляет от шекспировского, — неважно). Но это — с одной стороны. С другой же — любому, кто прочитает пьесу Клима, вполне очевидно, что даже при «совпадении» персонажей и «сюжета» перед нами именно «фантазии», никакого отношения к Шекспиру не имеющие. Т. е. именно самостоятельная («авторская») пьеса — типичная «трансформация», в классификации Кон.

К тому же, если возвращаться к этой классификации с точки зрения ее исходных определений, то собственно оригинальным «побегом» (offshoot) мы должны были бы назвать даже не сам «текст пьесы» (выстроенный по сценам в соответствии с порядком шекспировского текста), а некую несуществующую

¹² Арзиани Т. Кривая красоты // Неофициальная Москва. 1999. № 7.

¹³ Карась А. В окружность вписанный квадрат // Московский наблюдатель. 1994. № 11–12.

запись текста спектакля, в которой текст этой пьесы предстал бы перед нами в совершенно ином (не совпадающем с шекспировским) порядке. Эта разница между порядком «текста» в пьесе и спектакле необычайно существенна не просто в «организационном» смысле, но и в отношении самого процесса смыслообразования, связанного с разными типами наррации (линейным и нелинейным).

Текст пьесы — линейен и воспроизводит некоторую последовательность событий, запечатленных в речах персонажей. Эта последовательность событий — едина как для шекспировской пьесы, так и для пьесы Клима. Таким образом, основной модус восприятия текста Клима (в части понимания его как интерпретации шекспировской пьесы) сосредоточен на возникающих в процессе прохождения сюжета сложных отношениях между этими текстами: текстом-наследником и текстом-предшественником.

В отличие от «текста пьесы», «текст спектакля» — нелинейен. Тот или иной фрагмент «текста пьесы» возникает в «тексте спектакля» многократно в разных обстоятельствах, в устах разных «персонажей». И основной модус его восприятия сдвигается к извлечению смысла из самой этой вариативности. Причем, поскольку текст пьесы Клима, т. е. непосредственно произносимые персонажами слова, очень далеки от шекспировских (и нередко вообще не могут быть опознаны как интерпретация тех или иных конкретных слов шекспировских персонажей), разница в восприятии оказывается еще более существенна.

Поскольку текст новой пьесы «структурно» повторяет старую в воспроизведении порядка сцен, то и сами произносимые персонажами слова оказываются четко ориентированы по отношению к координатам шекспировской пьесы. Т. е. любой фрагмент новой пьесы — любой диалог или монолог — может быть «координатно» соотнесен со своим «источником» и тем самым определен и «распознан» в качестве «интерпретации» тех или иных слов. В отличие от «текста пьесы» «текст спектакля» игнорирует прямой порядок источника. И поскольку (в отличие от шекспировского текста) текст пьесы Клима зрителю незнаком, то тот или иной фрагмент текста, возникающий в речи конкретного персонажа спектакля, в большинстве случа-

ев не может быть соотнесен зрителем ни с каким конкретным фрагментом шекспировского текста. И воспринимается скорее как речь от первого лица. От лица самого Клима и его актеров.

В особенности характерно такое восприятие для уже опытного, знакомого с творчеством группы Клима зрителя. Как, например, писала в статье о «Гамлете» Ольга Игнатюк:

Конкретный процесс жизни у Клима всегда вызывал неприязнь. Вот удаление от нее «в расстоянии лунного света» — совсем иное дело. Философские воспарения в тишине — конечно. «Лишь с небом нам понятен разговор!» И его актеры (само собой) желают слышать не звуки жизни, а лишь голоса небес — и, честно говоря, предпочли бы, наверное, вовсе оторваться от земли. Вместо шекспировских текстов в гомоне актерских импровизаций мы слышим преимущественно следующее:

«Корнями	Открой
Золотыми	Окно
В эфир	Вселенной
Врасти	Ветра — света
Стань	Флейтой
Тишиной	Стань
Зеркальной гладью	Музыкой
Времени	Движеньем
Реки	Духа»

или вот это:

«Ты	Между
Водоворот	Небом
Воронка	и
В расстояньи	Землей» ¹⁴

Т. е. сам момент игры с текстом, переадресаций, перестановок каких-то фрагментов если и ощущается зрителем, то скорее интуитивно. И уж точно вне связи с конкретными элементами шекспировского текста.

Все это представляется особенно любопытным в свете еще двух обстоятельств. Во-первых, имеющийся у нас сегодня полный «текст пьесы» не предшествовал репетициям, а был собран

¹⁴ Игнатюк О. Путешествие без датского принца//Экран и сцена. 1994. № 23. (16–23 июня). С. 5.

на их последнем этапе. И во вторых — сделано это было даже не самим Климом, а совершенно другим человеком — Александром Уткиным¹⁵.

[...]

Тексты, которые приносил тройке Клим, писались им обычно во время тренинга («мы крутились, что-то пели, а он сидел, писал» [Егоренков 14.06.2009]). Причем постепенно их содержание все больше и больше отходило от шекспировского источника. [...]

В какой-то момент весь написанный Климом текст был собран в 9 блоков, объединенных по сюжетно-тематическому признаку. Эти блоки пришли на смену сценам (или вернее, сцены, которые писал Клим, были в какой-то момент просуммированы в них). Каждый такой блок имел собственное название: Гамлет, Призрак, Офелия, Лаэрт, Могильщики¹⁶, Актеры¹⁷, Детектив, Мышеловка, Диалоги. Каждый блок представлял собой либо некое «сквозное прохождение» сквозь текст шекспировской пьесы, как бы собирающее в ней собственный сюжет, либо разворачивание некоторой «центрирующей» сцены (Актеры, Могильщики), из которой можно было выйти в любое место остального текста пьесы. В тексте, собираемом Уткиным, блоки имели сплошную нумерацию страниц (т. е. «Гамлет» — страница 1, 2 и т. д., «Призрак» — страница 1, 2 и т. д.) и были разбиты на сцены. Прохождение текста по блокам соответствовало репетиционному процессу (в отличие от «линейного» прохождения всей пьесы). В конечном тексте пьесы части этих блоков выстроены в порядке, соответствующем шекспировскому¹⁸. Сам же текст пьесы разбит на картины (примерно соответствующие сценам шекспировской пьесы). [...]

¹⁵ А. Уткин — актер, режиссер, знакомый Клима. Закончил ГИТИС (курс Б. Голубовского), ставил спектакли в провинции. С 1991 г. по собственному выражению, «прибился к подвалу»: «Просто там жил. Крутился со всеми, мыл полы, готовил пищу простую: кашу и хлеб» [Уткин 15.06.2009]. В 1993 г. принимал участие в репетициях Мариво у Берзина.

¹⁶ В окончательном тексте пьесы — Диалоги А.

¹⁷ В окончательном тексте пьесы — Монологи.

¹⁸ Призрак (картины 1, 4, 7, 8), Гамлет (2, 3, 18–21, 43–46), Лаэрт (3, 38), Офелия (5, 6, 9, 10, 33–36, 39), Детектив (11, 12, 13, 16, 29–32), Диалоги (40–42), Диалоги А (14, 15), Монологи (17), Мышеловка (22–28).

3.2. «Гамлет» как пьеса

Текст пьесы Клима (если мы возьмем ее сейчас как пьесу-интерпретацию шекспировской трагедии) построен на некотором прочтении «Гамлета», в котором смыслообразующими являются три момента. Первое — некий «мифологический взгляд» на события, который возникает не именно на «Гамлете», а вообще присущ Климу. Сам же Клим об этом говорил так:

все это было так, потому что в отличие от Эфроса, который через актера шел, я начал идти через мифологию. Потому что это был мой механизм: Греция, Рим, Китай, Возрождение — все для меня состояло из мифологии. Для меня мифологичность мира была изначальной. Мифологичность мира и рок — вещи изначальные. И для меня вопрос в том, как переходить из мифа в миф. Кто такой актер? Человек, который переходит из мифа в миф. [Клим 26.09.2008]

И непосредственно о «Гамлете»:

Проблема там не в том, что кто-то кого-то убивает, а в том, что сменяется модель мира. Сменяется... на смену одной мифологии приходит другая. На смену язычеству — христианство. <...> Человек просто попадает между этими жерновами, когда рушится мир, рушится ритуал. <...> У них был некий ритуал. Когда королю приходило время, он шел в сад, ложился, и там ему вливали в ухо яд. Это был такой ритуал смены власти. А потом приходит Гамлет и говорит: никакой это не ритуал, а банальное убийство. И все. <...> И в результате — царство рушится. [Клим 26.09.2008]

Второй момент — прочтение сцены между Королевой и Гамлетом как инцестуальной. И здесь опять же, исток — еще в студенчестве:

На курсе было задание — сделать отрывок. И я взял эту сцену — Гамлет и Королева, что на самом деле между ними... в общем, что это сцена инцеста <...> Эфрос сказал о моем «Гамлете», что это лучшая сцена, которую он видел, — между королевой и принцем, — м. б., самая лучшая, но *неправильная*. Это меня потрясло. Он искал понятия правильности. Он говорил, что у режиссера должен быть *правильный фотоаппарат*.



Суть заключается в том, что ты объективно видишь. Ты не придумываешь свое, а видишь то, что там есть. [Клим 25.09.2008]

Позднее Клима неоднократно возвращался и к этой сцене, и к сказанному о ней Эфросом, применительно к самым различным ситуациям. В пьесе же (как мы увидим) этот мотив инцеста сплетается с мотивом ритуала и в результате получает несколько иную, отличную от студенческой, трактовку.

И наконец, третий момент, о котором необходимо сказать и который также предшествует непосредственной работе над пьесой, — мотив театра. Гамлета, как актера и режиссера. Акцент, который ставится в пьесе Клима на театральной проблематике, связан с самой идеей «Индоевропейского проекта». И очень многие моменты в тексте пьесы (противопоставления Слова и слов, противопоставление ритуала и театра) являются непосредственным продолжением и развитием этой «большой идеи».

Посмотрим текст пьесы.

Происходящее в Дании (убийство Гамлета-старшего, женитьба Клавдия на Гертруде) предстает в пьесе частью некоего древнего языческого ритуала смены власти, связанного с культом плодородия. Монарх остается монархом до тех пор, пока он «в силе», пока он обеспечивает некую символическую репродуктивную функцию. Как только он слабеет, на смену ему должен прийти другой — молодой и сильный, способный выполнять эту основную функцию короля («дабы земля родила»).

Королева же здесь оказывается своего рода передаточным звеном. Власть передается в результате женитьбы молодого претендента на вдове побежденного. При этом женитьба Клавдия на Гертруде (вдове брата) одновременно — левиратный брак (т. е. «свойственный многим народам на стадии патриархально-родового строя» архаический обычай, по которому вдова имеет право вторично вступить в брак только с ближайшими родственниками своего умершего мужа). Сочетание ритуала смены власти через убийство предыдущего монарха с левиратом и создает некий традиционный для «этой Дании» (есте-



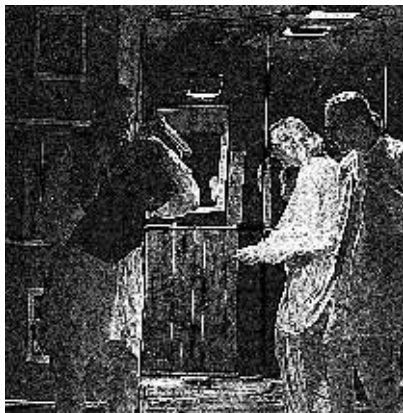
«Гамлет» Клима в Российском Институте Истории Искусств (РИИИ).
СПб., 1994. Пролог (Могильщики).

Слева направо: В. Хаев, К. Лавроненко (1-й и 2-й могильщики).
Фотограф О. Чумаченко



«Гамлет» Клима в Российском Институте Истории Искусств (РИИИ).
СПб., 1994. Первый акт (Мальчики). Слева направо: К. Лавроненко
(Гамлет), М. Егоренков (Полоний), В. Хаев (Клавдий).

Фотограф О. Чумаченко



«Гамлет» Клим в Мастерской.
ВОТМ (Центр Мейерхольда).
Москва, 1994. Четвертый акт
(Иефай). Приезд актеров. Слева
направо: К. Лавроненко (Гамлет),
М. Егоренков (Гильденстерн).
Фотограф О. Чумаченко



«Гамлет» Клим в Мастерской.
ВОТМ (Центр Мейерхольда).
Москва, 1994. Третий акт
(Коронация). На переднем
плане — В. Хаев (Полоний),
на заднем — А. Онисимова,
А. Випулис (хор).
Фотограф О. Чумаченко



Клим. Выступление перед спектаклем. Гастроли Мастерской
в СПб. РИИИ, Зеленый зал, 1994. Фотограф О. Чумаченко

ственно, ничего не имеющей общего ни с реальной Данией, ни с Данией шекспировской пьесы) местный «обычай», лежащий в завязке действия.

Ни в убийстве Гамлета-старшего, ни в женитьбе Клавдия на Гертруде «нет ничего личного» — ни предательства, ни любви, ни подлости. Наоборот, все это воспринимается как «священный брак», «исполнение воли предков», действие на благо и во имя процветания Дании. Клавдий прямо обо всем этом говорит, обращаясь к народу:

Король. Любя и помня Брата Исполняя волю Предков Богов Земли Что семья Рода и народа Дании взрастила По истечению Скорби дней Творя Священный брак Сестру-наследницу Супругу брата Брат берет Во благо И согласно Законов Древних В жены Сменяя Череду Печали дней Днями и ночами Безудержной любви Дабы Земля родила Скот приносил приплод Умножался род датчан¹⁹ (Картина 2, Гамлет \1–2)

До явления призрака Гамлет также воспринимает происходящее как некий «обычай», который может быть ему — как человеку — и неприятен, но с которым он (как датчанин) свыкся.

Гамлет. В замке праздник Плодородия земли И силы семени <...> Языческая пляска.

Горацио. Таков закон.

Гамлет. Я здесь родился Свыкся С молоком впитал Обычай И кровь Холодом На неизбежность Неизменность И Жестокость В следовании Ритуалу Отзывалась (Картина 7, Призрак \14а-17).

Призрак же открывает глаза Гамлета не столько на само убийство — на то, что Клавдий влил яд в ухо брату, — он вскрывает, если так можно выразиться, онтологическую сущность происходящего:

Призрак. Белена — жидкость Яд — точка В движении Орнамента событий Слова Слова — вот яд Слово — вот лекарство

¹⁹ Ради экономии места текст пьесы цитируется вне оригинальной записи в столбик. Строчные и прописные буквы соответствуют оригиналу (в котором передают один из возможных вариантов чтения).

Два божества Как два Царя Войну ведут За поливные земли
 Что лежат У Леты вод За душу человека Один засеет Поле
 мерой прорастет Господен замысел В ней виден В дни оные
 Когда творил Отец небесный Светло Радостно Чисто в храме
 Красота Свет Холод Неразрывны Но телу Телу хочется тепла
 Слово превращается В слова Невидимым желаньям подчинив
 Нас усыпляет Гений злой Как скот на бойню гонит В водоворот
 Желаний страшных Затягивает В воды Леты Во тьму ее глубин
 Нам сладко И засыпаем мы В саду И смерть Приходит О нераз-
 умные Мы подражаем Ада песням Вот Бог и думает Что В ад
 хотим (Картина 8, Призрак \17–28\)

В этом смысле призыв шекспировского Призрака «отомстить за гнусное убийство» оказывается не призывом убить Клавдия или покарать Гертруду, но призывом выйти из самой сложившейся системы.

Кровосмешенья
 Цепь
 Прервать

В ключевой сцене разговора Гамлета с матерью Гертруда изначально не чувствует за собой никакой вины. Да, Гамлет-старший убит, да, она вышла замуж за убийцу, но таков закон этой земли, так все устроено. И если Гамлет убьет Клавдия, она выйдет замуж за него, потому что это единственный для него легитимный способ стать королем.

Королева. Пред Богами Судьбой Законом Я Жена Троих <...> Наложница Богов этой земли Они – Владыки <...> Ты мой Ты из земли моей Моих желаний снов <...> Когда и Чем Земли Закон Запрет Богов Небесных я Нарушала <...> Богам чужой земли На верность я Не присягала Я следую Движеньям Тайным Ритуалам Явным Жизни Судьбе угодно будет — стану Женой Твоей Я спрашиваю Где Вина (Картина 28, Мышеловка \36–60\)

Гамлет убивает прячущегося за ковром Полония, о котором он думает, что это Клавдий. В логике описанного ритуала он (присягая на жизнь короля) в случае успеха должен занять его место и значит — жениться на королеве (вне зависимости от того,



какая степень родства их связывает). Гертруда (которая опять же — внутри этого ритуала — лишь функция, королева, «наложница богов этой земли») готова принять его в этом качестве. Более того, кажется, что по-человечески, как женщина, он даже была бы рада такому повороту (притом, что эта радость оказывается надежно прикрыта «необходимостью» исполнения своей ритуальной функции).

Однако Гамлет отказывается признавать этот существующий и необсуждаемый «порядок» в качестве естественного и «нормального» течения жизни. Отказывается видеть реальность через призму «обычая». Тем самым словно бы возвращая всем происходящим событиям их естественное значение: убийству — убийства, измене — измены, кровосмешению — кровосмешения. Все произошедшее не часть какого-то ритуала, не следование «воле богов», а просто преступления. Именно этот возврат смыслов оказывается непереносим для Гертруды.

Идеологически противостояние «существующему порядку» выявляется в диалоге Гамлета и Гертруды как столкновение «старой» языческой морали и «новой» христианской. Языческие ритуалы (смены власти, плодородия и т. д.), архаический обычай левирата противопоставляются системе личных отношений с Богом и миром.

Королева. <...> Гамлет Это ль не безумье Царство Где ты Король Менять на царство Где ты раб.

Гамлет. Мы все рабы Господни.

Королева. Да Но время оставляет имя Королей А слуг никто не помнит Да Принц Ты рожден Быть Королем Воля Такова Богов Иль Бога Как хочешь так и называй Они решили Так.

Гамлет. Посвяти себя Добру.

Королева. Кто б знал что есть одно Что есть другое.

Гамлет. Есть Десять заповедей Следуя им.

Собственно же в театральном смысле это противостояние реализуется в качестве противостояния двух типов театральности. Первый связан с тотальностью существующего ритуала, в котором человек лишь функция (Король, Королева), лишь персонаж некой мировой пьесы. Второй связан с выходом

за пределы этой «пьесы», от ритуала — к театру (или, возможно, — «драматическому театру»). Гамлет не просто не желает участвовать в идущей в Дании с незапамятных времен пьесе, не просто делает шаг в сторону, «остраняющий» все происходящее, он сам становится актером собственной пьесы — т. е. актером, режиссером и драматургом в одном лице. Рассуждения о театре, ролях, сюжетах, о соответствии своему месту в мире (т. е. своей роли в пьесе) наполняют речи практически всех персонажей. Гамлет также постоянно говорит об этом. Один фрагмент (получивший в репетиционном процессе название «молитва Гамлета») описывает его идеал актера и театра:

Гамлет. Образ и Подобие Суть Сотворенного во благо Богом
 Человек На две ноги Поставлен Две руки ему даны И в них
 как в Дланиях Господа Глаза и Уши Видь и Слушай Останови
 Поток безумья мыслей Я Корнями Золотыми в Эфир Врасти
 Стань Тишиной Зеркальной Гладью Времени Реки Открой
 Окно Вселенной Ветра-света Флейтой Стань Музыкой Дви-
 женьем Духа Не Толкуй Господен Замысел А Соответствуй
 Не суди Время Не теряй Не примеряй Не оставляй Оставлен-
 ное — яд Суть в связи неразрывности единстве Ты Водово-
 рот Воронка в Расстояньи между Небом и Землей Ты Земля
 Времени зерна Игра Дня Первого Творенья Разъединенья
 Слуга Пространства Удаленья среди Зеркал и Лабиринтов
 Отзвуков и Отсветов неуловимых Света Лунного Ниспо-
 сланный на Землю Пилигрим Стоящий с Логосом Наедине
 Недвижимый Над пропастью В потоках Неба Царственный
 Орел Хранитель Пустоты Господнего Перводвиженья Удале-
 нья Марионетка Бога в незаинтересованной игре Тебе Шуту
 Господнему Позволено движенье В потоках света-ветра
 Но Чуть Задержишь взгляд Скажешь Я Мое и все — Искус-
 ства нет Искус Рай Искусства в Ад Театра жизни превращает
 Не верь тому Кто утверждает что Искусство Плод Мук Стра-
 даний Это Особый Свет Времени Дыханье Закон Записанный
 Любви Рукой посредника Знак Духа на материи Оставленный
 Театр Не оставляет Ничего И Не Является Искусством Он Ра-
 дость Повторенья Неостановимый Рост Движенья Соков вре-
 мени Навстречу Свету Сквозь Орнамент Формы Постижение
 Меры Золотой Храни и Следуй Ежемгновенно Закону Древа
 Роста и Боги Гениев Пошлют На Это Древо (Картина 22 Мы-
 шеловка \1–5\)



Как нетрудно заметить, это описание практически прямо отсылает нас к тому пониманию театра, которое культивировалось в самой мастерской. Актер — медиум, посредник, полный сосуд, флейта, водоворот между небом и землей. Он не толкует (пьесу, роль), а проходит лабиринт отсветов и отзвуков. Он — марионетка Бога. Он следует закону роста дерева и т. д. В репетиционном процессе само пропевание этой молитвы (в процессе тренинга) в какой-то момент станет чуть ли не обязательным.

И что касается собственно этого текста, здесь есть еще один достаточно существенный момент. В соотношении текстов двух пьес (Клима и Шекспира) молитва Гамлета соответствует наставлению Гамлета актерам (3 акт, 2 сцена) — «Говорите роль как я показал...» В переводе Пастернака (на полях которого Клим изначально пишет свой текст) наставление это заканчивается словами:

Я бы отдал высечь такого молодчика за одну мысль переиродить. Это уж какое-то сверхсатанинство. Избегайте этого.

И собственно вот это возникающее в переводе «сверхсатанинство» оказывается очень важным (если не определяющим) обстоятельством. Плохая театральная игра — сатанинство, поклонение дьяволу. Играющий плохо (а на самом деле, в другой, неприемлемой для Гамлета, театральной манере) — дьяволопоклонник. В оригинальном шекспировском тексте на этом месте стоит

I would have such a fellow whipped for o'er-doing Termagant;
it out-herods Herod: pray you, avoid it.,

где Термагант (Termagant) — имя некоего идола, которому (как верили в средневековой Европе) якобы поклоняются на мусульманском Востоке. Таким образом (в частности и через этот момент), в спектакль помимо темы столкновения христианства и язычества войдет и некая восточная тема. Дания «Гамлета» — почти Персия «Персов», некий очень условный «Восток», на котором мужчины сидят по-арабски на коврах в свободных белых («почти турецких») одеяниях. [...]



4. «Гамлет». Спектакль

Премьера «Гамлета» состоялась в конце мая 1994 года в Театре он дер Рур в Мюльхайме. Перед премьерой спектакль был дважды сыгран в Подвале. После возвращения из Мюльхайма — в Российском институте истории искусств в Санкт-Петербурге. Все эти представления достаточно хорошо задокументированы. Сохранились частичная видеозапись представлений в Подвале (1, 2, 4 и 9 акты), полная видеозапись всех 9 актов в Германии и частичная аудиозапись (1–3 акт) в Петербурге.

В настоящей части мы попробуем произвести фиксацию фрагментов спектакля по записи премьерного показа в Мюльхайме с рядом необходимых отступлений, поясняющих происходящее. Также будет приведена расшифровка аудиозаписи выступлений Клима перед публикой, предварявших на премьерных показах начало действия. [...]

4.1. Клим. Объяснения происходящего. Первый день (Пролог, 1, 2, 3 действия)

Я хочу сказать о том, что вы сейчас увидите. В течение трех дней в конечном итоге рассказывается весь сюжет Гамлета приблизительно в той последовательности, в которой он существует в пьесе <...> Мы поступили, как поступали в театре «Глобус». Мы взяли известный сюжет или известную пьесу, как это было во времена Шекспира (потому что сюжет «Гамлета» был известен), и внутри театра создали свою пьесу. Она где-то совпадает, по каким-то формальным вещам, по количеству реплик, а где-то не совпадает. Мы попытались взять этот детектив, эту шахматную партию в некоем предельном варианте и попытались столкнуть язычество и христианство, попытались понять, как существует человек на разломе мира, когда одни идеи внедряются в другие, и как ведет себя человек в этом мире. Единственное, что важно знать, что мы попытались соединить ритуал... в основе того, что мы делаем, лежит некое понимание того, что такое король. Король — это некое существо, на которое накладывается огромное количество каких-то требований. У ранних народов это фигура, которой было все дозволено, но требования, которые на него накладывались, были очень сильны. Поэтому власть не была такой большой радостью, как



теперь. <...> Если рассказать сюжет Гамлета так, как мы его понимаем, то он сводится к очень простому моменту. К тому, что существовал ритуал замены короля. Когда король оказывался не в состоянии выполнять те функции, которые на него накладывались, он шел в сад и следующий наследник вливал ему в ухо яд. И согласно языческим ритуалам поскольку власть передавалась через женщин он автоматически становился мужем королевы. И это не зависело от того, сын он или брат, это не имело никакого значения. Это мир, который мы условно называем языческим. В какой-то момент ему на смену приходит мир христианский, в котором появляется понятие вины. Поэтому одно и то же событие — вливание в ухо яда — если человек верит в то, что это традиция, то это не является убийством, но стоило усомниться в этом, стоило поставить под сомнение этот упорядоченный закон мира, и мир пошатнулся.

Второе: второй маленький сюжет, который касается сегодняшнего дня, фактически он называется «Вестник. Месяц». Он состоит из 3 частей и пролога. Первая часть, где трое актеров пытаются распределить роли. Если сказать просто, сюжет заключается в том, что трое мальчиков учатся в лицее, в школе. Они равны. Они шутят друг с другом, разыгрывая пьесу «Гамлет», но однажды наступит мгновение, когда один из них станет королем. И тогда я не смогу его назвать Филипп, а должен буду говорить «ваше величество». Это произойдет в одно мгновение. Но для того, чтобы это произошло, наследник должен убить предыдущего Короля. <...> Но здесь существует маленькая очень простая цепочка, на которой все держится: Гамлет говорит: «я не король, я принц, который должен стать комедиантом». Он говорит, что существуют два театра, которые очень резко разделены: театр жизни и театр театра. В третьей части сегодняшнего вечера, которая называется «Коронация», Гамлет сообщает Королю, который совершил предыдущий ритуал, что он его не убьет, что он не вошьет ему в ухо яд. Что это — не его. И с этого момента Король... с момента, когда Гамлет говорит, что он этого не совершит, Король становится убийцей. Потому что прерывается цепь. Цепь событий. Этому посвящен первый день. Вторая часть называется «Призрак». <...> в первой части они долго разыгрывают, кто будет играть Призрака. И мы понимаем, что призрак будет Король... будущий Король. Вот и все о первом дне.

Второй день (4, 5, 6 действия)

Если первая часть касалась распределения ролей между актерами и заканчивалась коронацией, то вторая часть заканчива-



ется мышеловкой, т. е. сценой Королевы и Гамлета. Здесь есть одна трудность, которую мы определяем так: жизнь — это цепь расставаний и драма, в каком-то смысле, это попытка их не совершить. Есть какие-то железные законы жизни, от которых не уйти. Есть один нюанс, который, возможно, в каком-то смысле важен. Мы предполагаем, что Клавдий не был ни вторым, ни, возможно, третьим мужем королевы. Это важный момент, который позволяет развить идею цепи ритуалов. Т. е. идею того, что ритуал действителен, когда он не несет в себе сомнений. Т. е. это говорит о том, что для того, чтобы Гамлет отказался от власти, нужен человек, который внесет в ритуал сомнение. <...>

Первая часть сегодняшнего вечера посвящена такой странной вещи, как связи рок-музыки и Шекспира. Дело в том, что рок-музыка — второе по значимости явление английской культуры. Я думаю, что театр «Глобус» представлял по тем временам рок-концерт. По атмосфере и по каким-то энергетическим принципам, по которым существовал актер. Первая часть называется «Иеффай». Это библейский персонаж. В двух словах: это история о том, как один человек сказал, что если он выиграет битву, то он принесет в жертву первого человека, которого он встретит. И когда он вернулся, то первый человек, которого он встретил, была его дочь. На наш взгляд, это один из важнейших мотивов этой пьесы. И эта первая часть чисто посвящена хору. Это приезд актеров и встреча Гамлета с актерами. <...>

Вторая часть называется «Переход». Она посвящена одной сцене — известной сцене, когда Клавдий молится. Гамлет видит, как он это делает, и для него происходит очень странное открытие. Он говорит, как же так происходит, что его отец, который для него был образцом служения вере, религии, — в аду, а язычник, который, быть может, вообще первый раз имя Господа назвал, — прощен. Я не буду объяснять — там картинка, и она ясна. Суть ее заключается в том, что Клавдий приходит к тому моменту, когда он должен идти в сад. Но он отказывается, он говорит, что его кто-то должен сменить, т. е. ритуал произойти не может. И он не происходит.

Третья часть посвящена ночной сцене матери и Гамлета. Но она происходит на уровне спиритического сеанса. Т. е. само событие не произойдет, но в момент этого спиритического сеанса Гамлет увидит мышь. Ему покажется мышь. Эта мышь еще одна из магических и важных элементов Шекспира в этой пьесе: гора родит мышь, мышь опустит золотое яичко, и оно разлетится. Мышь — очень мрачный знак. Они долго будут



говорить, и в результате этого разговора, в результате этой магической картинки, которая возникнет между ними, Гамлет скажет, что этой ночью петух проспал зарю. И само это событие, которое они разыгрывают в шутовой форме, — было убийство, не было, — Король говорит о том, что государство рушится. Империя рушится. И это очень странное замечание, потому что из трех источников, которые мы взяли в «Индоевропейском проекте», во всех трех происходит крушение империи. Это не было сделано сознательно. Мы взяли самые известные источники. Но когда мы ими начали заниматься, оказалось, что они объединены этой историей. «Империя рушится» — это последние слова Короля в этом акте.

Третий день (7, 8, 9 действия)

Это день, который в каком-то смысле договаривает сюжет Гамлета. Он затрагивает еще несколько идей, которые заложены у Шекспира. Первая идея — это идея евангелистских принципов. Первый принцип — «от» (от Иоанна, от Матфея). И поэтому первая часть называется «Офелия». Она посвящена как бы некоему взгляду человека, одного человека на историю, на сюжет, который происходит в пьесе. Это как у Акутагавы «В чаше». Эта часть максимально приближена к драме. Все истории, которые происходили в течение предыдущих двух вечеров, в каком-то смысле не осуществлялись. Не происходили события, они оттягивались. Но в какой-то момент события наступают человека. Здесь сталкивается один из сюжетов. Сюжетов Гамлета, связанных с человеком и его верой. Когда Полоний говорит Офелии: «вот книга», и когда Офелия пытается вернуть эту книгу, эта книга — Библия. Потому что эта книга, которая пообещала человеку очень многое и дала возможность человеку осознать себя как частного человека. Но в то же время оказалось, что человек по этим книжным законам жить не в состоянии. Этому посвящена первая часть. Сюда входит мотив клоуна, который в этой истории играют два человека — Офелия и человек, который играет Короля. И поэтому на вопрос, который задает Гамлет: «чья эта могила?», ему отвечает Офелия и говорит: «моя».

Весь восьмой блок или вторая часть сегодняшнего вечера мы называем «Каталог Федерико». У Шекспира 36 пьес. Пространство построено по принципу 36-и точек. 36 каких-то воронок, которые рождает и поглощает время. Поэтому, в конечном итоге, хотелось бы, чтобы и частей у Гамлета было 36. Возможно ли это — мы не знаем. Мы пока попытались осуществить только 9.



Но они затрагивают все возможные идеи, которые могут быть в остальном. Одно из названий нашего проекта — «источник индивидуальной драмы», т. е. можно при помощи одной пьесы «Гамлет» сыграть все пьесы, существующие в европейской культуре. И в восьмом блоке просматривается... условно мы называем его «Первый акт «Чайки»», где существует домашний театр, существует сам театр и Гамлет, который, отказавшись стать королем, осуществил свою мечту. Гамлет — принц, который был рожден комедиантом. Он — первый режиссер в истории театра. Он первый предложил дописать текст сцены, которая имела очень точную концептуальную направленность, цель. Театр приобрел цель. Он вошел в жизнь. Т. е. он решил применить театр для своих корыстных целей. Чтобы доказать одну из своих возможно умозрительных концепций. И поэтому когда актеры отказываются играть «Убиение Гонзаго», Король говорит: «света, света...». Актеры отказываются играть мрак, они говорят: «мы этого делать не будем». Но отказываясь, они продолжают играть эту сцену, переносят ее в жизнь. Это очень трудное место. Не всегда получается. Но здесь существует некая связь с Пиранделло, с «Шестью персонажами», с какой-то границей, где трудно разобраться, где театр, где жизнь, как это существует у Чехова. Это — второй акт.

Третий акт посвящен финалу. Со всей историей, связанной с тем, что с нашей точки зрения... поскольку театр — вещь магическая, то нам кажется, что очень опасно совершать какие-то физические действия по отношению к другому человеку. Вернее, их можно совершать, но для этого необходимо быть очень прозрачным и незаинтересованным человеком. Но дело в том, что мы не знаем, как у Тарковского в «Сталкере» истинных наших планов. И поэтому последняя часть — это взгляд на историю как на эпос. Существует некий человек, сказитель, который рассказывает историю финала. Это печальная история. У языческих народов существовал и существует некий способ выяснения отношений, когда дело доходит до войны... это очень напоминает животных, кошек, которые своей песней привлекают любимую женщину на свою сторону. Поэтому происходит некое соревнование в пении — победитель тот, кто лучше поет. В этом вечере используется огромное количество фольклорной музыки — русская, украинская, из Бурундии, бразильская. В третьей части исполнена бурундийская песня. Никому не придет в голову, что это не русская песня. Если все опустить, то на каком-то элементарном уровне все общее, все ритмы, мелодии. Это еще одна из идей, которую мы использовали.

[...]



4.3. Второе действие («Призрак»)

Второй акт спектакля начинается с того, что три основных актера (Лавроненко, Хаев и Егоренков) обращаются к зрителю:

Лавроненко (в тексте пьесы — 1-й актер): Актеры просят разрешения начать.

Егоренков (в тексте пьесы — Королева). Сядьте рядом.

Лавроненко. Нет, позвольте рядом с вами лечь... (Картина 24. Мышеловка /7-9/).

это фрагмент Мышеловки, который идет в тексте пьесы непосредственно за диалогом между Королем, Гамлетом и Полонием о Цезаре («Да. Лучший Цезарь того золотого века»), который мы уже слышали в предыдущей части спектакля. Т. е. движение по тексту блока продолжается с того самого места, на котором оно остановилось. При этом так же как предыдущий фрагмент (Цезарь) был «вставлен» в предыдущую сцену спектакля (имел в ней свое обоснование), так и этот – в эту. Этот начальный диалог акта — интермедия, текст которой собирается в движении по блоку Мышеловка и адресуется скорее зрителю.

Хаев (в тексте пьесы – Офелия): Я много раз видел эту пьесу. В ней нет ничего подобного.

Лавроненко–Гамлет: Актеры все объяснят... (Картина 25 Мышеловка /9–16/).

И дальше Лавроненко–Гамлет начинает «объяснять» (опять же обращаясь к зрителям): «Я здесь родился, свыкся, с молоком впитал...» (Картина 7. Призрак /14–17/). Т. е. если говорить собственно о произносимом тексте, то это опять коллаж, диалог, возникающий из разных мест текста, ведущийся по всему его пространству.

Здесь, как мне кажется, нам надо сделать небольшую паузу и попробовать суммировать то, что мы уже частично обсуждали. Сказать несколько слов о том, как вообще осознается этот момент внутри той практики, которой на протяжении нескольких лет занималась группа.

Как мы уже говорили, сам по себе это принцип (или если угодно — прием) был освоен группой Клима на «Ревизоре»,



спектакле, в котором текст пьесы, разъятый на составные части, собирался каждый раз заново в конкретном представлении. В «Гамлете» принцип этот применялся на репетициях, когда на протяжении почти года «играли по всему тексту, то есть я мог ему говорить отсюда, а он мне отвечать откуда-то вообще из другого места» (Лавроненко).

Хотя, в отличие от «Ревизора», «Гамлет» как спектакль был в конечном итоге «сведен» и «зафиксирован»²⁰, эта «фиксация» не означала, что на публику играет какой-то другой текст — перемонтированный сценарий, скрипт²¹ (в «Гамлете» скрипт спектакля в виде некоторого физически наличествующего распечатанного текста вообще не существовал). Просто отношение к тексту, к пьесе — еще со времен Пинтера — у группы Клима было сформулировано примерно следующим образом: Спектакль подобен прохождению лабиринта, в котором собственно текст пьесы — ее пейзаж — и есть лабиринт, а фабула — что-то вроде карты, доставшейся группе в наследство от первых путешественников. При этом разница между фабулой и сюжетом (т. е. между прямой «хронологической» последовательностью событий и тем порядком, в котором она организована даже не в пьесе, а в зрительском восприятии целого, возникающем в процессе просмотра спектакля) ощутима примерно таким образом: фабула не существует вне сюжета, т. е. вне конкретного прохождения лабиринта, и в тоже время сюжет не может состояться вне фабулы. Мы можем долго кружить, возвращаться,

²⁰ Эта фиксация не была жесткой, что отражалась, в частности, на времени, которое занимал спектакль, общая протяженность которого в течение трех дней колебалась от 9,5 до почти 13 часов. Такая колоссальная разница во времени объяснялась в первую очередь теми задачами, которые в спектакле стояли перед актерами, идущими «по действию, а не по тексту». Как говорил Лавроненко, «я понимал, куда я должен выйти в результате. Не на каких словах, а откуда и куда. Слова вообще были не важны».

²¹ В практике условно «традиционного театра» английским словом скрипт (script — букв. «сценарий») иногда называют выполненный постановочной группой конкретный монтаж реплик пьесы, предназначенный для конкретного спектакля. В этом случае репетиции пьесы ведутся не по ее оригинальному тексту, а по скрипту (обычно даже не претендующему на роль обработки, автор которой указывается в программе).



отходить в сторону, но пройти — «собрать» текст все равно возможно, лишь пройдя его.

То, что в спектакле оказывались одновременными разом все фрагменты, все «следы», все сцены (внутри пьесы выстроенные в условную хронологическую последовательность), связано в первую очередь с тем, что в том лабиринте, в который превращается пьеса посредством спектакля, — в «тексте», — времени нет. Причем не потому, что его кто-то «остановил» или намеренно вывел за скобки, а потому что на этой территории мы сталкиваемся с категорией вечности практически в платоновском смысле (в котором время — хронос — лишь ее (вечности) «движущийся образ»). На том языке, на котором пытались выговариваться смыслы в группе Клима в 90-е, обо всем этом можно было сказать как минимум двумя способами. Во-первых (прочитую Ковалевича):

Пространство одно, времен много. [Ковалевич 13.06. 2009]

И во-вторых (прочитую Лавроненко):

Я нахожусь не во времени, а в действии. [Лавроненко 17.09. 2009]

(«не во времени» — конечно, имея в виду субъективное время пьесы, а не объективное время спектакля).

В Пинтере для спектакля были взяты три пьесы, «происходившие» одновременно. Но «одновременно» не во времени, не в хроносе (подразумевающим некоторое линейное течение событий, всегда предшествующих чему-то и вытекающих из чего-то). Пьеса — ее текст (реплики, произносимые персонажами), располагаясь в определенном месте пространства (в практически выделенном фрагменте сцены), предоставляла находящимся на ее территории 2 вещи: слова и ситуацию. Т. е. попадая на территорию пьесы, человек попадал в некоторую ситуацию, в которой в его распоряжении оказывались некие слова (и только они). Каким образом он приходил на это территорию, откуда, в каком состоянии, куда в конечном итоге хотел из нее выйти — с точки зрения того места, т. е. самой территории, на которой он оказывался, было не важно.

Однако с точки зрения действия — т. е. того потока, в котором он двигался здесь и сейчас на глазах у зрителей, — важным было лишь это. Не ситуация, не слова (существующие статично), а то, каким он (человек, актер, Персона) вошел сюда и каким — вышел, прошел или нет, воспользовался предоставляемыми ему словами или не смог. Отношения между «персонажами спектакля» (немного нелепое определение и к тому же не совсем соответствующее истине, но воспользуемся им для простоты), так вот — отношения между «персонажами спектакля» определялись не теми словами и ситуациями, в которых они оказывались, а чем-то иным — чем-то, что больше любых слов и ситуаций, однако в каждый конкретный момент времени сами они располагались на той или иной территории. Находились в тех или иных «отношениях» («навязанных» им или «данных свыше» — не важно). Именно в этом смысле такими важными для группы Клима становились не слова и ситуации, а существования без слов — на ничейной земле, между, вне, за границами чего-либо. В паузе, в промежутке, в «еще не» и «уже никогда», истории собираемые в единую вязь из не происходившего, не случившегося или вообще невозможно. Из взглядов, молчаний, пауз до слов и пауз между словами. Из того как человек оказывается способен пройти между — не оступившись, «как по минному полю».

В следующем за Пинтером «Ревизоре» эта способность «хождения по текстам» превратилась в «хождения по тексту», вернее — в попытки такого хождения. В «Гамлете» же актер (единственный реальный «персонаж спектакля» — Лавроненко, Хаев, Егоренков) в каждый момент времени находился — одновременно — во всем пространстве текста, в каждой его точке, и в то же время — в конкретном моменте действия. Девять актов — девять самостоятельных вхождений в текст — в каком-то смысле можно было бы уподобить девяти тропинкам, размеченным вешками дорожкам, каждая из которых все равно начинается сначала, «от входа», и в то же время является продолжением в смысле единого сквозного (или, чтобы не путаться в терминах, скажем — «сплошного») действия, пролегающего через все девять частей. С точки зрения конструкции спектакля именно в этом моменте можно увидеть основное раз-

личие между «Ревизором» и «Гамлетом». «Ревизор» (шедший сериями по 4–5 вечеров) представлял каждый вечер зрителю свой вариант сборки, свой «сюжет», свое уникальное прохождение сквозь лабиринт текста (или — не прохождение, тут уж как получалось). Но эти попытки, если так можно выразиться, никуда в результате не приводили. В «Гамлете» же ограничение накладываемое в смысле свободы движения (каждый акт уже по размеченной тропке), должно было обернуться финальным обретением смысла в виде некоего «метасюжета» — единого (и как бы даже и единственного — в смысле вбирания в себя всех вариантов). Что, конечно, при качественно ином (в смысле возможного обретения «финального смысла») уровне накладывало и большую ответственность. Неудача одного вечера из серии в «Ревизоре» оставалась лишь неудачей вечера. «Непрохождение» любого акта в «Гамлете» делало невозможным дальнейшее движение, выбивало из под ног саму почву.

И еще один момент, связанный с существованием актера. Когда Лавроненко говорит «актеры просят разрешения начать», или Хаев — «я много раз видел эту пьесу», они существуют одновременно *и внутри и снаружи* (сюжета, текста, действия, пьесы). Они одновременно и актеры, играющие персонажей и обращающиеся к зрителю, и персонажи пьесы, обращающиеся друг к другу (по поводу той пьесы, которая разыгрывается внутри их пьесы). Так же как в предыдущем акте в момент обсуждения «Дания-тюрьма» сидящая на коленях троица (Лавроненко, Хаев, Егоренков) склонялась над ковром, рассматривая какую-то точку, на которую указывал палец одного из них: «Дания...» (момент наблюдения, взглядывания) «— тюрьма...» (как бы констатацию увиденного). Сам Клим говорил об этой сцене:

Когда они смотрят сверху на этот ковер... у Чюрлениса есть такая картина — «Цари» [«Сказка о королях». — И. В.], где они вот так же... смотрят, а в руках у них — маленький такой городок. Для меня актер вообще это вот этот царь, который... актер — это разговор о чем-то. Ты должен уметь на мгновение стать ниже, меньше... опуститься до персонажа. Не подняться до Гамлета, а опуститься. [Клим 13.07.2009]



Дания (та Дания, о которой они говорят) — лишь крошечная точка в огромном полотне мира — на этом ковре — разглядеть которую и возможно-то не сразу. И в то же самое время сами они (сидящие и разглядывающие эту Данию откуда-то с небес) находятся здесь, в ней, в одной из комнат дворца в Эльсиноре. Внутри и снаружи одновременно.

Что мне кажется еще важно здесь отметить: это «нахождение одновременно внутри и снаружи» не было для самой группы какой-то абстракцией, или интеллектуальной игрой, а воспринималось как вполне конкретная практика, состояние, в которое через опять же конкретные, связанные с тренингом практики должен войти актер. Что, в свою очередь, в реальности спектакля (как действия, происходящего здесь и сейчас, в непосредственном присутствии зрителя) было способно приводить и к изменению собственно зрительского восприятия. Т. е. к психологическим абберрациям совершенно конкретного толка. Как, например, вспоминала Вера Богородская

Так получалось, что я Гамлета не смотрела, потому что я в нем участвовала, а тут пришла моя приятельница [Елена Ларина], тоже с диктофоном с радио, и я села в зал посмотреть, и я увидела как Костя садится на колени... вот здесь — зрители, здесь — столб, и он садится на колени и начинает этот текст невнятный петь, и ты видишь как он... сперва нормального роста, а потом начинает увеличиваться, увеличиваться, увеличиваться и в конце становится выше этого четырехэтажного дома, в котором все это происходит. И я потом разговаривала с этой своей приятельницей, и она тоже это видела, и хотя прошло уже много лет (а она делает передачи про театр и сколько она всего этого посмотрела), но она помнит этого Гамлета, хотя и спектакль был не лучший. [Богородская 21.09.2009]
[...]

Вместо послесловия

«Гамлет», как было уже сказано, стал последним спектаклем группы Клима. После гастрольного выступления в РИИИ в Санкт-Петербурге Клим распустил группу на каникулы, а когда, через месяц, все вернулись, оказалось, что Подвал закрывают. У бывшего ВОТМа (а теперь — ЦИМа) больше не было



денег, чтобы платить за аренду. И хотя спектакль был еще сыгран после отпуска, происходило это уже в атмосфере выезда. Костюмы, реквизит, все надо было куда-то вывозить.

Пока длился отпуск, Клим начал писать свою вторую пьесу — «Отелло». Но после возвращения выяснилось, что ставить ее уже негде и, практически, не с кем. И хотя после первого «официального» закрытия Подвала Мастерская больше года еще продолжала существовать, никаких реальных надежд на выпуск спектаклей уже не было. И дело даже не в конкретных бытовых причинах, не в «отсутствии финансирования». Просто — «сменилось время».

Как об этом вспоминал сам Клим:

«Гамлет»... вообще все это для меня болезненное воспоминание... Это первый глобальный несовершенный, незавершенный опыт. Эксперимент был, но он не был произведен чисто... не был закончен. И когда мы вернулись с гастролей абсолютно... абсолютно опустошенными... не было чувства, что мы что-то сделали. Наоборот, было чувство невероятного провала. Единственное, чем это все закончилось, я понял, что у меня есть два актера для следующего спектакля. Актеры на Отелло и Яго — Лавроненко и Хаев. Лавроненко — Отелло и Хаев — Яго. Но тут вопрос был другой. Когда мы вернулись, осенью, у нас забрали подвал. Мы собрали вещи и... [Клим 26.09.2008]

Наше счастье заключалось в том, что мы пришли в театр в тот момент, когда в людях была невероятная мечта о свободе. Никто не знал, что такое свобода, но все мечтали о свободе. И человек, когда он приходил в мой театр, он видел людей, которые сами отвечали за свои поступки. Они не хотели видеть ни режиссера, ни тракторку... никого не хотели видеть [...]. На самом деле очень важный момент в моей жизни это фильм Стенли Крамера «Благослови зверей и детей». Некие ребята — дети, хиппи — видят как на охоте убивают буйволов, и они выпускают этих буйволов, но они выходят и никуда не бегут. Их выпустили на травку, но они не знают, что такое свобода. И я все равно воспитан как человек Хрущева, Горбачева. Для меня свобода — главная ценность. И я считаю, что она главная ценность и для человека. Но степень свободы... Сейчас страшная жизнь, сейчас все не хотят свободы. А я... естественно, что я занимался этим. Что такое воспитание актера? Это воспитание личности. Человека, который возьмет



текст и будет думать о тексте, размышлять о мире. Вместе с публикой. [Клим 13.06.2009]

Театр эпохи Горбачева — это театр эпохи Горбачева. Театр использует волей-неволей некий эгрегор общества. Эпоха Горбачева связана с тем, что все хотели свободы, все хотели Европы. Макса Фриша, Томаса Манна, даже не Томаса Манна, а таких каких-то невероятно нежных, тонких, каких-то очень интеллектуальных.... Все это попало в театр только благодаря смене вектора. И судьба протянула в мешок руку и сказала: «кто тут у нас есть? ага, вот этот, этот, этот», и их выдвинули на доску. А когда вода прошла, отлив пошел, то тогда такие как мы — я, Юхананов, Берзин — нам казалось, что мы страшно далеко, что мы впереди волны. А волна просто пошла в другую сторону. Вода ушла, и в каких-то ямках остались лужи. И в этих лужах... — я не знаю хорошо это или плохо. «Летний проект» был проект уже ельцинский, но никто этого не воспринял. В тот момент я уже понимал, что вода ушла. Я был трезвый человек. Я понимал, что театр будет грубый, жесткий, но люди, которые со мной были, они не восприняли это. Люди, которые были вокруг меня: критики, актеры, они не восприняли этого, они хотели добра, но не понимали, что... они испугались этого мира, и я сам испугался, потому что тот «Гамлет», который я делал, и тот, который в результате получился, не имели между собой ничего общего. Тот, который получился, — был провальным, плохим спектаклем... Это забавно, хотя с другой стороны, когда я смотрел, как Костя Лавроненко играет, — это было не просто так. Особенно по тем временам. Ведь что такое актер? Если примитивно: стоит человек, а вокруг него идет война. Взрываются бомбы, а он стоит и не суетится. Почему? Потому что не суетится. Суть заключается в одном: суетишься ты или не суетишься. Мы — не суетились... но по большому счету все это уже не имело значения. [Клим 25.09.2008]

А. В. Бартошевич

**«ГАМЛЕТЫ»
ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX —
НАЧАЛА XXI ВЕКА**

**«Гамлет» на Таганке.
(1971)**

При всей своей привычной новизне спектакль Ю. Любимова крепко был связан с тем, что происходило в театральной шекспириане того времени. Мировой театр решительно повернулся от романтически-выспренного толкования Шекспира к Шекспиру — художнику суровой правды. Уязвимость традиционных «роскошных изданий» Шекспира на сцене была не только в том, что они превращали того же «Гамлета» в зрелище импозантно-торжественное, где оперная помпезность заменяла истину страстей. Постановки эти — их было довольно и в нашем театре — в громозвучной театрально-праздничной красоте своей растворяли, снимали трагический смысл шекспировской драмы.

Не в эстетическом снятии ужасного, но в духовном противостоянии ему находит себя современная трагедия, современный шекспировский спектакль.

Освобождая поэзию «Гамлета» от романтических покровов, режиссура Ю. Любимова и сценография Д. Боровского открыли живую плоть трагедии. Все знают, что в «Гамлете» чаще, чем в других пьесах Шекспира, думают и говорят о смер-

ти. На сцене смерть — не метафизическая абстракция, вот она, рядом, рукой подать. Герои ходят по самому краю могилы, поглядывая, чтобы не оступиться.

Земля в могиле настоящая. Но не та земля, которая рождает, куда бросают зерно. В этой только хоронят. Бесплодная, сухая, она рассыпается под пальцами в пыль. Земля — прах. Такой и следует ей быть в Дании-тюрьме.

По сцене движется занавес цвета земли, стена земли. Занавес наступает на людей. Он способен к пугающим метаморфозам. Подсвеченный изнутри, он кажется гигантской паутиной, в которой беспомощно бьются люди — «мухи для богов». В другие моменты Занавес похож на некое безглазое чудовище, которое преследует и неотвратно настигает свою жертву. Ему подвластно все пространство сцены — вселенной, все углы доступны. Бежать от него некуда.

Занавес — образ смерти, судьбы, надличностных сил трагедии. Но и образ клавдиевого века, мертвого царства. Трон Клавдия — в занавесе, подлокотники трона — шпаги, торчащие из занавеса остриями вперед. Острия — продолжение рук Клавдия, сам он — продолжение занавеса.

Занавес — смерть исправно сметает всех усомнившихся, швыряет их наземь: Гамлета, Гертруду, Офелию и даже Клавдия после покаянной молитвы.

В Дании стужа. Гамлет, Горацио, солдаты едва держатся на ногах — так бушует занавес-ветер.

Свет в замок Клавдия проникает не с неба, а из-под ног, из решеток в полу, лица, освещенные снизу, кажутся зловещими масками.

Музыка Эльсинора — тоскливая одинокая песня флейты, резкие крикливые звуки волынки — под них хоронят Офелию.

В Эльсиноре живут деловито и осмотрительно. Придворные подслушивают и подсматривают, за занавесом вечно кто-то прячется, телохранители Клавдия привычным взглядом всех обшаривают, могильщики торопливо, с оглядкой, сплетничают о дворцовых новостях и ловко вбивают гвозди в свежеструганный гроб Офелии. Все завалены делом по горло.

Полоний, «суетливый шут», без толку не суетится. Л. Штейнрайх играл его человеком озабоченным. Полоний вы-

нужден жить в ритме лихорадочном, не по летам деятельном, чтобы не сорваться, не оплошать, быть начеку. Лаэрта он поучает на ходу, поспешая. Бегом вдоль занавеса тащит Офелию к королю — доказывать преданность. В присутствии Клавдия голос его то и дело срывается на визг, больше от напряжения, скрытой тревоги, чем от шутовского усердия. Глубоко в глазах, спрятанных за толстыми стеклами роговых очков, — усталость и, кажется, скука.

Король, каким увидел его режиссер, вовсе не похож на традиционного Клавдия, злодея и сладострастника. У этого Клавдия сухое лицо, трезвый практический ум, трудная работа. Он мало чем выделяется из толпы придворных, он один из них. Не тот — король, так этот.

В спектакле Любимова не нужно быть Гамлетом, чтобы понять: «век вывихнут». Каждому в Дании приходится решать — быть или не быть. Вслед за принцем датским Клавдий, Полоний и прочие на все лады задают себе этот вопрос. Клавдий свой выбор сделал. Быть ему, быть Эльсинуру, значит не быть Гамлету. Королю не доставляет ни малейшего удовольствия выслеживать и отравлять. «Шпионы поневоле, мы спрячемся вблизи с ее отцом». Клавдий — В. Смехов произносит «шпионы поневоле» с некоторой даже иронией над собой: неприятно, но ничего не попишешь, надо. Он убийца не по призванию, а по долгу службы. Гамлета приходится уничтожить в интересах дела.

Жизнь в этой Дании — хорошо организованная мышья беготня, люди все на одно лицо. О Гильденстерне и Розенкранце было сказано: ничтожество, расщепленное надвое. В таганском Эльсинуре оно расщеплено на столько частей, сколько слуг у датской короны, от могильщика до монарха. Могущество их в том, что за ними стоит Дания-тюрьма, Дания-могила.

У Гамлета неодолимые противники, и надежды на победу нет. Вслед за Шекспиром театр мерит духовные силы героя самой высокой мерой, самым тяжким испытанием. Но спектакль Любимова — не о всевластии смерти, не о тщете человеческих усилий. Он — о мужестве человека, испившего до дна чашу трагического знания, вступившего в борьбу вопреки небытию, наперекор ему. Как во всякой настоящей трагедии, в последнем счете речь идет о противоборстве человека и смерти.



Владимир Высоцкий в роли Гамлета

Гамлет у Владимира Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу, вонзенному в могильную землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывает горло. Боль его за человечество — не какая-нибудь философически умозрительная — самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце.

Нам приходилось видеть в театре Гамлета-полуробенка, который выбежал на сцену, до слез напуганный только что открывшимся ему несовершенством жизни. Гамлету — Высоцкому трагическая правда о мире, о Дании, об Эльсиноре известна с самого начала. Вот сидит он, сторбившись, крепко, до боли сжав сцепленные пальцы. Когда он прозрел, когда рухнула его «младенческая гармония», да и была ли она у этого Гамлета? Неправда, что « всю свою веселость » он потерял « с недавних пор ». Миг, когда для него « распалась связь времен », теряется в прошедшем. Гамлет без Виттенберга.

Все, что происходит, лишь утверждает его в страдальческой мудрости (« О, вещая моя душа! »). Что нового может поведать ему Призрак? « Змея, убийца твоего отца — в его короне ». Гамлет-Высоцкий горько кивает: конечно, Клавдий, кто же еще. Весть, принесенная отцом, не нуждается в проверке — этому Гамлету не слишком нужна « мышеловка ».



Владимир Высоцкий
в роли Гамлета

«Век вывихнут». Гамлет один на один с небытием, с Занавесом, на котором он распят. Могильная земля пудовой тяжестью давит на плечи. Человека слабого она расплющит. Гамлет — выстоит.

Гамлет — Высоцкий, весь во власти оцепенелого созерцания смерти, с трудом отводит глаза от могилы. Он прикоснулся к тайнам «страны, откуда ни один не возвращался». Или просто: то, что было человеком, теперь землею сыплется у него с ладони.

Любимов доверяет тексту Шекспира больше, чем ученым комментариям. Он возвращает

монологу «Быть или не быть» его реальный, первоначальный, буквальный, если угодно, смысл. Мысль о смерти убивает способность к действию, воля, замороженная, замирает. Тщетно тогда будет Гамлет побуждать себя к борьбе, биться затылком о занавес: ну же, ну! — всплеск энергии иссякнет, руки вновь повиснут бессильно. Он должен действовать в мире, состоящем из тюремных камер и подземелий, пораженном смертью, как чумной заразой. Он должен дать смерти добычу, насытить разверстую пасть могилы.

Когда Гамлет принимается взвешивать все pro и contra, «разбирать поступки до мелочей», он неминуемо оказывается «в бесплодии умственного тупика». Нет ведь логических оснований в восстании против сил непобедимых, бунте без надежды. Рассудок подсказывает «смириться под ударами судьбы», принять ее и полюбить. Потому в святой ярости Гамлета — Высоцкого, в судорожных вспышках гнева, когда Гамлет, повинувшись лишь голосу своей совести, вопреки здравому смыслу, вопреки могуществу смерти бросается в схватку, — во всем этом больше справедливости, благородства и в конечном счете разума, чем в самой изощренной рефлексии. Нельзя, немислимо, «чтоб разум гнил без пользы» — на этой истине театр настаивает.

В неудержимом порыве ненависти к Эльсинуру, к смерти Гамлет–Высоцкий в сцене с Офелией хлещет прутом по занавесу, за которым спрятались король и первый министр. Удар за ударом — по Клавдию, по Полонию, по занавесу. «Если с каждым обходиться по заслугам, кто избежит порки?». Век выпорот.

Но не злоба, не угрюмство же, в самом деле, «сокрытый двигатель его». Тоска о добре Гамлета–Высоцкого не оставляет. «Из жалости я должен быть суровым». Он не щадит Офелию, чтобы спасти ее, отнять у Эльсинора. Обожженная истиной, с открывшимися вдруг глазами она бьется в железных объятиях занавеса. Занавес Офелию сметает. Но — спасена. В своем безумии — озарении она освобождается из тенет эльсинорского здравомыслия. В сцене сумасшествия Офелия — Н. Сайко бьет какой-то веточкой по занавесу, бессознательно повторяя движения Гамлета. Она не принадлежит более клавдиеву веку и должна погибнуть. Занавес окутывает Офелию, как саван. Смерть ее похожа на убийство.

Из жалости Гамлет жесток и с матерью.

Роль Гертруды Алла Демидова играет, как всегда, с безошибочной точностью и сосредоточенной силой. В пределах спектакля Гертруда успевает прожить целую жизнь — от государыни с официально-милостивой улыбкой на тонких губах, сообщницы Клавдия (она, конечно, знает об убийстве) до истерзанной мучкой женщины с глазами, повернутыми «во внутрь души» в сцене с Гамлетом. Она извивается под ударами его слов, катается по кровати от боли почти физической. Кто не запомнит в финале последнего взгляда, брошенного ею на сына. Так смотрят люди, решившиеся умереть. Ибо в этом спектакле Гертруда понимает, что в кубке, приготовленном для Гамлета, — яд. Она выпивает его, принимая смерть как казнь, как искупление.

Стойческое бесстрашие перед небытием вселил в нее Гамлет. Содрогающийся от гнева, сжигающий себя человек с сильными руками и опаленным голосом, одолел смерть, гнетущую силу Занавеса в сердце своем. Он решился. Он доверился правоте своего нетерпения. Он восстал. Карающий меч Гамлет–Высоцкий держит крепко, но нерадостно. Кровопролитие, пусть справедливое, оставляет в его душе щемящую горечь: не слишком ли легко оно дается теперь ему? «Меня не мучит

совесть» — у Высоцкого в этих словах слышно недоумение, укор себе.

Иного пути, однако, нет. «О, мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», — Высоцкий произносит это печально, но твердо, главное слово тут — «должна».

Гамлет обращает против Клавдия ту самую силу, которая была до сих пор союзницей короля. Клавдию не спастись, занавес подхватывает, несет его и насаживает точно на острие гамлетова меча.

Сколь величава была кончина главного героя во многих виденных прежде «Гамлетах». Сколь торжественно несли тело принца датского рыцари Фортинбраса.

Гамлет — Высоцкий уходит из мира в полутьме, медленно сползая на землю. Он умирает просто. Как солдат на поле битвы. Как человек не сломленный, не предавший себя, исполнивший тяжкий долг свой.

Оттого песнь незримого хора в финале спектакля — мужественна.

«Гамлет» в постановке Глеба Панфилова (Театр им. Ленинского комсомола. 1987)

Принц Датский, опустив руки в чашу с водой, взрезает себе вены кинжалом. Вода в прозрачной чаше быстро краснеет. От верной смерти Гамлета спасает вмешательство Призрака — он останавливает сына и протягивает ему платок, чтобы перевязать руку.

Во время представления пьесы об убийстве Гонзаго король Клавдий убегает, зажав пальцами переносицу. У него вдруг пошла носом кровь.

Гамлет бьется в припадке эпилепсии. Мать воеет над ним.

Помешанная Офелия кричит и корчится в судорогах — ей мнится, что она рожает и что рождает она от Гамлета.

В спектакле Глеба Панфилова много еще таких колющих и режущих ударов по зрительному залу. Не будем спешить с упреками. Шекспир, как мы знаем, отнюдь не гнушался показывать на сцене происшествия самые отталкивающие и брутальные. Герой Софокла ослепляет себя за сценой. Глостеру

в «Короле Лире» выкалывают глаза прямо на подмостках. Вопрос не только в том, дозволено ли театру прибегать к шоковым приемам воздействия (в пределах искусства, разумеется), но более всего в том, помогают ли они обнажить существо трагической коллизии и судеб героев трагедии.

Вода, окрашиваемая кровью, — главное, что остается в нашей памяти от сцены, в которой шекспировскому Гамлету должно пережить свой звездный час, сделать главный выбор своей жизни — «Быть или не быть?».

Клавдий уносит с собой в могилу тайну того, что случилось с ним в сцене «мышеловки»: притворился ли лукавый монарх, будто его постигло носовое кровотечение, дабы отвлечь придворных от предосудительного содержания спектакля, разыгранного по наущению Гамлета, или у него действительно пробудилась совесть, расшалились нервы, вследствие чего и приключилась вышеуказанная неприятность. Мы толкуем не о том, уместна ли вообще в постановке шекспировской трагедии подобного свойства (и эстетического уровня) деталь, свидетельствующая то ли о простодушной хитрости монарха, то ли о прискорбной слабости его сосудов, или, может быть, о чрезмерном его полнокровии, — мы лишь тщетно пытаемся вникнуть в логику режиссера, понять, какой смысл он искал в этой сцене, какая идея им руководила. Между тем Клавдий (А. Збруев) — одна из наиболее ясных фигур спектакля. В одной сцене он жадно, с хрустом и причмокиванием грызет яблоко — так, понимаете вы, он и жизнь поглощает, крепкими зубами откусывая от нее кусок за куском. Подробность, пусть не слишком глубокомысленная, но, по крайней мере, красноречивая. Однако что происходит с Клавдием в сцене «молитвы», притворно или искренне его покаяние, как он меняется и меняется ли вообще по ходу событий — на эти вопросы ответа нет.

У Инны Чуриковой — Гертруды есть краски и интонации, от безошибочной точности которых просто перехватывает горло. Блуждающая на губах хмельная улыбка счастья — бабьего счастья, решимся мы сказать, — в первой сцене; безвольная механическая походка в финале: не идет, а насилу тащится; миг смерти, когда с королевы спадает пышный рыжий парик и обнажается голова стареющей женщины. Эта сцена, вероят-

но, навеянная историческими рассказами о казни Марии Стюарт, почему-то многих возмутила, а в ней при всей ее кричащей эффектности сказано нечто важное о человеческой, женской судьбе Гертруды. Актриса со свойственной ей зоркостью умеет увидеть и передать какую-то полусознательную — то ли во сне, то ли наяву — жизнь Гертруды, оглушенной обрушившейся на нее поздней любовью. На дне ее души смутно брезжит сознание вины и неминуемой расплаты — в спектакле Гертруды куда больше, чем Гамлета, мучают «дурные сны».

Но и тут больше отдельных мазков, деталей — то выразительных и точных, как вышеупомянутые, то совершенно ненужных, — чем строгого и внятно переданного чувства целого. Образ Гертруды, как, впрочем, и весь спектакль, дробится на бесконечные кадры и кадрики, в согласии с той «точечной композицией, которая, быть может, хороша в кино, но входит в противоречие со структурой шекспировской драмы, при всей ее «кинематографичности».

Самым очевидным образом режиссерские идеи претворяются не в характерах и взаимоотношениях шекспировских героев, но в разветвленной системе вещественных знаков, предметных лейтмотивов, которые до отказа заполняют время и пространство панфиловского «Гамлета». Вещи живут на подмостках жизнью, быть может, более интенсивной, чем люди. Они вступают в конфликты, претерпевают сложные метаморфозы. У нас на глазах складывается биография вещей.

Символическим предметам, образующим партитуру спектакля, несть числа. Один из них — флейта. У Шекспира, как известно, этот инструмент появляется лишь однажды, в знаменитом эпизоде третьего акта («Не сыграете ли вы на этой дудке?»). Режиссер развертывает на сцене целое повествование в форме рондо. Звуками флейты начинается спектакль — на ней играет ребенок Гамлет, появляясь в прологе вместе с ребенком Клавдием. Флейта, стало быть, символизирует детство, невинность, чистоту. Недаром ставший шпионом Гильденстерн не может играть на ней. Перед смертью Гамлет выронит флейту, с которой он не расстанется и во время поединка. В эпилоге она еще раз зазвучит, когда на сцену снова выйдут малыши — Клавдий и Гамлет.

У флейты своя история, у Арлекина, любимой куклы Офелии, — своя. Вначале кукла скромно сидит возле надгробия старого Гамлета: красно-белое пятно на темном дереве церковной скамьи. Позже мы понимаем, что кукла — давний подарок Гамлета, знак его детской любви. Теперь Офелия возвращает куклу — «Принц, у меня от вас подарки есть. Я вам давно их возвратить хотела», чтобы услышать в ответ — «Я не дарил вам ничего». Арлекин появляется и в сочиненной режиссером сцене мнимых родов сумасшедшей Офелии. Она долго визжит, лежа на спине и расставив ноги, пока, наконец, из-под ее платья не возникает кукла, подарок любимого. Офелия рождает Арлекина. Нарочито эпатазирующая «жестокость» сцены, несмотря на все усилия А. Захаровой, не может не быть далека от истинного драматизма. Режиссер с невозмутимостью продолжает жизнеописание куклы. Детали множатся, и, кажется, конца им нет. Какие-то монашки, родовосприемницы Офелии, принимают у нее куклу и баюкают ее на руках. Позже Офелия отрывает от костюма Арлекина пуговицы, теперь это цветы, которые она дарит королю и всем прочим («Вот розмарин, это для воспоминания»). Развязка истории Арлекина наступает в парилке, где режиссер разыгрывает сцену «заговора» Клавдия и Лаэрта. Красноватый свет, бьющий откуда-то снизу, должен внушить нам, что это не просто сауна для датского руководства, а нечто, расположенное по соседству с преисподней (от нее, видимо, и пар). Закутанные в простыни злодеи еле ворочают языком, ибо смертельно пьяны. Туда-то, в парилку, и является Гертруда с вестью о смерти Офелии. Королева несет насквозь мокрого Арлекина. Бедная девушка, стало быть, топилась, взяв куклу с собой. Куклу, к счастью, удалось спасти. Теперь Лаэрт держит ее в руках, бессмысленно уставившись на то, что осталось от сестры, и неудержимо икает.

Гротескные крайности, в которые то и дело впадает режиссерская мысль Панфилова, — вряд ли следствие слишком пылкого воображения. Скорее они — от ума, они — результат яростного рационализма, с ожесточенным упорством идущего по однажды избранному пути до конца, до предела, до последней черты, за последнюю черту.

В панфиловском «Гамлете» умозрительная фантазия справляет свой холодный праздник, буйный пир на трезвую голову.

Бесконечная цепь символических предметов, образующих материальную среду спектакля (к ним помимо названных можно отнести шпагу Гамлета, окровавленный платок Полония, блокноты, куда Гильденстерн и Розенкранц по приказу короля записывают монологи Гамлета, и т. д.), в совокупности напоминает некую грандиозную шараду, которую публике надлежит разгадать, что, впрочем, сделать совсем нетрудно.

Место метафор занимают слишком наглядные аллегории. Кроме Призрака, взирающего на все происходящее из директорской ложи, которая символизирует мир иной и в которую постепенно сходятся все убитые, в спектакле присутствует некто в сером, появляющийся за спиной тех, кому предстоит отправиться в ложу дирекции. Понятно, что это сама Смерть. Возвещая своим (и Гамлета) жертвам, что их час пробил, Смерть, разумеется, прибегает к средствам пантомимическим. Вообще панфиловский «Гамлет» полон пантомимы. Актеры вынуждены обращаться к ней, чтобы выразить то, на что в тексте нет даже намека.

В диалоге с классикой режиссер по преимуществу объясняется знаками.

Но ради чего начат сам этот диалог? Глеб Панфилов слишком большой художник, чтобы не дать себе и нам ясного ответа на этот вопрос.

Среди вещественных знаков, составляющих структуру панфиловского спектакля, один из главнейших и постоянно возникающих — футбольный мяч. В прологе вслед за первым наплывом воспоминаний: Гамлет-отец и Гертруда с детьми, сыном и младшим братом короля, дан второй наплыв: Гамлет и Клавдий, мальчишки-ровесники, весело перекрикиваясь, ловко пасуют друг другу мяч. Не что иное, как футбольный мяч, дарит король Клавдий Лаэрту, когда приходит проводить сына старого друга в Париж. Гамлет встречает Гильденстерна и Розенкранца, и однокашники немедленно принимаются за футбол — тряхнем, ребята, стариной. В спектакле все они — Клавдий, Лаэрт, Горацио, Гамлет, Гильденстерн с Розенкранцем по сути — одноклассники, старые друзья, свои ребята, одна команда.

Футбол — их общая память о детстве, когда они до упаду гоняли мяч, как все мальчишки всех эпох и поколений, включая и поколение, к которому принадлежит сам режиссер «Гамлета». Кто не вспоминает и не пишет сейчас с ностальгическим умилением о голодном и чистом детстве нынешних пятидесятилетних, о тряпичных мячах, которые летали в воспетых поэтом дворах, где «каждый вечер играла радиола и пары танцевали пыля». Мальчишки 40-х годов набивали мячи тряпками, элизаветинцы — шерстью: вот и вся разница.

Но Панфилов не склонен предаваться сентиментальным воспоминаниям. Драма поколения, изменившего себе и своему детству, — вот что занимает режиссера. Он показывает нам, кем стали теперь ровесники и друзья Гамлета, бывшие мальчишки датского двора. Вслед за Клавдием, «своим парнем», они, заждавшиеся, пришли в опустевший Эльсинорский дворец. Не пришли, а ворвались, захватили, заплонили. И среди классических колоннад Эльсинора запрыгали, заплясали молодые и жадные — с грохотом, топотом, победоносным смехом. Те, чьи руки были так горячи, а плечи так надежны, продали и предали себя и друг друга. Остервеневшие друзья принца Датского без всякого приказа короля валят Гамлета, связанного, на пол и избивают ногами — тоже, можно сказать, футбол. На место погубившего себя, распавшегося поколения Гамлета—Клавдия с неотвратимостью приходят юные гориллы Фортинбраса, стадо, марширующее на полусогнутых в ритме, если не ошибаюсь, хард-рока; к ним немедленно присоединяется Горацио и топает рядом с норвежцем, стараясь попасть в такт.

Как всегда, Глеб Панфилов выбрал тему особой духовной важности. Об этой его способности мы знаем по его фильмам. Можно ли решить эту тему, обратившись к «Гамлету», — вот в чем вопрос.

Режиссер может пренебречь филологическими изысканиями и тонкостями текстологии. Он не обязан учить наизусть все, что написано о пьесе, и копать в деталях прежних постановок. Он может не знать, что именно делал в сцене «мышеловки» Ирвинг или как Гаррик играл сцену с Призраком. Режиссер имеет право ставить классическую пьесу так, словно она только что написана и пришла по почте в литчасть.

Но в одном у нас не должно быть сомнений: чтобы сказать миру то, что он, режиссер, имеет и хочет сказать, ему действительно нужна была эта пьеса. Эта, и никакая иная.

Панфилов вынес монолог «Быть или не быть?» в пролог, за скобки трагического действия. Когда оно начинается, выбор Гамлета уже сделан. Другой монолог — о Гекубе — сокращен на две трети. Из него убраны самообвинения Гамлета, остались лишь последние строки, полные энергии («Мне нужна верней опора. Зрелище — петля, чтоб заарканить совесть короля»). Столь радикальная операция над текстом, вероятно, казалась Панфилову необходимой, ибо он ставил спектакль о человеке, который с самого начала отбросил сомнения и решился. Режиссер хотел показать горькие плоды решимости убивать.

Ход мысли режиссера понятен. Мы привыкли видеть в Гамлете второе «я» автора, приучились смотреть на Эльсинор и на весь мир глазами принца Датского. Но недаром Гамлет без устали укоряет себя, и отнюдь не только в медлительности. Мы даже самообвинение героя готовы толковать в его пользу, восхищаясь его нравственной требовательностью к себе. Однако Гамлету есть в чем себя упрекнуть — этого мы никак не можем взять в толк. Пытаясь вправить суставы «вывихнутого века», он, гуманист и интеллигент, должен вступить на путь, чреватый нравственными опасностями. Когда Горацио в финале обещает поведать людям «повесть бесчеловечных и кровавых дел», он, быть может, разумеет не одного лишь Клавдия с его присными. Гамлет пойман в ловушку. Ему приходится говорить с Клавдиевым миром на одном языке. В конце концов на одно убийство, пусть даже оно «гнуснее всех и всех бесчеловечней», Гамлет отвечает пятью и невольно оказывается причастен к гибели Офелии.

Все это давно известно и описано критиками. Театральная интерпретация, в которой названные мотивы, действительно присутствующие в пьесе, хотя, конечно, не определяющие ее смысл, были бы выделены и подчеркнуты, имеет право на существование, да она и существует во многих версиях, как в драматическом театре, так и в балете.

Идея поставить «Гамлета» как произведение о разрушительном воздействии насилия на человеческую душу, о не-

правоте кровавого суда, о том, что судье должно «обратить очи в глубь души», чтобы увидеть «черные пятна» в ней, в своей душе, а затем уже судить других, — идея эта увлекала А. Тарковского, когда он готовил своего «Гамлета» на той же сцене Театра имени Ленинского комсомола. Можно было возражать против многого в его концепции. Нельзя было не видеть, что замечательный кинорежиссер остался чужд языку театра. И все же в этом слабом спектакле трепетала гуманистическая тревога, его пронизывала острая нравственная боль.

В «Гамлете» Панфилова, в Гамлете–Янковском нет боли. Припадок принца Датского — не от больной совести, а от больных нервов. Совесть его не страдает. «Из жалости я должен быть жесток». Но в нем нет ни доброты, ни скорби об ее утрате. Остается одна жестокость. Последние нити, которые могли бы связать спектакль с пьесой, порваны. Этот Гамлет таков, как все прочие в Эльсиноре. Что ему Гекуба?

Надо признаться, в режиссуре Г. Панфилова есть витальная сила, волевая энергия. Действие спектакля движется сильными импульсивными скачками. Но в этой энергии слишком много «шума и ярости». Режиссер ведет атаку на всех флангах, он прибегает к эффектам, оглушающим и ослепляющим: грохочущая музыка, багровое свечение, клубы дыма. История о том, как на смену предавшему себя поколению приходят варвары «металлисты» Фортинбраса, изложена на взвинченно агрессивном языке этих самых «металлистов».

Но может ли язык, на котором создается произведение, быть безразличным к его содержанию?

В театральной истории трагедии о принце Датском поистине «все было». Даже футбол и молодой король Клавдий. Современная версия «Гамлета», принадлежащая перу Тома Стоппарда, начинается с того, что на сцену выбивают футбольный мяч. Первым, кто сделал Клавдия ровесником героя, был не кто иной, как педантичный ревнитель реконструкции елизаветинского театра Уильям Поул.

«Гамлет» обладает необъяснимым свойством, подобно чуткому сейсмографу, улавливать и отзываться на малейшие колебания исторической почвы, движения социального времени. Эта пьеса, говоря словами Шекспира, призвана «держаться как

бы зеркало перед природой, являть... всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». У всякого времени, всякого поколения, как известно, свой Гамлет.

Но трагедия Шекспира — не пустой сосуд, который всяк наполняет на свой лад. Было и есть в театре и критике множество Гамлетов, но есть и один Гамлет — шекспировский. Возможности интерпретации не беспредельны. Существует в пьесе нечто, составляющее ее неизменную суть: история принца Датского — это история страдающей мысли, потрясенного сознания. Без этого пьеса Шекспира перестает быть самой собой.

«Трагедия Гамлета» Питера Брука. (Театр «Буфф дю Нор». 2000)

Фильм, снятый Питером Бруком в 1979 году по книге Георгия Гурджиева «Встречи с замечательными людьми», начинается так: в горной долине южного Кавказа перед толпой крестьян деревенские певцы и музыканты устраивают состязание по обычаю, уходящему в незапамятные времена. Победит тот из них, на чью мелодию отзовутся горы, кто сможет вызвать из глубин голос вселенной, тот, чье искусство соединится с божественным миропорядком и станет его неотторжимой частью. Один за другим музыканты вступают в круг и показывают свое искусство. Горы хранят равнодушное молчание. Тогда в круг выходит старик и надтреснутым голосом заводит песню. Его соперники владеют своими голосами и инструментами ничуть не хуже него, но в песне старика скрыта какая-то тайна, которая заставляет горы пробудиться, и они отвечают — сперва чуть слышно, словно ветер вдруг поднялся в долине, затем все звучнее, и, наконец, голоса гор сливаются в мощном потоке странных и неотразимо прекрасных звуков.

Можно сказать, что долгая жизнь Питера Брука в искусстве была отдана попыткам открыть эту тайну, найти философский камень, который позволил бы создать театр, способный проникнуть в сокровенную суть бытия, передавать через игру актеров божественную игру всего сущего. В своих книгах, начиная с первой и лучшей из них — «Пустого пространства», режиссер вел речь не только о вопросах театрального ремесла. Театр

всегда был для него чем-то безмерно более важным, чем самое утонченное развлечение. Брук не переставал говорить о святости истинного театра, в которой остро нуждается современное человечество: «ведь святость, писал Брук, — не виновата в том, что обыватели превратили ее в орудие устрашения непослушных детей»¹. Под этими словами могло бы стоять имя Станиславского.

Режиссерские эксперименты Брука 60–80-х годов, при всем их бесконечном многообразии и поразительной формальной новизне были подчинены единой нравственной сверхзадаче — найти путь к театральной всемирности, способной объединить человечество. В дерзновенных опытах Брука рождалось искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливались с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения».

Брук давно признан одним из духовных вождей современной культуры, а его искусство — от «Короля Лира» и «Марата-Сада», от блистательного «Сна в летнюю ночь», до «Махабхараты», монументального зрелища, полного трагической символики и неотразимой красоты, — стало классикой театра XX столетия.

Премьера «Махабхараты» была сыграна в 1985 году на Авиньонском фестивале, в огромном пространстве старого карьера, среди камней и песка, на почве, иссушенной зноем и растрескавшейся. В великой древнеиндийской поэме о богах и героях режиссер открывал смысл вечный и глубоко современный. Актеры Брука — англичане, поляки, африканцы, японцы — играли историю участия человечества, стоящего на пороге катастрофы и ищущего спасения. Трехчастная театральная эпопея, в действии которой были включены первостихии природы — вода, земля, огонь, — обращалась к главным ритуалам человеческой жизни — рождению, любви, войны, смерти. Два враждующих рода — пандавы и кауравы, символ человечества, одержимого

¹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 88

инстинктом взаимоистребления, встречались в кровавой схватке, в которой не было победителей. В последней части трилогии перед зрителями предстало дымящееся, покрытое телами поле сражения, образ опустошенной земли, образ истории, близящейся к своему концу. Но финал представления нес в себе надежду, рожденную по ту сторону отчаяния, — упование на еще не истребленную в мире силу милосердия — и на целительную силу искусства, несущего в себе нравственный опыт человечества. «Спасение не вне нас, оно в нас самих» — так режиссер формулировал философию своей грандиозной театральной фрески.

В последние годы характер театральных опытов Брука явно изменился. Создатель изысканных и смелых театральных композиций, невиданных сценических форм, отважных экспериментов с театральным пространством, он начал тяготеть к искусству тихому и аскетически сдержанному, сосредоточенному на человечески содержательном и нравственно существенном.

Сокровенная суть его творчества, то, что он полагал конечной целью своих театральных исканий, оставались прежними, изменились пути движения к этой цели. В произведениях Брука стали отчетливо проступать черты глубокой не выставляемой напоказ религиозности. Его давний интерес к мистическому учению Гурджиева стал теперь многое определять в его мировоззрении и театральных идеях.

Перемены в искусстве Брука готовились исподволь. Их предвестие можно было почувствовать в «Вишневом саде», поставленном в начале 1980-х годов в Париже и повторенном позже в Соединенных Штатах, на этот раз в англоязычной версии. Спектакль, показанный в Москве, поразил наиболее чутких зрителей своей совершенной простотой. «Формы у спектакля как будто бы не было — вспоминал режиссер Лев Додин, — Брук все меньше и меньше заботился о форме, блестящим мастером которой он был с юности. Вместо нее зримым становилось нечто незримое, оно пульсировало в существовании этих непохожих на актеров людей. И чем меньше они были похожи на актеров, тем сильнее ощущалось это биение внутренней жизни... От великих режиссеров ждут великих сотрясений. Не по-

трясений — для них душа оказывается не готовой, а именно сотрясений. Здесь же была абсолютная простота, которая и есть по сути дела самая большая ересь»².

В 1960-е годы он вполне в духе времени писал о том, что классический текст — не более, чем совокупность черных значков в белом пространстве бумаги, система шифров, ключ к которым потеряян, и каждый волен интерпретировать их на свой лад. В наши дни он говорит о безответственности режиссерского сверхконцептуализма и призывает вернуть утраченное искусство честного и внимательного чтения текста. По его нынешнему суждению, смысл профессии режиссера — в «дистилляции» текста, освобождаемого от копоты позднейших наслоений.

Можно сказать, что Брук сознательно отошел в сторону от шумного и пестрого процесса театрального развития постмодернистской эпохи и замкнулся в добровольном одиночестве, рискуя вызвать — и вызывая — упреки в сентиментальном морализме и старомодности. (Примерно в том же упрекали Станиславского на склоне его жизни.)

Поворот, который произошел в мироощущении и творчестве Брука последних лет, принадлежит к историческому феномену «позднего искусства»: есть некая общность в способе восприятия жизни и эстетического мышления художников, вступивших в заключительную пору жизни. Как правило, они тяготеют к нравственно-религиозному проповедничеству и к «неслыханной простоте» формы.

В 2000 году, через 45 лет после первого своего «Гамлета», так много значившего для русского театра первых оттепельных лет, Питер Брук вновь поставил главную пьесу человечества. На сцене парижского театра «Буфф дю Нор» восемь актеров играют существенно сокращенный текст шекспировской трагедии. Спектакль носит название «Трагедия Гамлета» и полностью сосредоточен на судьбе центрального персонажа пьесы.

Сцена театра почти пуста: красноватый ковер да разбросанные по нему разноцветные подушки — вот и все «оформление».

² Театр Питера Брука. Взгляд из России. М., 2000. С. 153–154.



Сценическое оформление спектакля «Трагедия Гамлета» П. Брука

Первые слова трагедии — «Кто здесь?» у Шекспира произносит, как известно, стражник Бернардо³.

В бруковском «Гамлете» первая строка — не традиционный оклик часового, но одинокий крик, посланный в пространство, вопрошание космоса, не рассчитанное на ответ. Вопрос, вложенный режиссером в уста Горацио, обращен в бесконечность вселенной и одновременно к чему-то, что невидимо находится совсем рядом, «здесь». Слова Гертруды из 3 акта — «Зачем глаза вперяешь в пустоту и неподвижный воздух вопрошаешь?» — тут можно обратиться к другу Гамлета. Он появляется на сцене, неслышно ступая, робко озираясь, напряженно вглядываясь вдаль, всем существом, самой своей кожей ощущая растворенное в дрожащем сумрачном воздухе присутствие незримого.

В ответ на его «Кто здесь?» за сценой возникает гудящий протяжный звук⁴. Он возвещает о приходе гостя из иных ми-

³ «Кто здесь» — так называлась композиция по пьесе Шекспира и текстам Арто, Брехта, Крэга, Мейерхольда, Станиславского, поставленная Бруком в 1995 году.

⁴ Впрочем, «за сценой» звучит неточно: музыкальная партитура спектакля сочинена и исполнена японским перкуссионистом Тоши Цучитори, который сидит тут же, сбоку.

ров. Призрак, крепко сложенный человек в длинной шинели, медленно, тяжело ступая, идет прямо на Горацио. Между ними возникает, физически ощущается какое-то сгущенное пространство, поле действия могущественных силовых линий, невидимая воздушная подушка, заставляющая гамлетова друга пятиться, вытесняющая, выталкивающая его со сцены. Отступая, Горацио отчаянно кричит — Говори! В ответ не слышно ни слова. Дух не молчит высокомерно в ответ на смятенные вопросы Горацио. Он хочет, чтобы его услышали. Он пытается что-то сказать. Его губы шевелятся. Но речь его беззвучна. Может быть, он не в силах говорить, а, может быть, ему запрещено открывать свою тайну — да и не всем дано ей внять.

Позже, после «мышеловки», в сцене Гамлета и Королевы, Призрак является не для того лишь, чтобы «вдунуть жизнь в почти остывшую готовность» принца, но более всего — чтобы принести свою весть Гертруде. Она же не видит и не слышит ничего. Наташа Парри замечательно передает эту совершенную душевную глухоту респектабельной заурядности. Дух подходит к Королеве вплотную, протягивает к ней руки, почти касаясь ее, она остается бесчувственной. Все его усилия тщетны — смех и грех, как горохом о стенку. Призрак чуть ли руками не всплескивает от горя и тут же уходит, опечаленный и обескураженный.

Чтобы услышать весть из «страны, откуда нет пришельцев», нужен Гамлет, и только он. Он один среди всех людей наделен особым слухом, даром поэтов и пророков, коим вняты и «неба содроганье, и гад морских подводный ход», — потому и избран, на свое несчастье, стать посредником между мирами горним и дольным, сделаться орудием высших сил, — тем, что в былые времена называли *Gladius Dei*, меч Господень. Выбор нельзя назвать удачным, для роли карающей десницы Гамлет не слишком годится: происходит то, что в театре называют *mis-casting*, ошибка в распределении ролей.

Сам Брук сделал выбор безошибочный. Главную роль он дал чернокожему англичанину Адриану Лестеру, которого театральная Москва запомнила в шекспировской комедии «Как вам это понравится», показанной на гастролях лондонской труппы «Чик бай джаул». Он сыграл Розалинду. Нельзя было

лучше сыграть женщину, чем это сделал черный атлет Лестер, сумевший безукоризненно передать гибкость женской пластики и женской психики.

Роль Гамлета выстроена у Лестера как серия мгновенных изменчивых импульсов, стремительных всплесков нервной энергии, немедленно отзывающейся на малейшие колебания пространств — как близкого, так и бесконечно удаленного. У этого Гамлета совершенный воспринимающий аппарат души, безошибочно чуткой к малейшей фальши, — и гибкое тело боксера, раскованность современного студента — и смертельно опасная грация черной пантеры, то, что у Блейка названо «пугающей соразмерностью», *fearful symmetry*.

Принц склонен к бесконечным импровизациям, способным удивлять его самого и приводить в отчаяние соглядатаев. В сцене с Розенкранцем и Гильденстерном он все время меняет правила игры, ставя шпионов в тупик. Их служба у принца — тяжелый крест: тягостно, скучно и небезопасно. То говорит о непонятном, а то вдруг колесом пройдет, приводя друзей — студентов в полное смятение. Потом, после «мышеловки», он и вовсе переступает границы приличия, силой вколачивая флейту в глотку несчастному Гильденстерну: («может быть, вы сыграете на этой дудке?»).

Главный секрет Гамлета, как его истолковал Брук и сыграл Лестер, в том, что шекспировский герой артистичен до кончиков ногтей. Кажется, он рожден не для престола, а для сцены, и единственное, что привлекает его в бремене, которое возложено на него Духом, — возможность сыграть роль мстителя из старинной трагедии.

Давно замечено, что текст «Гамлета» от начала до конца пронизан мотивами театра. Кульминация трагедии — театральное представление, в двух ключевых и в высшей степени патетических моментах трагедии, когда герою, казалось бы, не до театра, автор заставляет его прибегнуть к приему театрального остранения. Сразу после сцены с Призраком, когда потрясенный Гамлет велит друзьям принести обет молчания, и Призрак откуда-то снизу возглашает «Клянитесь!», принц вдруг спрашивает: «Вы слышите этого малого из люка?» Дух, то есть актер, его играющий (между прочим, сам Шекспир), пребывает не под



Адриан Лестер в роли Гамлета

землей, не в чистилище, он торчит в дыре под сценой «Глобу-са». В конце трагедии, перед смертью Гамлет вдруг обращается к свидетелям кровавой развязки: «а вы, немые зрители финала, ах, если б только время я имел..., я столько рассказал бы». Кто эти «немые зрители финала»? Датские придворные — но и публика театра «Глобус».

Образ «мира-театра» в пьесе значит не меньше, чем образ «мира-тюрьмы». В философии бруковского «Гамлета» он делается определяющим. «Театром» Гамлет-Лестер пытается одолеть, переиграть «тюрьму» — не только «Данию-тюрьму», но более всего — узилище земной жизни. Он хочет стать не «Мечом Господним», а «Божьим Скоморохом».

Этот Гамлет одержим манией театральной игры — рискованной и прельстительной игры на краю небытия, игры со смертью — он и ее тщится переиграть, победить, сделав предметом театральной забавы. На кладбище он устраивает целое представление с черепом Йорика. Насадив череп на палку, он пускается с ним в разговоры, обращаясь к мертвому шуту с глубокомысленными рассуждениями о бренности бытия и отвечая себе пискливым голоском балаганной персоны. Временами его



Адриан Лестер в роли Гамлета

игра начинает отдавать кошунством. В сцене с Гертрудой он разыгрывает чревовещателя с говорящей куклой — трупом Полония, без всяких церемоний ворочая мертвеца с бока на бок. Срамя и осмеивая Старуху-смерть, Скоморох сражается не столько с ней, сколько со своим страхом перед небытием, пытаясь заклясть, заговорить страх игрой.

Собственное безумие, истинное или мнимое, он тоже готов обратить в спектакль: пускается изображать перед Полонием гротескную сцену припадка сумасшествия, до того доигрываясь и входя в образ, что на губах появляется пена. Игры его небезопасны для его нравственного здоровья, но он скорее умрет, чем от них откажется.

Если Гамлет безумен, то это особый род безумия — греховное и священное помешательство на театре.

Заказывая приезжим комедиантам сыграть сцену из «Геккубы», он дрожит сладкой дрожью, ходуном весь ходит от предвкушения чистого театрального восторга — все прочие соображения пока отложены. Премьер лучшей в стране труппы, с достоинством поклонившись, раскладывает свой коврик и начинает представление. Он демонстрирует по очереди стили двух великих театральных эпох. Монолог о Пирре актер читает в стиле древнеиндийского театра, монолог о Геккубе он разыгрывает в духе театра древнегреческого, впадая на своем коврике в некое подобие дионисийского исступления. Полоний



Сцена спектакля в спектакле

его жалеет — очень уж убивается артист. Гамлет разочарован и смотрит на столичную знаменитость иронически. То, что ему показали, — высокопарная имитация архаического театра, которого не воскресить. Он был некогда «священным», теперь он стал «мертвым». И что этому орале — Гекуба? Гамлет и сам тут же пробует возбудить себя с помощью древней риторики и ритуальных проклятий старинного театра — «О, мщенье!» Кроме фальши, ничего не выходит, и он обрывает себя со смехом — «ну и осел же я». Нет, в архаике нет спасения. Кто бы осмелился вымолвить подобное в присутствии Брука лет двадцать назад?

Понятно, что в «Гамлета» Брук вкладывает кое-что из своей театральной биографии и сегодняшних идей. В каком-то смысле он поставил спектакль о судьбе и призвании театра — театра вообще и театра своего собственного. Критик Майкл Биллингтон признался, что его «поразило, в какой степени Гамлет Лестера со своими бесконечными вопросами, эмоциональными парадоксами, со своим восторгом перед театром становится средством передать то, чем одержим сам Брук»⁵.

⁵ *Michael Billington. The Tragedy of Hamlet. The Guardian. 2001, August. 23.*

Критерий выбора театрального стиля у Питера Брука и у его Гамлета до крайности прост: хорош тот театр, который способен делать мир лучше. Звучит по нынешним временам наивно, но Бруку не страшно показаться наивным.

Принцу датскому ясно, что Клавдия⁶ всякими там театральными стилизациями не пронять. Что тут действительно нужно — просто и жестко, без эстетических вычур, только отвлекающих от страшноватой сути, рассказать королю его собственную историю. Представление, поставленное режиссером Гамлетом, начинается в глубине подмостков, а завершается прямо у ног короля. Линия рампы, острагняющая и смягчающая, сломана. Столичные актеры разыгрывают сцену убийства, подробно и страшно медленно, как в документальной съемке рапидом, демонстрируя технику и все атрибуты отравления — смертельная жидкость из флакона долго втекает в ухо спящего. Клавдий, мужчина крепкий и не робкого десятка, убегает в смятении и страхе, его крик «Огня!» — истошный вопль паники.

Театр сделал свою работу, исполнил призвание. Король сам не может понять, что с ним вдруг случилось, никогда ничего подобного он не испытывал. Молясь, он с каким-то тяжелым недоумением вслушивается в неясно шевелящуюся на дне души боль, с этого часа он — другой, торжество победителя, сладость властвования теперь в нем отравлены — и все это проделали с ним какие-то там лицедеи. Поэтому-то шпага Гамлета, бесшумно подобравшаяся к царскому затылку, берет отсрочку. Никакая красота, конечно, мира не спасет и убийц не исправит, неприятные воспоминания об «Убийстве Гонзаго» нисколько не помешают Клавдию готовить расправу над Гамлетом и заниматься прочими государственными делами, но от душевной смуты ему больше не избавиться. Может быть, по этой самой причине в финале, когда Гамлет, не торопясь, легкими упругими шагами надвигается на него с наставленным оружием, король вдруг оставляет решимость спастись, желание жить. На него словно нападает столбняк. Клавдий замирает на месте, как кролик перед удавом, не в силах отвести взора — даже не от шпа-

⁶ Роли Короля и Призрака играет один актер — Джеффри Киссун; у Брука, стало быть, Клавдий и старший Гамлет не только братья, но еще и близнецы).

ги, но от глаз черного принца. Точно так же на представлении «Убийства Гонзаго» он, вставши с кресла, окаменевал, неподвижно глядя на актеров, разыгрывавших его историю, — до тех пор как, сбросив, наконец, дурман, не обращался в бегство. Теперь, в развязке, он обречен, знает это и, кажется, сам накликает свой конец. Острие входит в его живот, как нож в масло. В монологе о Гекубе Гамлет вспоминает:

Я где-то слышал,
Что люди с темным прошлым, находясь
На представленьи, сходном по завязке,
Ошеломлялись живостью игры
И сами сознавались в злодеяньи.

Конечно, Гамлет, как положено ему по сюжету, хочет с помощью театра разоблачить злодея. Но не меньше его занимает сам по себе эксперимент с природой театра, проверка границ его возможностей. Он должен убедиться в том, на самом ли деле Клавдий — братоубийца и, стало быть, Дух не дьявольское прельщение. Но одновременно он, человек с театральным даром, должен выяснить, в силах ли искусство сцены время от времени напоминать человеку, что он — «краса вселенной и конец всего живущего».

Дошедшие до принца датского слухи о том, что сцена способна менять людей к лучшему⁷, в истории, разыгранной на подмостках Буфф дю Нор оказывались не столь уж недостоверными. Кажущиеся теперь простодушными рассуждения принца датского на тему жизнестроительной миссии театра в бруковской «Трагедии о Гамлете», в конце концов, оправдывались. Клавдий, бедный убийца, оказывался жертвой нравственной силы театра. Дело тут, впрочем, вовсе не в Клавдии и его злостной участи, но в вещах, более общих и для Питера Брука жизненно важных.

Брук менее всего простодушен, но идею театрального мессианства он исповедует давно и твердо, избегая при этом сенти-

⁷ В некоторых современных изданиях пьесы эти строки сопровождаются следующим комментарием: «Такие случаи действительно имели место в театре времен Шекспира». Отсюда следует, что идея (или иллюзия) «сверхтеатра» обладает достаточно почтенной историей.

ментальных проповедей и громких манифестов. Вопреки разрушительным играм постмодернистской эпохи, он, не боясь прослыть старомодным, продолжает верить в театр как инструмент общения с Богом, носитель высших тайн бытия. В сценическом представлении он видит и высокую забаву, и акт священнодействия, умея внушить это свое видение актерам и публике.

Любители современной терминологии назовут спектакль Буфф дю Нор примером метатеатра. Но «Гамлет» Брука — не только о театре. Он еще и о боге, и о смерти, о том, как эти три силы — Театр, Бог и Смерть — между собой соотносятся, как они сходятся в одном человеке, принце датском, как его понял режиссер и сыграл Адриан Лестер.

В конце пути Гамлета покидал мучивший его дотоле страх небытия. Теперь он воспринимал неизбежность со спокойствием почти юмористическим — *Let be*, «пусть будет». Вместе с покоем ему был дарован свет, нетерпеливым предчувствием которого он вдруг исполнялся. Кажется, он уже увидел тот длинный темный коридор, в конце которого — ослепительное сияние, о чем рассказывали люди, пережившие клиническую смерть. Его охватывало то чувство «странной легкости бытия», о котором говорил Лев Толстой, описывая смерть Андрея Болконского⁸.

Этой последней легкостью проникнут весь мир бруковского «Гамлета», вся его сценическая лексика. Энергия линий была на сцене Буфф дю Нор важнее, чем энергия красок, предметы словно лишались веса, люди были будто освобождены от тяжести собственного тела. Критики склонны объяснять эту графику невесомости уроками техники старинного японского театра, которой, как известно, учат в лаборатории Брука. Но для режиссера дело заключалось скорее в ином: финальная сцена, миг соединения Гамлета со «страной, от-

⁸ «Князь Андрей не только знал, что он умрет, но он чувствовал, что он уже умер наполовину. Он испытывал сознание отчужденности от всего земного и радостной, и странной легкости бытия ... То грозное, вечное, неведомое и далекое, присутствие которого он не переставал ощущать в продолжение всей своей жизни, теперь для него было близкое и — по той странной легкости бытия, которую он испытывал, — почти понятное и ощущаемое». Л. Н. Толстой. Собрание соч. В 14 т., М., 1951. Т. 7. С. 63.

куда ни один не возвращался», бросал обратный отблеск на весь, от начала до конца, спектакль, на его театральную материю и его смысл.

Перед самым концом на устах Гамлета — Лестера появлялась таинственная улыбка и навсегда застывала на его уже мертвом лице.

Улыбка Гамлета отражала предвкушение света, в царство которого он вступал. Уверенным жестом он отстранял Горацио, горестно хлопотавшего возле него, и отрезал себя от мира.

Вместе с мертвым принцем на подмостках лежали все умершие — не только те, кому следовало лежать там по тексту пьесы, но и все прочие — Полоний, Офелия и даже Гильденстерн с Розенкранцем. Финал с Фортиnbrасом в спектакле Брука отсутствовал. Миссию норвежского принца, когда-то истолкованного Крэггом как символ очистительного ангельского начала, как воплощение катарсиса, у Брука исполнял ослепительный свет, который рождался в глубине сцены, медленно заливая подмостки и зрительный зал. Снова, как в начале, слышался странный тонкий пронзительный звук. Мертвые один за другим вставали. Среди них, тревожно вглядываясь в пустоту, стоял Горацио. Он снова вопрошал — вселенную, себя, нас: «Кто здесь?» Он всеми силами души вслушивался в пространство, гулкое от присутствия неведомого. Ответом ему было молчание, молчание мира — и молчание оцепеневшего зрительного зала, которое после долгой, до предела насыщенной паузы взрывалось аплодисментами.

Мертвецы, восставшие от сна смерти, становились актерами, вышедшими на поклонны.

«Кто здесь?» Последние слова спектакля возвращали к его началу.

Но на этот раз в вопросе гамлетова друга, кроме страха и тревоги, слышалось нечто вроде неясной надежды.

«Дальнейшее — молчанье». Однако, молчание еще не означает пустоты, абсолютного отсутствия. Боги, правящие миром трагедии, способны быть грозными и мстительными. Их воля может быть неисповедима. Но небеса трагедии не могут быть пусты. Они светятся высшим смыслом, даже когда этот смысл скрыт от людей.

Гамлет не может знать, «какие сны приснятся в смертном сне». Но именно поэтому он не вправе отчаиваться, предаваясь утешительным соблазнам безверия.

Произведения позднего Брука этим соблазнам твердо противостоят. Именно здесь нужно искать источник ясного ровного света, который они излучают.

Гамлеты наших дней. (Постановки в МХТ, 2005 и в Александринском театре, 2010)

Нет нужды напоминать о том, что значит Гамлет для русской культуры. «Гамлет — это вы, это я, это каждый из нас» (Белинский), «Я — Гамлет. Холодеет кровь» (Блок) — эти слова могли бы повторить многие поколения страны, вечно переживающей исторические катастрофы.

Каждое поколение создает своего Гамлета. Гамлет моего поколения — Высоцкий, не только одно из самых сильных театральных впечатлений, но одно из главных событий всей нашей жизни.

Каждое время, каждое поколение проходят испытание этой пьесой, и не все его выдерживают.

В конце 2005 года «Гамлет» был поставлен Московским Художественным театром — впервые со времен знаменитой постановки Гордона Крэга. Спектакль довольно еще молодого режиссера Юрия Бутусова вызвал у публики и критиков шумные споры. Одни сочли его адекватным выражением современного взгляда на проблемы трагедии, другие бранили за легкомыслие и поверхностность. Все писавшие о новом «Гамлете» сходились только в одном — в оценке выбора перевода. На сцене звучит первый вариант перевода Бориса Пастернака, сделанный в конце 30-х годов по заказу Мейерхольда. Юрий Бутусов заново открыл нам этот поразительный плод диалога двух эпох, двух культур, первой встречи двух великих поэтов.

Как сценическое зрелище новый «Гамлет» впечатляет. В глазах Бутусова и его сценографа Александра Шишкина «Гамлет» — северная пьеса, где-то совсем рядом с Эльсино-

ром — холодное море. Когда Мейерхольд думал о «Гамлете», ему тоже мерещился образ свинцового моря и песчаного берега. Из глубины моря, с трудом вытягивая ноги из песка, идет на нас в серебряных латах старый Призрак, а на берегу его ждет, спиной к зрителям, Гамлет в черном плаще. Когда Призрак выходит из моря, Гамлет снимает с себя плащ и укутывает им отца. Теперь рядом с черной фигурой старого короля — принц в серебряных латах — картина возвышенно романтическая. В спек-



Сцена из спектакля.
Фотограф В. Луповской

такле Бутусова и Шишкина образ моря отвечает ироническому духу наших дней. Оно сделано из колючей проволоки и пустых консервных банок. Море, оно же лагерная ограда, оно же свалка мусора. Таков мир этого «Гамлета», и люди ему подстать.

В глазах режиссера «Гамлет» — пьеса, в которой нет загадок. Всякий раз он ищет простых и эффектно актуализированных решений. Не то, чтобы он иронизирует над классическими традициями, он просто не принимает их в расчет.

Вот, например, сцена с могильщиками, которые сидят за ресторанным столиком, попивая вино из фужеров, а череп Йорика лежит у них между тарелками под белой салфеткой. Или классическая сцена с флейтой. Тут никаких флейт нет, но озлобленный Гамлет — Михаил Трухин заставляет Розенкранца и Гильденстерна изо всех сил дуть в палку и ножку от стула.

А потом к ним присоединяются Полоний — Михаил Пореченков, со скамейкой в руках, которую он выдает за контрабас, и Клавдий — Константин Хабенский. Под улетный мотивчик все три мента из сериала превращаются в гротескный оркестр и наяривают на своих деревяшках, вызывая восторженный хохот зрителей.

У Сергея Эйзенштейна есть замечательная мысль: «Вопреки законам математики целое в искусстве способно оказываться меньше суммы частей». Это очень подходящая формула для «Гамлета» Бутусова, состоящего из массы мотивов, начинающихся и обрывающихся на полдороги, и, в конце концов, не складывающихся в сколько-нибудь явственное целое.

Рисковую поставить себя в глупую позицию: не дело историка театра говорить режиссеру: эту пьесу ставь, а ту — не надо. Тем не менее, что безотносительно к уровню одаренности режиссера и актеров (а в спектакле Бутусова этот уровень очевиден), — есть время для «Гамлета» и время не для «Гамлета». Эта пьеса возникает в русской культуре, потому что начинают действовать какие-то невидимые механизмы истории, культуры, самой русской жизни, которые в определенные моменты выталкивают наружу «Гамлета». У Герцена есть рассуждения о том, что пьеса появляется в эпоху великих сомнений и переломов. Формула хороша, но не вся история русского «Гамлета» в нее укладывается. О каком переломе можно говорить в 1971 году? О танках в Чехословакии? Это был, скорее, не перелом, а апогей советского режима. И душно, и стыдно. Время оцепенелого молчания. Но именно в это время рождается один из самых сильных «Гамлетов» русского театра нашего поколения, переживание, которое не забыть, — спектакль Юрия Любимова с Владимиром Высоцким в заглавной роли. Явились люди, — и Высоцкий с его Гамлетом среди них, позволившие себе поднять голос. Их вела сила отчаяния, святой ненависти и тоска по воле. Они помогли осуществиться скрытым «гамлетовским» интенциям своей эпохи.

Наше время чаще всего находит адекватное себе выражение не в трагедии, а в гротеске. История последних постановок шекспировских трагедий — это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс — жанр, в котором сегод-

няшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь.

Когда-то Бутусов прекрасно поставил «В ожидании Годо» с теми же, кстати, исполнителями, что играют в его «Гамлете». С «Годо» началась их театральная судьба. У Беккета нам с самого начала ясно, что Годо не придет, его нет в природе, он, если и был, то давно умер (заодно с катарсисом). Абсурдистские трагигротески близки театральному стилю Бутусова. Не случаен успех его постановки «Макбета» Ионеско в театре «Сатирикон».

«Дальше — тишина». Михаил Трухин, играющий Гамлета, выкрикивает эти слова с глумливым отчаянием. Смысл его последнего крика: дальше — пустота. Боги в трагедии могут быть несправедливы, сами люди могут делать страшные вещи, но небеса в трагедии не могут быть пусты, во вселенском хаосе скрыта какая-то высшая истина, управляющая миром. В мире, лишенном высшего смысла, никем и ничем не управляемом, в мире обезбоженном, трагедии нечем дышать. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте, без усталости над ней и над самой собой потешаясь.

В ироническом «Гамлете» Бутусова совершенно отсутствует как понятие — смерть. Судя по всему, это сделано сознательно. У Пастернака сказано: «И весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет». В спектакле Бутусова Гамлет болтает со своим отцом вполне запросто, но с этим милым пожилым господином, действительно, можно говорить о чем угодно, у костра, у старой лодки после удачной рыбалки. Старший Гамлет как печеную картошку перебрасывает из ладони в ладонь ледышки, которые, видимо, он захватил с собой из чистилища. Это очень трогательная сцена первого серьезного разговора взрослого папы и мальчика-сына. Но ведь у Пастернака сказано: «весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет». Запросто, но с ТЕНЬЮ. Гамлет толкует с существом inferнальным, с гостем из смерти. Было бы смешно ждать от Призрака потусторонних завываний и театральных эффектов. Но «Гамлет» — прощу прощения за

повторение общих мест — весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она наощупь, внюхаться в ее запах (сцена с черепом Йорика). Его отталкивает и завораживает этот запах. Конечно, пьесу можно толковать так или иначе. Но есть вещи, которые режиссер должен принимать в расчет. Понимаю, что слово «должен» звучит глупо, как теперь говорят, «пафосно». В наше время никто никому ничего не должен. Но без этого ужаса, без ощущения, что земля уходит из-под ног, без вечного диалога со смертью, с «той страной, откуда ни один не возвращался», с преисподней или с небесами трудно понять «Гамлета». Именно эти мотивы сплавляют сюжет в единое целое, делая это целое равным сумме частей, а, быть может, ее бесконечно превосходящим.

Когда-то литовский режиссер Римас Туминас проделал любопытный эксперимент с «Царем Эдипом» (спектакль был показан на одном из фестивалей «Балтийский дом»). Он убрал из трагедии тему Рока. Из пьесы был намеренно — в ироническом духе постмодерна — вынут стержень, называемый трагической судьбой. И пьеса немедленно превратилась в серию черных анекдотов, в набор нелепых случайностей — старик, убитый на перекрестке дорог, оказался отцом убийцы, вдова старика, на которой убийца женился, — его матерью, его сыновья — его же братьями, а мать — их бабушкой и т. д. Смех да и только. Публика все время хохотала. Если нет Судьбы, тогда все — глупая случайность, сплошной абсурд. В «Гамлете» Бутусова также ощущается подобная «бессердцевинность». Скажу еще раз: в спектакле — масса блестящих деталей, серия прекрасно придуманных ситуаций. Спектакль МХТ, как бы по-



Гамлет — Михаил Трухин,
Гертруда — Марина Голуб.
Фотограф В. Луповской

точнее выразиться, — забавный, занятный. Не уверен, однако, что это такой уж комплимент постановке этой пьесы. Не остается ощущения, что режиссер имел дело с предметами, человечески для него важными, с вещами, от которых зависит, чем и как ему жить. Не хочу никого ни с кем сравнивать, но Высоцкий в Гамлете каждый спектакль словно умирал на сцене. Он переживал на сцене то, что ему как актеру, поэту было жизненно необходимо. Это не упрек Бутусову и его актерам. Речь скорее идет о различии времен и поколений. Мне кажется, что наше время, по крайней мере, в России, — не для этой пьесы. Оно, если можно так выразиться, «не тянет» на «Гамлета». Это печально, но не так уж позорно. В конце концов есть и другие хорошие пьесы — например, у того же Шекспира.

С первого взгляда может показаться, что недавний (премьера — в апреле 2010) «Гамлет» Валерия Фокина в Александринке принадлежит к тому же роду иронически-игрового постмодернистского гротеска, принципиально чуждого трагической боли.

Критики — одни с энтузиазмом, другие с возмущением — описали все детали поставленного Валерием Фокиным «Гамлета»: воздвигнутую сценографом Александром Боровским конструкцию трибун футбольного стадиона, который иногда используют для особо торжественных государственных церемоний, вроде инаугурации — презентации нового короля под сверкание салютов и ор толпы (мы видим одни зады и затылки футбольных фанатов, составляющих все население Дании — кажется, что лиц у них вообще нет); стражников в камуфляже с грозными овчарками; яму, в которую сбрасывают трупы то ли расстрелянных диссидентов, то ли задавленных в толкучке болельщиков; сцену с актерами, в которой режиссер Гамлет учит их читать стихи в манере Иосифа Бродского, а они завыывают, как в старину в глухой провинции: вот вам и лучшая труппа в стране. Горацио тут — бродячий студиозус с рюкзачком за плечами, добравшийся в Данию из Виттенберга не в карете, а без сомнения, автостопом и просто убитый тем, что случилось с товарищем-принцем, а Лаэрт — бодрый спортсмен, любимец руководства, которому от него никаких забот (эх, если бы племянник был на него похож, мы с Гертрудой горя бы не знали). Трясущийся от страха слабак Клавдий смертель-

но боится Гертруду, и при этом ищет у нее защиты от опасного мальчишки Гамлета — в ужасе забираясь к ней под подол. У Фокина Гертруда, а вовсе не подкаблучник Клавдий — главная злодейка, хладнокровная убийца, организатор и вдохновитель расправы со стариком Гамлетом. Монументальная, как вагнеровская героиня, она презирает мужа, но нужен же какой-нибудь супруг — король, и она брезгливо-снисходительно прячет его под юбку — точно так же, как потом гадливо утирает рыдающему Гамлету нос и с отвращением отбрасывает подальше мокрый платок. И только в конце, вдруг осознав, чем она стала, а, может быть, — изнемогши от жизни в мире немужчин-лузеров, залпом выхлебывает миску с ядом. Можно длить и длить описания вызывающе антитрадиционных подробностей, нисколько не разбивающих ощущения строгой последовательности и целенаправленной энергии, направленной в сторону Гамлета.

Этот сверхнервный, на грани срыва, до отказа взвинченный, мечущийся по Эльсинору, по сцене, по зрительному залу, взвизгивающий себя всеми дозволенными и недозволенными способами мальчик живет в состоянии нескончаемой лихорадки, в агрессивно скачущем ритме рэпа, на самой грани душевной болезни (а кто сказал, что принц датский — образец здоровья?). Истерические всплески сменяются апатией, взрывами отчаяния, от которого некуда деться и за которым — боль презренной любви, мука отринутости, в конце концов — простая тоска о папе, которого убили, и о маме для которой он — пустое место. Он убивает Полония во внезапной вспышке неуправляемой ярости, тут же набрасывается на тучное тело старика и кромсает его длинным ножом, а потом волочит труп, переворачивая безжизненную куклу так и эдак (актера тут и в самом деле заменяют куклой: для народного артиста и пожилого человека жуткие истерические игры принца были бы не в шутку опасны: кто знает, чего ждать от творческой ярости Дмитрия Лысенкова).

Привычны разговоры о том, что у нас политический театр себя исчерпал, наступило время, когда культура и общество больше не нуждаются в нем. Но в этом спектакле очень многое построено на политике. Клавдиева Дания — страна футболб-

ных болельщиков. Толпа — фон, определяющий очень многое в существо происходящего. Эту толпу легко купить, ее подкармливают всякого рода зрелищами, например грандиозным фейерверком, завершающим церемонию коронации.

Государственная машина Эльсинора налажена превосходно (из под пера сами собой неизбежно выскакивают когда-то привычные, но давно забытые слова: «налаженная», «машина»: кажется, мы возвращаемся к языку политического театра и политической критики 60-х годов) Так вот, у датской госмашины — моментами опасный, но по сути — не слишком серьезный противник. Обмануть его ничего не стоит — мнимое явление призрака, шумно разыгранное перед принцем клавдиевыми мафиози, — грубая провокация: даже как-то неловко за него, что тут же покупается на халтурный розыгрыш.

Можно задать вопрос: а вообще Гамлет ли это?

Отношения между этой пьесой и духом наших дней крайне непросты: это вам не шестидесятые годы, не эпоха старой Таганки и Владимира Высоцкого.

Я по-прежнему не уверен, нужно ли нам сейчас ставить эту пьесу, достойны ли мы ее, способны ли мы ответить душевным требованиям, нравственным императивам, которые предлагает, вернее навязывает нам трагедия. Но я убежден в другом: если сегодняшний театр все же отважится вступить в честный диалог с историей принца датского, если попытается через шекспировскую фабулу понять себя и свое время, результат по всей вероятности будет схож с тем, который предложен нам Фокиным. Гамлет каждой эпохи таков, какова сама эта эпоха, каков облик бунтующего юношества каждой поры. Станислав Выспанский сказал о Гамлете: «бедный мальчик с книгой в руках». Книги, которые в разные времена Гамлет держал в руках, менялись, как менялись времена и сами Гамлеты (об этом когда-то писал Ян Котт). Одна из загадок этой пьесы — в том, что Гамлеты разных эпох и даже десятилетий могут быть до несовместимости несхожи меж собой (ну что общего между Гамлетом Михаила Чехова и Гамлетом Лоренса Оливье): они сходятся не друг с другом, а с духом своего исторического момента. Критерий «Шекспир или не Шекспир» следует тут применять с особой осмотрительностью (что не значит, будто о нем можно вовсе забыть!).



Сцена из спектакля В. Фокина «Гамлет». 2010.
Фотограф К. Кравцова

Вряд ли у александринского Гамлета в руках книга, скорее всего, прощу прощения, — смартфон. Но отчаянная боль его — гамлетовская, мучительное и вымученное шутовство — тоже.

У героя Высоцкого был священный внутренний долг перед историей, перед самим собой. У этого Гамлета кроме почти смешной лихорадки, болезни или боли — ничего нет. Если это бунт, то он заключается в том, чтобы по-детски дразнить всяческое начальство, устраивать спектакль за спектаклем. Но это не порыв к театральной игре (которая есть у Гамлета Бутусова), это игра от отчаяния.

На александринской сцене нам показали — и оплакали — Гамлета нашего негамлетовского времени.

Все претензии — к нам самим, к тем, кто сделал наши дни и наших Гамлетов такими, каковы они есть. В своем спектакле Фокин хочет зафиксировать черты нового поколения, стремительно заполняющего пространство нашей жизни, пытаюсь понять его, этого поколения, суть, проникнуть в движения его души, не всегда ясные отцам и дедам, в чем режиссер, кажется, готов признаться. Он не слишком-то любит ужимками и прыжками

бешеного мальчишки, он хочет понять его, понять через шекспировскую историю, каково сменяющее нас поколение и находит в нем, по крайней мере, одно бесспорное качество — они, эти ребята, не хотят врать, не желают включаться в «мышью беготню» отцов и дедов. Режиссер наблюдает за опасными и крутыми акселератами с любопытством, состраданием и, может быть, тайной завистью. В спектакле Някрошюса речь шла о вине отцов перед детьми. У Фокина говорится примерно о том же: мы сделали их такими, каковы они есть, мы создали терзающие их душевные болезни, нам легче проникнуть в мотивы, управляющие этой Гертрудой или этим Клавдием, души беснующихся на улицах мальчишек для нас закрыты. Одно нам очевидно: они не хотят повторять нас, мы и наш мир для них чужие. Вступив в диалог с Шекспиром, Фокин ставит горький гротеск, не притворяющийся высокой трагедией. Конечно, это не трагедия, а постмодернистская трагикомедия, абсурдистский гротеск. Точно так же, как демонстративно осовремененный текст В. Леванова не пытается выдать себя за академически точный перевод. Это версия и ничто иное — как и сам спектакль Валерия Фокина.

Этот «Гамлет» резко переосмысливает прежние традиции, а временами жестко их осмеивает, бунтует против всех правил и привычек, внушающих режиссеру ставить великую трагедию эйвонского Барда «как принято». Подобно своему юному герою-радикалу спектакль иногда заходит слишком уж далеко, особенно в словесных эскападах: чтобы это признать, не надо быть шекспироведом, коему положено стоять на защите классического текста. Согласитесь, что «сексапильнейшая Офелия» — это, как хотите, чересчур (претензии Полония: «плохое выражение, пошлое выражение» тут, по-моему, справедливы).

Но, так или иначе, этот спектакль смог много существенно и печального сказать нам о нас самих, о нашем прошлом и, кажется, о том, что нас ждет.

В финале александринского «Гамлета» под оглушительные звуки того же духового оркестра, который гремел во время инсценировки Клавдия, на сцену выводят аккуратненького подростка Фортинбраса (вот кто далек от гамлетовых бредней и вот кто, кажется, придет на смену шальным рэперам), он равнодушно озирает триумф смерти и коротко командует: труппы убрать.



Гамлет — Дмитрий Лысенков, Офелия — Янина Лакоба.
Фотограф К. Кравцова

Что без промедления тут же и сделают: яма-то вот она. Но это уже после премьерных поклонов.

Спектакль Фокина с помощью великой пьесы дает замечательно точную, безжалостно язвительную и в то же время полную настоящей муки, сострадания картину современного мира, сегодняшнего момента российской истории и, как мне кажется, — замечательно точный портрет сегодняшнего молодого поколения. Повторю: Это и есть Гамлет, которого мы заслуживаем. Самый безнадежный из всех, что я видел.

Спектакль немедленно вызвал резкую полемику. По-



Дмитрий Лысенков в роли Гамлета
Фотограф К. Кравцова

явились статьи гневные и разоблачительные, в известном «Петербургском театральном журнале» напечатали сокрушительный сатирический фельетон. Защитники — постепенно ряды энтузиастов спектакля умножались — с яростью хулителям возражали. Что характерно: спор касался не только соотношения постановки и пьесы («Шекспир или не Шекспир»), но прежде всего современной политической действительности.

Молодая публика, к которой осознанно апеллировал спектакль, развернула бурную дискуссию в интернете.

Споры о режиссерской интерпретации шекспировской трагедии всякий раз превращались в открытую яростную полемику о проблемах современной российской политики. Это было неизбежно. Можно сколько угодно — и, вероятно, справедливо — бранить Фокина за насильственную актуализацию классического текста, за прямолинейность и односторонность трактовок. Но нельзя не видеть, что александринский «Гамлет» 2010 года — явление возрождающегося российского политического театра, времена которого, как всем казалось, давно миновали. Но теперь сама тревожно меняющаяся действительность российской общественной жизни заставляет художников, еще не потерявших чувства социальной ответственности, не отворачиваться высокомерно от болевых точек современности. «Гамлет» снова исполнил свою обычную — по крайней мере для России — миссию: быть зеркалом исторического момента, инструментом самопознания национальной судьбы.

«Гамлет. Коллаж».
Государственный театр Наций.
Постановка Робера Лепаж. 2013

В начале перед нами открывается «бездна, звезд полна». В ней неведомо на чем висит плоский квадрат. Он приходит в движение и оказывается кубом, похожим на неведомый космический аппарат из фильма-фэнтези или, быть может, на образ нашей планеты, затерянной в бесконечности космоса. Кажется, что куб ни к чему не прикреплен, висит в пустоте и управляется какой-то тайной силой. Он вращается, повертываясь разными гранями, в нем распахиваются и с гулким грохотом захлопыва-



ются двери, открываются какие-то люки, отверстия, откуда выползают разные предметы вплоть до зеркала или умывальника, стоя у которого Гамлет пробует взрезать себе вены...

Робер Лепаж и его команда творят на наших глазах ошеломляющие метаморфозы. Сложнейшая компьютерная техника и одновременно что-то, напоминающее детский калейдоскоп, в котором волшебным образом меняются картинки: безоконная палата в психушке, похожая на глухую тюремную камеру, куда заточен Гамлет (она предусмотрительно обита поролоновыми плитками, чтобы узник не покончил с собой, разбив голову о стену), роскошный дворец датских королей, компьютеризированный кабинет Полония, где он дает своему агенту Рейнальдо телефонные инструкции, как шпионить за Лаэртом, и одновременно следит за принцем через вездесущие камеры наблюдения, телевизор, по которому Гамлет смотрит куски из фильма Козинцева, — похоже, что не «рвать страсти в клочки» он уговаривает именно актеров из этого фильма (кроме, конечно, Смоктуновского, которого тут уж и уговаривать не надо).

Сценическую конструкцию спектакля в приложенном к нему буклете с полным основанием именуют «сверхкубом».

Публикой мгновенно овладевает детский восторг перед чудом компьютерной технологии. Однако перед нами не новейший гаджет, не экспонат выставки достижений Силиконовой долины, но предельно сжатое, сгущенное пространство трагедии, куда вмещено, втиснуто все действие и где теснятся ее персонажи. Трагедия не нуждается в физических размерах: она мучится клаустрофобией и в космической беспредельности, объем и размах трагического искусства зависят вовсе не от числа квадратных и кубических метров, оно сосредоточено на предметах существенных.

...А может быть, Гамлета уже нет в живых, и перед нами встают тягостные образы его смертного сна. Герой знает теперь, «какие сны в том смертном сне приснятся». Его палата, его тюрьма становится похожа на склеп, а надетая на него смирительная рубашка — на саван. В начале спектакля и в его финале повторяется одна мизансцена — Гамлет неподвижно сидит, уткнувшись лицом в угол своей камеры-склепа: события пьесы движутся между этими двумя точками, первая и по-



Сцена из спектакля Р. Лепажа «Гамлет. Коллаж». 2013

следняя сцены, начало и конец совпадают, история движется по замкнутому кругу. Первые слова «Два месяца, как умер, двух не будет» он чуть слышно бормочет сквозь предутренний сон, слова последнего монолога звучат все тише, а «далее — тишина» — совсем шепотом. Явившись из небытия в начале спектакля, он в финале в небытие возвращается.

К нему, в его тесную одиночку, являются рожденные сотрясающей его лихорадкой призраки всех обитателей Эльсинора — один за другим, а то и — колдовским образом — несколько сразу. Как это делает Миронов, играющий у Лепажа, как известно, все роли шекспировской пьесы, — понять невозможно. Но, кажется, и сам его Гамлет разыгрывает перед собой — и перед нами — историю своей жизни. Вся эта череда видений не столько предстает перед его умственным взором — он сам ее и творит, чохом играя всех или, вернее, становясь ими: Клавдием, отцом, Полонием, Лаэртом, Офелией, Горацио, премьером столичной труппы, могильщиком. Меняется голос, наклеивается борода — и перед вами Клавдий, набрасывается длинный золотистый парик — вот вам Офелия, густой краской мажутся губы, накидывается мантия — и возникает Гертруда. Тут и бес-

телесный Призрак, парящий в воздухе, и гротескный клоун Озрик, совершающий нелепые прыжки на длиннейших помочах. Одновременно все это — проекции личности самого Гамлета. Даже лица Розенкранца с Гильденстерном, крупным планом возникающие перед ним на стене, — это повторения его собственного лица, и, стало быть, насмешничая над ними, он объясняется с самим собой.



Евгений Миронов в роли Гамлета.

В сущности, перед нами монодрама, идею которой Гордон Крэг когда-то пытался воплотить в своем «Гамлете», а Николай Евреинов считал главным жанром современного театра.

Евгений Миронов играет Гамлета и всех прочих персонажей шекспировской трагедии с обычной своей отточенной виртуозностью и почти пугающим жаром самоотдачи. Им владеет то, что поэт как раз применительно к актерам назвал «бешенством риска». Он одержим великолепной актерской жадностью: кажется, он сам готов превратиться не только во всех героев пьесы, но во все на свете, душой и телом преобразиться в иное существо или предмет, стать вот тем стулом, вот этим полом или стеной, да чем угодно — всем миром, наконец.

Зрительный зал то и дело смеется, что, казалось бы, странно: играют трагедию. Но это смех восхищения перед безупречной техникой актера, его способностью к мгновенным преобразованиям и победоносным трюкам искусного акробата или престижиджигитатора (кем только не приходится быть актеру в современном театре). Только что, секунду назад, мы видели на сцене принца датского — и вот уже перед нами Полоний, а еще миг спустя — Гертруда или король, а вот уже тонущее тело Офелии медленно, плавно опускается на дно (невозможно понять, какими техническими средствами достигается впечатление жуткой этой плавности).

Нельзя, правда, не признаться, что время от времени блеск этих чародейских метаморфоз начинает несколько теснить страшную суть происходящего в пьесе. Так, словно бы Миرونу, упоенному процессом театральных превращений, недостает сил и времени для самого Гамлета. Шумная толпа персонажей (все они — один Миронов!) местами заслоняет героя, ради которого затеяна вся история. Головокружительный бег представления почти лишен передышек и пауз, в которых Гамлет у Шекспира останавливается, чтобы осмыслить себя, мир, себя в мире. Вероятно, когда актер немного остынет от премьерного азарта игры, он яснее увидит значение пауз в этой пьесе. Не обязательно следовать знаменитым формулам Метерлинка («в молчании говорит Вечность»; «у Гамлета есть время жить, потому что он бездействует»), чтобы оценить роль мигов молчания и неподвижности в шекспировской трагедии. Эти миги у Миронова есть (например, в монологе о Гекубе) — и это едва ли не самые сильные точки спектакля. Они есть — но их, увы, гораздо меньше, чем требует логика трагедии...

В Москве сейчас идут четыре новых «Гамлета», разных по смыслу и художественному уровню, — от оглушительно шумного, захлебывающегося в собственной сверхдинамике спектакля «Гоголь-центра», где принц, хорошенько прицелившись, стреляет в Полония из револьвера, до крепко сложенного, серьезного по сценическим задачам и хорошо сыгранного, но несколько вялого по нашим дням представления, показанного ермоловцами. Нужно ли говорить, что среди этих постановок «Гамлет» Театра наций воспринимается как настоящий шедевр театрального профессионализма.

Мне показалось, однако, что все московские «Гамлеты» по-разному, но в равной степени удалены от привычной для русского театра традиции прямо соотносить смысл шекспировской трагедии с муками и рефлексиями каждого момента нашей общей исторической судьбы, то и дело становящейся участью, делая эту сверхпьесу инструментом самопознания и самовыражения каждого поколения. Речь, понятно, идет не об элементарной модернизации, не о внешних и чаще всего простоватых отсылках к современности (этого как раз в упомянутом выше «Гамлете с револьвером» предостаточно),

но о связях и соответствиях иного, сущностного уровня. Кажется, режиссура нынешних «Гамлетов» не очень озабочена тем, чтобы эти связи и соответствия найти и предьявить современникам.

Она большей частью скользит мимо болевых точек, открытых ран наших дней, не желая превращать пьесу в повод для автопортрета своего поколения — по контрасту с тем, как это было когда-то у Александра Блока («Я — Гамлет. Холодеет кровь»), Михаила Чехова или Владимира Высоцкого. Сегодняшние «Гамлеты» не спешат забираться в запредельные высоты, ставить перед собой мирообъемлющие цели. Их создатели склонны видеть тут опасность впасть в дедовскую высокопарную декламацию, коей они страшатся пуще смерти. Так, содержание монолога «Быть или не быть» — один из лучших, сердечнейших моментов у Миронова — ограничено, тем не менее, лишь темой самоубийства. Не нужно напоминать, что речь в тексте идет не о том, как удобнее взрезать себе вены, но о смерти и бессмертии. О бытии-в-смерти. О «бесплодье умышленного тупика».

Рисковую задать старозаветный вопрос: какую человеческую историю хочет поведать нам спектакль Лепаж, какой месседж заключен в этом «Гамлете», о чем он говорит нам?

По словам режиссера, он обнаружил в пьесе тему, глубоко его взволновавшую, — «инцестуальность происходящих в Эльсиноре событий», вернее, то, что когда-то, в стародавние времена, могло считаться кровосмешением (браком между вдовой и братом умершего). Не думаю, однако, что для смысла «Гамлета» эта тема имела сколько-нибудь серьезное значение — даже в шекспировскую эпоху, не говоря уж о временах позднейших. Будь Клавдий не братом отца, а совсем чужим дядей, Гамлет страдал бы меньше? Мир не казался бы ему «диким опустелым садом» — и век не был бы вывихнут? Если очень хочется, можно и в отношениях Лаэрта с сестрой найти нечто подозрительное. Но много ли это прибавит к кругу идей пьесы? Дело, конечно, не в словесных формулах режиссера: в конце концов, он не философ и не шекспировед. Но как-то очень уж жидковато звучат рассуждения великого волшебника сцены о предлагаемых обстоятельствах трагедии.

С другой стороны, у нас и на Западе есть много режиссеров — мастеров глубокомысленного красноречия, виртуозов устного жанра, способных лучше любого теоретика изложить перед пораженной аудиторией самую глубокомысленную концепцию. Этим обычно и ограничиваются их театральные достижения. Еще раз: дело не в сомнительной глубине режиссерских деклараций Лепаж — они не помешали ему создать неслыханное по структурному совершенству театральное произведение, одновременно несущее в себе серьезный, но не демонстрирующий себя человеческий смысл.

Признаюсь, я не заметил в отношениях Миронова-Лаэрта и Миронова-Офелии ровным счетом ничего предосудительного. И вообще никакой инцестуозности в спектакле почему-то не обнаружил (вероятно, оно и к лучшему — но для верности надо бы пойти на него еще раз). Для меня, как, смею думать, и для всей публики, много важнее было совсем иное: то, о чем не говорил Лепаж. Евгений Миронов сыграл в «Гамлете» трагическую историю, одинаково вызывающую ко всем временам, включая наше собственное. Историю страшного одиночества человека, заброшенного во вселенскую беспредельность, одиночества узника в суетливой толпе призраков, созданных усилием его смятенной души, отчаянного одиночества испуганного мальчика, который, подобно юным героям Достоевского, отказывается принять созданный Богом мир.

Трагедии, привыкшей иметь дело с вечностью, с последними вопросами бытия, в наши дни приходится несладко. Кому теперь дело до того, что «век вывихнут», когда, того и гляди, какой-нибудь важный банк лопнет, а то и рубль с евро обвалятся. Похоже, сегодняшний мир очень редко способен оставаться на уровне нравственных требований, предъявляемых трагическим жанром.

Как бы то ни было, Евгению Миронову суждено остаться в памяти театра лучшим Гамлетом нашего негамлетовского времени.

О. Н. Мальцева

«ГАМЛЕТ» РОБЕРТА СТУРУА

(ТЕАТР ИМЕНИ ШОТА РУСТАВЕЛИ. 2000)

Начну немного издалека. Так получилось, что последний раз Роберт Стуруа с театром им. Ш. Руставели приехал в Москву в 2007 году.

Тогда в рамках VII Международного фестиваля им. А. П. Чехова были представлены спектакли «Сладковато-печальный запах ванили» по пьесе современного драматурга Ираклия Самсонидзе и «Невзгоды Дариспана» по пьесе классика грузинской литературы Давида Квдиашвили. Московская критика в целом спектакли не приняла (напомню, что в Петербурге эти спектакли так и не были показаны).

Претензии большинства рецензентов сводились к трудности вычлнить событийный ряд, понять кто есть кто и — о чем. Происходящее на сцене многими называлось абсурдом на грани бреда. Кроме того, режиссера обвинили в вытравливании темперамента из актеров. Сильным оказался окончательный диагноз, который прозвучал не в одной статье и определил режиссера как выпавшего из эпохи и культурного пространства.

Справедливости ради следует отметить, что отдельные голоса выбивались из этого хора откликов. Среди них была рецензия, автор которой полагает, что режиссер попытался осмыслить «сумасшествие современности, своей и нашей». Его резюме таково: «Стуруа явил Москве <...> театр, несущий информацию о странной жизни в странных формах, — новую стилистику, возникшую на старых дрожжах его особенного режиссерского дара. В зале и в рядах критики к такому Стуруа, похоже, готовы не были. Ожидали увидеть нечто прежнее, уз-

наваемое, поэтичное, с национальными мотивами»¹. Во многом соглашаясь с автором статьи, необходимо сделать и существенное возражение. Ждали, судя по откликам, действительно, привычное и узнаваемое. Но таким привычным был Стуруа времен «Кавказского мелового круга» и «Ричарда III».

Что же касается «национальных мотивов» и «поэтичного», то эти качества оказались в большей мере присущи поздним спектаклям. А их восприятие было как раз проблемным, что относится, в первую очередь, к постановке «Ламара», которую Стуруа создал, используя пьесу Григола Робакидзе, основанную на поэме Важи Пшавелы. В отличие от зрительского приема в Петербурге, где постановка имела успех, в Москве, на гастролях 1998 года она, по сути, оказалась, отвергнута. Спектакль тогда обвинили в архаике и стилизации того, что выглядело новаторским семьдесят лет назад, в реконструкции героического театра Акакия Хоравы и Акакия Васадзе, который неподвластен молодым актерам Стуруа.

В чем конкретно все это проявилось в спектакле, речь, однако, не заходила. И не случайно: взгляд Стуруа на мир далек от романтического мироощущения, которое, роднило между собой классиков грузинской режиссуры. Его «Ламара» свидетельствует о том же. Режиссер поставил не героико-романтическую драму, а трагедию, исполненную суровой, сдержанной и пронзительной поэзии.

Кроме того, режиссеру пеняли оперностью². Ассоциаций, связанных с тем, что обычно называют оперностью (они могут быть связаны с искусственностью мизансцен, форсированной игрой, рисованными декорациями и тому подобным, от чего многие постановщики оперных спектаклей давно ушли) — спектакль не вызывал. Если же под оперностью подразумевается крупность жеста, яркость, экспрессивность, то во многом благодаря именно этим средствам режиссер и создал спектакль, оказавшийся причастным к высокой поэзии. В то же время эти качества являются характерными для национального искусства Грузии. Очевидно, это и имелось в виду под архаикой.

¹ Токарева М. Другая сторона театра // Московские новости. 2007. 8 июня.

² См.: Гульченко В. Две змеи // Экран и сцена. 1998. № 17–18. С. 14.

Так вот, имея в виду восприятие хотя бы этого спектакля, вряд ли стоит полагать, что от гастролей 2007 года ждали что-то «поэтическое» или — «с национальными мотивами». Нет, хотели и готовы были видеть именно Стуруа-«европейца», «западника», как его обычно называли критики³. Собственно именно такое представление о режиссере закрепилось в театроведении. На мой взгляд, оно справедливо только по отношению к Стуруа советского периода, да и то лишь отчасти. Но именно о таком Стуруа ностальгировали едва ли не все авторы статей, отозвавшиеся на гастроли 2007 года. Они и называли режиссера не иначе как брехтианцем и интерпретатором Шекспира.

Этим ожиданиям режиссер не ответил. А сами спектакли, привезенные на гастроли, в ряду постановок выдающегося режиссера, на мой взгляд, заняли достойное место. Мир, представленный в них, оказался жестким, на грани абсурда. Подобный мир режиссер исследовал и в более ранних спектаклях. Но тогда проблемы представляли как всевременные и всеобщие. На этот раз перед нами был Стуруа, который, как и его соотечественники, переживал длящуюся с 1989 года катастрофу, которая случилась с его страной. Теперь он меньше философствовал о всемирном зле как таковом. Речь шла, прежде всего, о современной, терпящей непомерные бедствия Грузии. При этом метод режиссера изменений не претерпел.

Реакция на реальное зло, обрушившееся на Грузию, отражалась в произведениях Стуруа самыми разнообразными и неожиданными способами. Что касается «Гамлета», поставленного им в театре им. Руставели (2000), то здесь больше всего обнаружило себя ощущение отчаяния, которое режиссер, судя по всему, испытывал в момент постановки спектакля.

О том, что речь идет о современном мире, заявлено с первых минут спектакля, когда перед нами возникает группа персонажей, которые по сюжету являются придворными датского двора. Они одеты в серые плащи и шляпы. Словно по команде, передвигаются синхронно, нарочито медленным шагом или прыжками. Присутствуют во многих сценах, находясь на вто-

³ Алексеева Е. Кавказский меловой круг // Русская мысль. Париж. 1998. 3 июня. С.16.

ром плане. Зловеще безмолвно наблюдают за происходящим, порой прикрывая лица шляпами. Или — делая вид, что происходящее их не интересует, начинают, например, вдруг попарно танцевать. Они похожи на сработавшуюся банду и ассоциируются, прежде всего, со слоем функционеров, о которых в советское время говорили: работает в органах.

То, что Клавдий здесь — бандит, обнаруживают уже его походка, жест и взгляд. Смахивают на бандитов своими повадками Розенкранц и Гильденстерн, оба — неизменно в натянутых на голову черных вязаных шапках.

Ни о каком рыцарственном старом короле, за спиной которого великое единоборство с королем Норвегии и который в виде Призрака пришел в доспехах, в спектакле Стуруа не может быть и речи. Призрак старого короля здесь мерзок и даже звероподобен. С начала спектакля он невидимо для зрителей лежал на земле. Потом задвигался, словно пресмыкающееся. Вскочив, вдруг начал передвигаться на четвереньках, а когда убежал, из-за кулис послышался странный рык. Старый Гамлет в этом спектакле — прежде всего преступник. И если даже при жизни король выглядел иначе, то теперь, когда ему в аду воздается за его злодеяния, он окончательно потерял человеческий облик. Иными словами, о том, что старый король — убийца, Стуруа, в отличие от подавляющего большинства современных режиссеров не только помнит, для него именно это и важно. (Припомним, что именно ничтожеством и явно преступником, вышедшим из преисподней, предстал и Призрак в «Гамлете» Стуруа, поставленном в 1998 году, в московском театре «Сатирикон».)

Мир, окружающий Гамлета, ни на мгновение не дает забыть о его вывернутой природе. Здесь королевская чета совершает интимные акты, не скрываясь, при всех. Выглядящая как дама полусвета, не расстающаяся с сигаретой и неизменно с флягой вина в руке, Гертруда просто поднимает ногу, а Клавдий тотчас оказывается рядом. Лепится Гертруда и к подошедшим Розенкранцу и Гильденстерну, сев на одного и облокотившись на другого. Когда Клавдий и Лаэрт идут рядом с королевой, они привычными жестами поочередно придерживают ее за место пониже спины.

Впечатление от человеческой хромоты королевы усиливается благодаря рифме с хромотой физической, когда, готовая поделиться собственным опытом в придворных интригах, Гертруда приковывалась в одной туфле, держа другую в руке, с тем чтобы предложить свою обувь Офелии, которую хотят подождать к Гамлету. Приметой человеческого разложения королевы выглядит и ее крайняя, почти постоянная истеричность.

Истерика характерна и для эльсинорского общества в целом. И порой овладевает персонажами мгновенно и всеми сразу. Так, вслед за разбушевавшимся Лаэртом, а за ним и Гамлетом в могилу Офелии, не удержавшись, спрыгивают и остальные присутствовавшие на похоронах.

Наконец, в развернутом перед нами мире перепутан тот и этот свет. Речь идет не об исключительном появлении Призрака старого короля среди живых. Здесь Гамлет приподнимает убитого им Полония и толкает к авансцене. А тот кланяется и, подпрыгивая, убегает. В сцене похорон выпорхнула из своей могилы Офелия и, подхватив тросточку Гамлета, продефилировала в сторону арьерсцены. А, например, в тот самый момент, когда Гамлет рассказывал Горацио историю гибели в Англии Розенкранца и Гильденстерна, те, появившись на сценической площадке, пустились катать зеленый мячик. Тот самый мячик, который до того закатился было в могилу Офелии. И, видимо, погребенный вместе с нею, — невредимым, как и сама Офелия, вдруг выскользнул оттуда. И, наконец, сам только что погибший в поединке Гамлет тут же проследовал на второй план.

Что касается живых персонажей, то они, в свою очередь, нередко действуют, находясь буквально наполовину в могиле, обозначенной углублением, сделанным на сценической площадке. Так, Полоний по-отцовски наставляет Офелию, как ей следует вести себя с принцем, стоя по пояс в одной из таких ям. Или, например, когда Полоний, находясь в той же яме, делится с Клавдием своей версией помешательства принца, то Офелия присутствует в этой сцене, также стоя по пояс в яме, находящейся неподалеку. Разговор о плане отправить Гамлета в Англию Клавдий и Полоний также ведут, стоя в ямах. Гамлет в соответствующем эпизоде, не «входит... читая», как в пьесе Шек-

спира, а появляется с книгой также из ямы. Из ямы вылезает и Горацио, держа в руках письмо от Гамлета.

Если в любимовском «Гамлете», где была разверстая на авансцене могила, действие тем самым происходило перед лицом смерти, то у Стуруа иначе: здесь жизнь отдает мертвечиной.

Потерянный, небрежно и неопрятно одетый Гамлет, в помятом пальто, к которому тут и там пристал какой-то мусор, в расшнурованных ботинках, появляется уже в начале спектакля, еще до начала симуляции сумасшествия. Герой явно не похож на вернувшегося из Виттенберга студента. Он все знает об окружающем его мире. И ни претензий, ни надежд, ни сил на восстановление связи времен у него нет.

У Гамлета расшатаны нервы. Его сентиментальность соседствует с жестокостью. Он плачет, потрясенно и с недоверием вопрошая «Мой отец?», когда Горацио сообщает, что старый король был в замке «нынче ночью». Всклипывает, завершая свой монолог о Гекубе. А в сцене с королевой герой, не задумываясь, прихлопывает ногой доску, которую приподнимает головой Призрак его отца, лезущий из преисподней. Гамлет резок и груб с подосланной к нему Офелией. Устремляется к ней, небрежно волоча за собой стул, который вдруг с силой швыряет. Подхватив Офелию на плечо, резко сбрасывает ее, по пути бесцеремонно шлепнув. Рвущуюся к нему Офелию он захватывает между ног. Резко сбрасывает на пол, когда она пытается присесть к нему на колени. И пинает злополучные туфли, которые Офелия согласилась принять от Гертруды. Подобным образом он ведет себя и перед сценой мышеловки, присев к Офелии и тут же швырнув ее на пол.

Гамлет в этом спектакле — потерянный и растерявшийся человек. При этом он не растерял, видимо, природно присущего ему артистизма. Порой герой элегантно накидывает на шею ярко-желтый шарф. При нем всегда трость. И, например, беседу с покойным Йориком Гамлет ведет, эффектно поддев череп концом этой трости.

Судя по спектаклю, режиссер в момент его создания воспринимал ход времени как движение по кругу. Конечно, подобный мотив содержит и шекспировская пьеса, где Гамлет мстит за отца, который, в свою очередь, убил отца Фортинбра-

са. Но история театра знает внушительную традицию постановок «Гамлета» без Фортинбраса. Стуруа же не только сохранил в своем спектакле этот персонаж (так же, как и в его сатириконовском «Гамлете»), но и усилил связанный с ним мотив. Происходящее с главным героем дублирует то, что прежде уже было рассказано о другом принце, и, значит, история, которая разворачивается перед нами, без конца повторяется, словно в дурной бесконечности. Об этом свидетельствует хотя бы эпизод с монологом «Быть или не быть». Когда Гамлет начинает монолог, на сцену вбегает один из актеров приехавшей труппы, перебивает его, заявляя, что тот читает монолог не так, как это делают обычно, и подает принцу текст. Тот, однако, поджигает бумагу и, бросив ее в ведро, продолжает начатые рассуждения.

С первой сцены спектакля перед нами предстал именно театр, когда фигуры, застывшие в неподвижности на втором плане, стоящие к нам спиной персонажи, вдруг задвигались. Театр как таковой и дальше остается существенной составляющей действия. Это проявляется, например, в демонстративно поставленных передвижениях упомянутых персонажей. И в том, что ушедший на тот свет тут же появляется среди живых. Действие спектакля разворачивается не в том или ином конкретном месте, а в игровом пространстве. На переднем плане находятся несколько никуда не ведущих коротких лестниц, которые используются именно как станки для игры. Из колосников свисают большие разноцветные стекла, которые, спускаясь время от времени на сценическую площадку, играют роль перегородок. Ширмой с полупрозрачными стеклами отделен задний план сцены. На ней изображены героини разных времен. А в начале спектакля рядом с ними застыли и героини спектакля. Там как за кулисами исчезают отыгравшие свой эпизод актеры.

Открыто игровой характер спектакля проявляется и в том, что нередко перед появлением на первом плане персонажи несколько мгновений как бы экспонируются за стеклянной ширмой. Например, перед сценой «мышеловки» за этой ширмой вспыхивает яркий свет, мы видим там Клавдия и Гертруду, которые затем присоединяются к действовавшим к этому времени на первом плане Гамлету и Горацио. О происходящем именно как о театральной игре свидетельствует, конечно, и упомянутый

эпизод со шпаргалкой, которую дает принцу один из актеров по время монолога «Быть или не быть».

Открытость театральной игры проявляется и в исполнении некоторыми актерами по несколько ролей. Так, на протяжении спектакля на втором плане, за стеклянной стеной, неподвижно сидит кукла — персонаж в кепке, будто бы читающий газету, а на деле становящийся безмолвным свидетелем происходящего. В финале кукла незаметно для зрителя подменяется актером, и персонаж в кепке выходит, оказавшись Фортинбрасом, роль которого исполняет Заза Папуашвили, только что сыгравший роль Гамлета и мало что изменивший в своей внешности, то есть совершенно узнаваемый. Так же, как актер Малхаз Квривишвили остается узнаваемым, исполняя роли Полония и Могильщика.

А когда, например, оказавшийся на авансцене уже убитый Полоний кланяется, то перед нами возникает и финал отыгранной Полонием жизни, и поклоны актера, исполнившего роль Полония. Этот эпизод демонстрирует не только открытую театральную игру, но одновременно и смешение жизни и театра. Или смешение, пользуясь словами Л. Пинского, малой сцены театра и большой сцены искусственной жизни.

В эпизоде «мышеловки» на первом плане пьеса разыгрывается Гертрудой, исполняющей роль Королевы; Полонием, выступающим в роли Короля; и Клавдием, играющим роль отравителя. Одновременно рядом, на втором плане пьесу представляют бродячие актеры. Так возникает неопределенность: актеры подражают обитателям Эльсинора или обитатели Эльсинора — актерам.

Не лишен спектакль и эффектных сцен. Таковы и многие из уже названных эпизодов. И, например, финал сцены погребения Офелии. После того как провожавшие Офелию покинули ее могилу, они, по грузинскому обычаю, начали швырять туда тяжелые, с грохотом падающие одна на другую тяжелые доски. Вслед за тем из ямы выглянула Офелия и, покинув ее, швырнула туда одну из оставшихся досок, подхватила тросточку у Гамлета и, удалившись на второй план, исчезла.

Вместе с тем подобных сцен здесь ощутимо меньше, чем обычно бывает в спектаклях Стуруа, к тому же они не столь

яркие, к каким приучил нас режиссер. Кроме того, он как будто притушил, смикшировал игру актеров. Перед нами те же блистательные актеры Стуруа. И старые, оставшиеся из прежней труппы. И актеры, ставшие теперь средним поколением, из выпущенного режиссером курса уже в постсоветской Грузии, среди которых нельзя не отметить ставшего ведущим одного из самых значительных актеров сегодняшнего Театра им. Руставели Зазу Папуашвили. Все они играют на своем уровне. Но привычного блеска в их игре нет. И приглушен он очевидно намеренно.

Это обеспечило некоторую размытость мира, представленного в спектакле. Мира сдвинутого, будто расфокусированного, потерявшего ориентиры.

Спектакли Стуруа сравнивали с живописной картиной, выполненной маслом, щедрыми мазками, которой свойственны резкие контуры. Пользуясь подобным сравнением, относительно этого спектакля можно сказать о заметном размывании контуров и снижении интенсивности красок по сравнению с прежними работами Стуруа. Подчеркнем, что речь идет не о вялости или невнятности концепции, на которую то и дело пеняли режиссеру, говоря о его поздних постановках и, в частности, об этом спектакле. Речь, вероятно, следует вести именно о частичной смене оптики художника, к которой привели катаклизмы, которые потрясли Грузию за последнюю четверть века и породили на некоторое время если не сдвиг мировоззрения, то, повторю, ощущение отчаяния и едва ли не безысходности.

При этом тип театра, как и следовало ожидать, остался прежним. Это именно открыто игровой театр. Причем связанный с традицией Мейерхольда, а не Брехта, как, на мой взгляд, ошибочно обычно определяли театр Стуруа. Но это тема уже другого разговора.

О. В. Сарафанова

**«ГАМЛЕТ» НА СОВРЕМЕННОЙ
ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ
(ПОСТАНОВКИ В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ
И ТЕАТРЕ «ПУШКИНСКАЯ ШКОЛА»)**

Петербургские театры, на чьих сценах сегодня идет «Гамлет», представили свои версии шекспировской трагедии практически одновременно — премьера в Александринском театре состоялась в апреле 2010 года, премьера «Пушкинской школы» пришлось на октябрь того же года. Несмотря на одномоментность появления, эти «Гамлеты» несхожи между собой едва ли не больше, чем театры, выпустившие их. И дело не только в масштабе постановок, возможностях трупп или новом театральном сезоне, формально отделившем спектакли друг от друга. Разумеется, никто и не ожидал общности взглядов на эту шекспировскую пьесу у столь разных художников как Валерий Фокин и Владимир Рецептер. И все же итог творческих усилий их театров озадачил: художественные миры «Гамлетов» оказались принципиально непересекающимися, если не сказать параллельными.

Театры разошлись, в первую очередь, в отношении к тексту первоисточника, продемонстрировав широту диапазона режиссерской воли. Валерий Фокин в этом смысле оказался более радикален. «Гамлет» в Александринском театре купирован, из пьесы сделан чуть ли не дайджест, отсечены отдельные герои и целые сюжетные ходы. Еще в предпремьерных интервью режиссер говорил о том, что канонического текста пьесы не существует и в спектакле использованы отрывки из переводов Н. Полевого, М. Лозинского, Б. Пастернака и прозаического

подстрочника М. Морозова. Однако В. Фокин пошел на такой микст сознательно, пригласив В. Леванова, автора уже представленной на александринской сцене «Ксении. Истории любви» (2009 г.) и лидера тольяттинской «новой драмы», создать текст, где бы герои Шекспира заговорили современным языком. Это был определенный риск.

О «всеобщей свободной поддержке» своего народа заявил в первых сценах Клавдий, затем «я в депрессии» обронил Гамлет, а из письма к Офелии мы узнали, что она — «сексапильнейшая». Зрительный зал ответил смехом — сработала реакция узнавания. Думается, в этом не было желания угодить вкусам публики. Скорее, это — горькая констатация того факта, что театру пришлось воспользоваться подобной лексикой, чтобы быть услышанным. С сегодняшним зрителем В. Фокин хочет говорить на его языке, что, разумеется, не снижает содержательности самого высказывания, но, безусловно, отменяет пафос изложения. В. Леванов потребовался режиссеру, в том числе, и для того, чтобы от этого пафоса уйти. Ни поэтическое обаяние Пастернака, ни стройность стилизации Лозинского, ни глубина философских размышлений, в чьем бы переводе они ни звучали, пожалуй, не востребованы сегодняшним зрителем в чистом виде. В другом ритме живем, по-другому воспринимаем действительность, на неспешные разговоры едва ли находим время, от высоких слов бежим. А В. Фокин время чувствует тонко.

Свой спектакль он делает недолгим, продолжительностью около 2-х часов без антракта, стремительным и упругим. Эклектичность нового текста пьесы режиссер возводит в стилиобразующий принцип спектакля и смело рифмует эпизоды, в которых герои выглядят, как наши современники, со стилизованными под елизаветинское время «костюмными» сценами; музыку А. Бакши, изяществом поначалу напоминающую старинную, — с его же дисгармоничными, резкими, очень сегодняшними интонациями в финале; живых людей на сцене — с тряпичными куклами. Актеры у В. Фокина свободно существуют внутри любой стилевой вариации, легко меняют и манеру игры, и современные одежды — на пышные костюмы «елизаветинской» эпохи (художник по костюмам О. Ярмольник). При этом режиссерская ирония над стереотипами восприятия пьесы и даже опре-

деленная провокационность решений не скрываются. Говорите, Дания — тюрьма? На открытой до начала спектакля сцене Александринки А. Боровский сооружает огромную металлическую конструкцию высотой почти до бархатного ламбрекена над порталом и шириной во всю рампу. Узкие проходы и лестничные пролеты этой конструкции весьма недвусмысленно напоминают места лишения свободы в разрезе. И все, что происходит в глубине сцены, мы видим будто сквозь решетку тюремного окна. Впрочем, ничто не мешает воспринять эту многоярусную махину и как высокие стены и башни Эльсинора, где на верхней площадке в полном соответствии с Шекспиром появится призрак отца Гамлета. Но больше всего такой Эльсинор похож на сегодняшние трибуны, где народ собрался в ожидании зрелищ. Ибо происходящее на сцене до начала действия — явное преддверие некоего массового мероприятия. На нескольких ярусах конструкции спиной к нам стоят люди. Взгляды их обращены в глубину сцены. Подходят все новые лица, тихо переговариваются. Строго соблюдены требования дресс-кода: женщины в современных черных платьях и аккуратных черных же шляпках, мужчины — в смокингах с бабочками. В зале чуть убавят освещение, светом выделяют лестницу, обращенную к зрителю, и по ней спустятся двое в униформе с овчарками на поводках, обойдут сцену и, оглянувшись на притихший зал, удалятся. Хорошее начало! Прием не нов (привет еще Станиславскому с Крэгом), но работает безотказно, особенно в сознании российского зрителя — это вам не просто тюрьма, здесь, похоже, мы имеем дело, с режимом покруче.

И Фокин позволяет нам заглянуть за кулисы этого режима. Мы наблюдаем за ситуацией не с фасада, а с изнанки — ведь именно «изнанкой» обращена декорация в сторону зрительного зала. Там, на лицевой стороне, все благопристойно и торжественно. Там раздаются звуки фанфар, гром аплодисментов, подданные приветствуют королевскую чету. А из зрительного зала, по центральному проходу на сцену под руки волокут молодого человека, похоже, пьяного, в джинсах и белой футболке. «Как принц?», — спросит пожилой господин в парадном черном костюме (Полоний, как узнаем позже). «Спит и видит сны», — не без сарказма ответят двое молодых, втаскивая принца на

помост, соединяющий зал и сцену. Стало быть, это — Гамлет? Этот бормочущий заплетающимся языком какие-то неразборчивые слова молодой человек, которого сейчас окатили водой прямо из ведра, — это Гамлет? А двое молодцов — это Розенкранц (Т. Жизневский) и Гильденстерн (А. Колганов), неотличимые друг от друга, как близнецы-братья. Да, это они переодевают Гамлета в такой же черно-белый костюм, как у всех, и практически вносят на площадку, откуда открывается вид на торжества. С трудом держащийся на ногах Гамлет (Д. Лысенков) еще сделает попытку ущипнуть пониже талии стоящую рядом стройную девушку в черном (по-видимому, Офелию,) ее срочно переставят подальше. Король (А. Шимко) в микрофон скажет короткую торжественную речь, кощунственную по смыслу, но приправленную словами о «всеобщей свободной поддержке», и ее встретят бурными аплодисментами. Ситуация предстанет знакомой до боли. Сколько раз мы были свидетелями подобных торжеств, сколько обещаний, призывов и разъяснений трудных положений прозвучали с высоких трибун! Увы! Всем известно, что слова — это еще не гарантия действий. Заявка недвусмысленна — политические аллюзии в этом спектакле неизбежны.

И действительно, режиссер предлагает нам историю, настолько проникнутую политическими темами, что она воспринимается чуть ли не как открыто высказанная гражданская позиция. Судите сами: здесь век не просто вывихнут, здесь распались, извратились практически все горизонтальные связи: семейные, дружеские, любовные. В силе осталась одна вертикаль: подданные — повелитель. Нынешняя правящая чета — Гертруда и Клавдий — преступный, аморальный тандем, относящийся с абсолютной нетерпимостью к любому инакомыслию, даже если инакомыслящий — их сын и племянник. Здесь не король-дядя (А. Шимко), но королева-мать (М. Игнатова) — главный источник зла. Это она предала мужа, а затем предала сына. Клавдий — лишь послушное орудие исполнения ее воли. Прежде чем озвучить какое-либо приказание, король заискивающе смотрит в сторону королевы: так ли, Гертруда? Нет в нем ни королевской осанки, ни королевского достоинства даже в парадном «историческом» костюме. Трон такому явно не

по плечу. Не раздумывая, он соглашается на любую подлость, инициированную королевой. Клавдий — преступник недалекий и, по-видимому, недавний, поэтому легко выдает себя в сцене «мышеловки». В этом эпизоде Горацио (А. Матюков) запирает все двери в партер Александринки, и король, не найдя выхода, прячется под юбкой у королевы в прямом смысле слова.

Под стать правящей паре и ее окружение. Здешний Полоцкий не брезгает использовать дочь в политических играх, а Розенкранц и Гильденстерн «прогибаются» под власть до степени потери собственного облика (в одной из сцен бывшие друзья Гамлета даже предстают в образах короля и королевы). О разноликом окружении двора говорить не приходится. Оно не хочет видеть, знать того, что происходит. Объявлен праздник, значит, следует запускать в небо салюты, петь и плясать. Именно так в сцене коронации поступают дамы, офицеры, простой люд. Тот факт, что изнанка этого нового царствования не совсем благовидна, похоже, мало кого смущает, а участь тех, кто это понял, незавидна. Время от времени стражи режима волокут за руки обмякшие тела безвестных жителей Эльсинора (огромные куклы в человеческий рост) и сбрасывают их в яму — братскую могилу — у края сцены. Встретившему же их за исполнением черных дел Гамлету придется скакать обезьяной, притворяясь невменяемым.

В. Фокин выстраивает спектакль о противостоянии отдельного человека и беспринципной власти, готовой во имя сохранения себя на любую подлость. Гамлет и окружающий его мир резко противопоставлены непосредственно в первой сцене спектакля: джинсы и футболка принца Датского контрастируют с чопорным видом всех остальных; нежелание Гамлета аплодировать вместе со всеми в момент коронации подчеркнуто неподвижностью позы и отведенными за спину руками. Зато когда овации стихнут, Гамлет будет демонстративно, вызывающе аплодировать.

Этот Гамлет еще очень молод, почти мальчик, вчерашний студент. Во внешности — ничего героического. Лицо, впрочем, умное, волосы убраны назад обручем. В общем-то, вполне узнаваемый молодой человек, каких можно встретить и сегодня. Его беда — он не как все. Он умеет мыслить, он из тех, кто



Дмитрий Лысенков в роли Гамлета.
Фотограф К. Кравцова

действительно не может поступиться принципами, — ну никак не хочет назвать черное белым и стать в дружный ряд аплодирующих власти. Более того, не умеет скрыть отвращения и ужаса перед аморализмом нынешних правителей. Этого вполне достаточно, чтобы казаться этой власти потенциально опасным. И с ним не церемонятся. Методы, которыми «обрабатывают» Гамлета, хорошо известны — алкоголь, ложь, предательство и самые отвязные «розыгрыши». Даже появление призрака здесь — не сверхъестественное явление, а спектакль, разыгранный Розенкранцем и Гильденстерном, видимо, по высочайшей «отмашке». Эти двое, напоив Гамлета до потери чувств после коронации, дают знак, и на сцену, подсвеченную таинственно-синим, в клубах дыма, как в дурном спектакле, вступает призрак в полном боевом облачении. И слова за него в микрофон тоже шепчут Розенкранц и Гильденстерн. Но для Гамлета, в конечном счете, не так уж важно, был ли призрак на самом деле. Его «вещая душа» все давно поняла. Последовательно, планомерно от него отсекают всех, кто хоть как-то мог бы оказаться на стороне принца. Бывшие друзья к моменту начала спектакля — полные сторонники короля и королевы, они

категорически не согласны с гамлетовским «Дания–тюрьма», Офелию (Я. Лакоба) достаточно быстро нейтрализуют, а Горацио здесь — отнюдь не «римлянин», а странноватый молодой человек с плеером в ушах и рюкзачком за спиной. Почти весь спектакль он проведет в первом ряду партера, наблюдая за происходящим, и только в сцене «убийства Гонзаго», как сказано, запрет все двери в зрительный зал, и тот впрямь обернется для Клавдия «мышеловкой». Да в финале, когда Гамлет погибнет, Горацио поднимется на сцену и положит голову принца себе на колени. И это все. При таком раскладе сил Гамлет обречен, его попросту загоняют в угол.

И Гамлет Д. Лысенкова не может не чувствовать этого. Оттого он такой взвинченный, нервный с самого начала. У актера в первых же эпизодах — пластика едва ли не куклы, паяца, движения рук-ног судорожные, нетерпеливые, а сцены под маской сумасшествия решены и вовсе как фарсовые — в них Гамлет предстает в длинной белой рубахе и ботфортах на босу ногу, один из которых спущен, с кастрюлей на голове и подносом с жареным поросенком в руках (привет спектаклю Н. Акимова). С Офелией Гамлет объясняется глумливо, нам здесь даже намекнут, что у них отношения более близкие, чем это принято думать. Только на минутку Гамлет прильнет к ней, закроет глаза, тень скользнет по его лицу, и мы поверим — да, принц любил Офелию. Д. Лысенков потрясающе убедительно играет эти переходы от маски паяца к искренности и наоборот. Он, несомненно, главная удача в блестящем актерском ансамбле этого спектакля.

Роль пронизана болью, отчаянием молодого человека, в начале жизненного пути оказавшегося перед выбором, которого, собственно говоря, нет. Быть или не быть — здесь уже не вопрос. Оттого начало знаменитого монолога звучит почти издевательски, «to be or not be», — скажет Гамлет и отбросит череп, а далее можно и не продолжать, все и так ясно. Короткой передышкой будет для него только появление актеров. Именно здесь небо «Гамлета» единственный раз за все время действия окрасится в нежно-голубой цвет, словно озарится светом солнечного утра. Да-да, те, кто по профессии — лицедеи, если хотите, паяцы, предстанут в этом спектакле практически самыми чистыми



Сцена из спектакля В. Фокина «Гамлет». 2010.
Фотограф К. Кравцова

и искренними людьми, особенно по сравнению с паяцами по убеждению или должности (даром что носят не королевские одежды, а ослиную голову на плечах, которая к тому же разразится арией «Смейся, паяц...»). Вот где будут уместны пафос и высокопарные актерские монологи — на этой импровизированной сцене театра в театре. Чуть отстраненно, с едва заметной долей иронии в микрофон будет комментировать их Гамлет, глубоким, волнующим голосом, и на минуту станет жаль, что не пришлось в этом спектакле раскрыться такому принцу — так хотелось хоть немного забвения...

Но расслабляться на спектакле В. Фокина не приходится. Мир выдавливает из себя Гамлета. Кольцо вокруг него сжимается все сильнее. Друзья уже предали его. Уже прокричал он Офелии «в монастырь!» Остается последняя надежда — достучаться до матери. И Гамлет, пожалуй, единственный раз, позволит себе быть искренним. Он просто-таки рыдает в сцене объяснения с Гертрудой. Но от королевы мы не дождемся sacramентального «...ты мне глаза направил прямо в душу...» Надо

слышать эту интонацию М. Игнатовой, когда в ответ на все обвинения звучит ее презрительное: «Ну что, что?». Королева вытрет нос хлюпающему сыну и бросит с презрением платок. Всё, круг замкнулся. Гамлету только и остается, что от бессилия и ярости колотить и колотить шпагой труп Полония — куклу в человеческий рост, пока не наступит отрезвление.

Слезы в этом спектакле позволены еще одному персонажу — Офелии. Она потому и плачет так горько в эпизоде «в монастырь!», что для нее, как и для Гамлета, нет пути назад, все кончено. «Жизни холод», действительно, далеко увел и ее. В этом спектакле не будет привычной сцены сумасшествия Офелии, здесь все обойдется практически без слов — потрясенная Офелия просто будет гладить и обнимать неподвижную



Сцена из спектакля В. Фокина «Гамлет». 2010.
Фотограф К. Кравцова

куклу — двойника отца и вслед за ней легко скользнет в яму — небытие. Ей явно нет места в этом мире.

С уходом Офелии Гамлет остается совсем одиноким. Он еще как-то сопротивляется, еще дискутирует с могильщи-

ками, попивающими водку из пластиковых стаканов и рассуждающих о том, что их дело — не последнее в этой жизни, но к сцене поединка с Лаэртом (П. Юринов) уже выдохнется. Неслучайно этот эпизод идет при полном присутствии призрака. Исход поединка, да и жизни в целом, для Гамлета очевиден. Как ни поступай, что ни предпринимай, а все равно власть найдет тысяча и один способ «доконать» несогласного. В сущности, ему уже все равно. Осталось последнее усилие, волевой всплеск, убийство короля и гибель.

Королева не по ошибке, а добровольно выпьет яд и заявит сыну, что тот победил (в спектакле яд в чашу с вином опускает Гертруда). Сцена самоубийства королевы представляется весьма спорной. Гертруда, «железная леди», оказывается в очень выгодной для себя ситуации: свидетель-Лаэрт устранен, король убит, вот-вот умрет Гамлет, и путь к власти открыт. Тот факт, что эта королева могла бы править самодержавно, сомнений не вызывает. Или Гертруда решила, что сын обыграл ее, потому что за короля, которого Гамлет в этой сцене травит, как зайца, никто не вступается? Или просто устала, сломалась, не выдержали нервы? Трудно ответить однозначно.

Финал спектакля красноречив — на одной из верхних площадок конструкции в окружении охранников-головорезов появится «принц Норвежский Фортинбрас», мальчик-подросток лет четырнадцати, в черном костюме и очках мафиози. Он спокойно, без эмоций, как нечто совершенно обыденное, прикажет трупы убрать и играть марш. А снизу, из ямы, которая служила по ходу действия и люком для подслушивания, и кладбищенскими могилами, народ безмолвно будет взирать на происходящее. Кажется, мы с этим уже где-то встречались? Похоже, история повторилась, на сей раз в трагифарсовом обличье.

Что же, иллюзий относительно времени, в котором мы живем, В. Фокин, похоже, не питает. Зеркало, обращенное к нам, представило картину мрачную, если не сказать безысходную. Вечный вопрос, от которого не уйти никому, — как жить, что в этой жизни выбрать: комфорт существования или верность себе и «дум высокое стремленье» — оказался с таким ответом, что впору спросить себя: что же делать дальше? Надо жить? По крайней мере, до тех пор, пока не перевелись Гамлеты?

Спектакль В. Фокина бередит ум и душу, он проникнут болью окружающей нас жизни.

Спектакль «Гамлет» «**Пушкинской школы**» в режиссуре В. Рецептера далек от какого бы то ни было политического звучания, впрочем, как и от стилевых крайностей. На этом спектакле даже возникает впечатление, что он поставлен в пику «Гамлету» В. Фокина, оспаривая трактовку Александринского театра буквально во всем. Вряд ли В. Рецептер в действительности руководствовался подобными соображениями, но, по крайней мере, к авторскому слову в «Пушкинской школе» отнеслись с большим пиететом, пытаясь воспроизвести его в максимальной полноте. Сокращения в тексте пьесы имеют место и здесь, но они не столь радикальны, как у В. Фокина: убраны несколько сцен с участием второстепенных персонажей, сюжетные линии в основном сохранены. «Гамлет» на сцене «Пушкинской школы» озвучен стихами Б. Пастернака, и выбор этого перевода, думается, для театра принципиален. «*Вся жизнь во всей ее сложности и красоте — навеки зачеканена в золоте слов*» — так когда-то описал герой Е. Замятина способность настоящей литературы воссоздавать мир через слово. «Золото слов», «зачеканенное» в данном случае Шекспиром и Пастернаком, похоже, стало для В. Рецептера и его актеров основополагающим моментом в работе над спектаклем. В этом «Гамлете» именно через слово пытаются пробиться к «красоте и сложности жизни». Могущество поэзии здесь стремятся напрямую перелить в театральную материю, «сформовать» образ. Ни пластический, ни мизансценический, ни музыкальный язык спектакля не в состоянии так много сказать о происходящем, как это делают бессмертные строчки Шекспира-Пастернака. Для понимания персонажа слово на этой сцене важнее поступка. Это совсем не значит, что в «Пушкинской школе» пьесу просто читают. Нет, действие в этом спектакле отчетливо выстроено. Мы наблюдаем за драмой молодого человека, обнаружившего, что мир, ранее казавшийся ему вполне приемлемым, устойчивым, вдруг обернулся зыбкостью болота, где тонет все ценное, без чего немислима жизнь, — честь, преданность, любовь, дружба и т. д. Жить в этом мире — значит страдать от его несовершенства, от поспрачания в нем идеала.

Концепция хоть и не нова, но имеет право на существование. Проблема, однако, в том, что в этом «Гамлете» драматизм происходящего отступает под натиском поэзии, тушется перед стремлением создателей спектакля овладеть поэтической стихией и насладиться результатами ее укрощения.

А ведь оформление спектакля обещало как будто строгого, сдержанного Шекспира. В центре зрительного зала Дома Кочневой художник В. Лебедев устанавливает небольшую черную сцену-круг, чуть приподняв ее над плоскостью пола. Круг опоясывают тонкие стойки из черного металла, соединенные попарно короткими поперечными перекладинами. Конструкция в целом напоминает ажурную беседку с проходами и просветами между стойками. Ее венчают два металлических кольца с закрепленными на них софитами — некое подобие короны. Несмотря на наличие «царственного» атрибута, сооружение воспринимается как замкнутое, сковывающее пространство, отсылающее, скорее, к клетке или тюрьме, пусть и довольно изящного вида. При всем лаконизме сценографического решения образ получился емким. Вокруг этой мрачной беседки-клетки расставлены черные табуреты с лежащим на них нехитрым реквизитом — медальонами, книгами, деталями костюмов (воротники, манжеты). Другого реквизита на сцене нет. Участники действия в случае надобности «пользуются» воображаемыми предметами.

Начало этого спектакля походит на ритуал. Свет приглушен, актеры, все в черном, выходят из боковой двери слева в притихший зрительный зал, встают вокруг площадки-арены и надевают недостающие детали костюмов. Еще минуту назад перед зрителями была группа людей, мало дифференцированная, но вот пристегиваются белые воротники, надеваются подвески и брелоки, и из полумрака постепенно проступают фигуры короля, королевы... Невольно возникает ассоциация с храмом — так священники, облачаясь перед литургией, устранившись, по возможности, от всего суетного, отыскивая в себе то, что делает их служителями Церкви с большой буквы. На храм намекает и музыкальное сопровождение действия — строгие и драматичные звучания хора, близкие по стилистике к духовной музыке (композитор С. Патраманский). Актеры, отыграв

тот или иной эпизод, не уходят за кулисы, а остаются сидеть на табуретах вокруг сцены, спиной к зрителю. Они как бы отступают в тень, тогда как свет выделяет крупным планом тех, кто оказывается на черной сцене-арене. Следует отметить, что художник по свету И. Мызовский изобретательно работает со светотенью на сцене, заставляя вспомнить манеру «старых мастеров», умеющих с помощью оттенков освещения добиться подробностей портрета, не потеряв в глубине взгляда.

Костюмы подчеркивают общность шекспировских героев этого театра — у мужчин черные куртки с многочисленными молниями, черные брюки, белые воротнички или манжеты. У женщин — черные платья в пол, надетые поверх черного шелкового трико, — его наличие обнаруживают длинные разрезы юбок спереди и сзади; линии талии и бедер в женском костюме также отчеркнуты молниями. Детали одежды свидетельствуют не только о статусе персонажа, но еще и дают его характеристику. Так, пышный плюшевый воротник поверх глубокого декольте Гертруды подчеркивает не только ее сан, но усиливает впечатление телесности, чувственности королевы, особенно по контрасту с Офелией, у которой кружевной воротник-стойка целомудренно закрывает сзади шею. Костюм реагирует на изменения, происходящие с героями. Пышные рукава королевских одеяний Клавдия и Гертруды во втором акте исчезают, их платье станет таким же, как у подданных, — знак того, что королевское, внешнее, постепенно слетает с них, маски сбрасываются, и все отчетливее проступает их истинная сущность. Во втором акте немногочисленные вкрапления белого цвета на воротниках и манжетах и вообще пропадают, черный цвет властвует на сцене, и единственный, кто, кажется, сохранит белый воротничок до конца, — Гамлет. А в сцене дуэли Гамлета и Лаэрта, как и в момент смерти Клавдия, на черных куртках проступят алые пятна ран: артисты расстегают молнии на плечах или груди, и костюм обнаруживает «двойное дно» — красную ткань подклада (простое, но эффективное решение художника по костюмам О. Морозовой).

Несмотря на достаточно условную сценографию, перед нами — психологический театр, где артисты проживают чувства своих героев. Правда, проявление этих чувств подчас отличается таким накалом, что возникает определенный контраст со

строгим, графичным оформлением. Не исключено, что в этом и состояло намерение режиссера — организовать два полюса, между которыми должен течь ток этого спектакля. Однако прием не работает стопроцентно: в тех сценах, где актерское исполнение все же ближе к строгому и лаконичному оформлению, спектакль выглядит гармоничным и убедительным; там же, где актерский темперамент своим повышенным градусом взламывает стилевую рамку, равновесие нарушается. Безусловно, столь сложный материал, как шекспировский «Гамлет», требует от молодой труппы предельной концентрации, а постоянная работа «крупным планом» способна выявить даже мелкие промахи в роли, если таковые имеются.

Действие в этом спектакле открывает и закрывает Горацио (Д. Французов), сохранивший в памяти, по завету Гамлета, его историю. Ход, предложенный режиссером, придает повествованию определенную объективность — участники событий совсем недавнего прошлого (судя по слезам и волнению Горацио), предстают перед нами как живые люди, в которых перемежалось хорошее и дурное, низкое и высокое. Правда, воспоминания Горацио прихотливы — он обрывает повествование сценой гибели Гамлета, и Фортинбраса в финале не будет. Норвежский принц лишь мелькнет в одном из эпизодов, когда пройдет во главе отряда воевать за пядь земли, где даже для убитых места не хватит. Очевидно, мир без Гамлета не интересует Горацио а стало быть, и режиссера, — далее, по слову Гамлета, — тишина. Этот безжалостный отказ от какой бы то ни было перспективы резко сужает формат происходящего — история приобретает камерный характер, замыкается на себе.

Эпиграфом к событиям на этой сцене вполне могла бы стать заключительная реплика Горацио: «Разбилось сердце редкостное».

И впрямь — перед нами случай едва ли не исключительный. Впрочем, поначалу речь шла не об исключительной, а об общечеловеческой, очень понятной ситуации. Молодой человек, умный и благородный, потрясен тем, как после смерти отца изменился окружающий его мир. Неожиданно выяснилось, что в этом мире нет места гармонии, а есть — изменам, коварству, лжи, предательству и т. д. Именно этими «деяниями»

отметились самые близкие Гамлету люди — дядя, мать, любимая девушка, друзья. Гамлет (Д. Волков) шокирован настолько, что подумывает о самоубийстве. При этом его окружение — отнюдь не закоренелые злодеи, как уже было сказано, а вполне обыкновенные люди, за исключением, пожалуй, Клавдия. Но даже Г. Печкысев, исполнитель роли Клавдия, не скрывая, что его король — негодяй и убийца, делает его хоть и жестким, но умным и решительным правителем. Актер создает довольно сложный образ, наделяя Клавдия такой вполне человеческой чертой, как мука от невозможности раскаяния. В сцене молитвы, когда король только умом сознает, как тяжек лежащий на нем грех братоубийства, он испытывает подлинные мучения, оттого что не находит в своей душе сил для покаяния.

Аналогичным образом представлены и другие участники действия — исполнители выделяют в своих героях то, что делает их, прежде всего, людьми, пусть и оступившимися. Таковы Розенкранц (Н. Кирьянов) и Гильденстерн (М. Хоменко), вполне обаятельные сверстники Гамлета, относящиеся с искренней симпатией и к нему, и к королю с королевой. Такова Гертруда



Офелия — Наталия Байбикова,
Полоний — Павел Сергиенко

у А.-М. Обершт, заплутавшая в дебрях своей женской души. Такова и Офелия (Н. Байбикова), которая просто не в состоя-

нии разобраться, кто есть кто в этой жизни. Таков и Полоний у П. Сергиенко, хоть и мало симпатичный, но все же не монстр, а, скорее, высокопоставленный пошляк.

С Гамлетом сложнее. В самой первой сцене принц Датский ничем не отличается от других жителей Эльсинора, на нем —



Гамлет — Денис Волков,
Горацио — Денис Французов

тот же черный костюм, что и у всех; до произнесения первых реплик актерами мы вообще не можем со стопроцентной уверенностью сказать, кто же здесь Гамлет. Ближайшее знакомство рисует нам искреннего молодого человека, страдающего от того, что в мире возможны такие перевертыши. Все, что представлялось Гамлету ранее незыблемым, обернулось своей противоположностью. Мука и сомнения этого по-юношески пылкого Гамлета вызывают, безусловно, наше сочувствие, мы готовы разделить его негодование и боль. Однако взрывы эмоций принца Датского (с неизменными «О!», «Ах!») такой силы и следуют друг за другом так часто, что уже к концу первого акта наше внимание начинает ослабевать: невозможно с одинаковым волнением откликнуться на три–четыре «ударных» монолога Гамлета, исполняемых с одинаковым воодушевлением («О, если б ты, моя тугая плоть, могла растаять, сгнуться, испариться...»); далее, после встречи с призраком — «Я с памятной доски сотру



Клавдий — Григорий Печкысев,
Гертруда — Анна-Магда Обершт

все знаки чувствительности, все слова из книг...», затем, после чтения Актером отрывка о Пирре — «...какой же я холоп и негодяй!», и, наконец, «быть или не быть»). О Гамлете-мыслителе не вспоминаешь — у героя Д. Волкова пылкость юноши перевешивает трезвость мысли. Пластически его Гамлет — как натянутая струна, вверх устремлена вся фигура принца Датского, не только взгляд. Соприкосновение с окружающими заставляет Гамлета прямо-таки вибрировать, ему с трудом удается удержаться в рамках приличия, и только сцены в образе «сумасшедшего» позволяют ему хоть сколько-то сбросить напряжение. Они, кстати, и удаются артисту лучше всего, двойственность шекспировского героя здесь опознается вполне. Радость при встрече с Розенкранцем и Гильденстерном, доверительные отношения с Горацио не способны заглушить одноплановости в характеристике Гамлета Д. Волкова — он остается на протяжении всего спектакля «юношей бледным со взором горящим», при том что мир вокруг него обрисован и полнокровно, и интересно. Теоретически мы еще можем оправдать максимализм Гамлета его молодостью, практически мы знаем, что такие личности — исключение. Когда артист уходит от искренности чувств, которой покоряет вначале, мы перестаем воспринимать

принца Датского как реального молодого человека, а видим фигуру, все более идеализированную, оторванную от жизни. На фоне всех остальных действующих лиц Гамлет единственный бескомпромиссный, правильный, «белый и пушистый».

Причем, те сцены, где Д. Волков не форсирует переживания своего героя, остается «человеком», буквально потрясают. Таков эпизод с Офелией из второго акта «в монастырь!», где Гамлет говорит с возлюбленной сухо и гневно, словно отдавая приказы, а на лице и в глазах его — неподдельная боль даже не расставания с Офелией, а разрыва с любовью в этом мире вообще. Бедняжка Офелия не понимает, о чем это принц ей толкует, видит за его словами банальное расстройство рассудка. Аналогична по силе воздействия и сцена после убийства Полония, когда Гамлет, сидя на корточках перед мертвым телом, просто, без лишних жестов и аффектации, с горечью сознается в своей трагической ошибке. Предшествующий же эпизод с Гертрудой был сыгран на «повышенных» тонах, с пафосом, переходом на крик. Заметим в скобках, что в этой сцене аргументы Гамлета, настаивающего на ничтожности дяди по сравнению с отцом, малоубедительны, ибо Клавдий у Г. Печкысева — мужчина волевой и видный, отнюдь не лишенный мужской привлекательности и способный покорить не только такую нерешительную, быстро отступающую перед любым натиском особу, как Гертруда. Так что королеву можно понять и по-человечески посочувствовать ей как женщине, потерявшей в критической ситуации и силу духа, и королевскую гордость, и властные интонации. Эта Гертруда пасует перед Гамлетом не потому, что она осознала свою ошибку, а потому, что банально испугалась за свою жизнь.

Бледностью и горящим взором на этих подмостках отмечен, впрочем, не один Гамлет, но и Горацио, у которого эти качества сохраняются на всем протяжении спектакля, и, что особенно странно, Лаэрт (И. Мозжевилов), особенно во втором акте, когда Лаэрт стремится отыскать виновных в смерти отца и сестры, не останавливаясь в гневе даже перед королем. Стремление облагородить Лаэрта, сблизить его с Гамлетом, показалось несколько натянутым — при всей схожести положения образ действий у этих сыновей, потерявших отцов и решившихся наказать убийц, все-таки очень разный. Чтобы оправдать

такое сближение, режиссеру понадобилось изъять шекспировскую сцену, в которой король предлагает Лаэрту использовать яд во время поединка.

А вот где бледность и горящий взор как раз к лицу исполнителю, так это в случае с 1-м Актером — П. Хазовым, виртуозно обыгравшем монолог о Пирре и Приаме. Вот где поэзия и правда соединились без сучка и задоринки. Сцена покоряет и мастерством актера, и подлинностью чувств персонажа. П. Хазов успешно справляется и с еще одной ролью — могильщика, которого актер делает эдаким витальным, неунывающим философом.

Две роли в спектакле у Г. Печкысева. Кроме Клавдия он еще и призрак отца Гамлета, для изображения внеземной природы которого найдено простое и изящное решение: актер набрасывает прямо поверх королевского одеяния Клавдия длинный черный плащ с капюшоном, закрывающим наполовину лицо, а луч света выхватывает его фигуру из полумрака зала и отбрасывает на стену огромную, нечеловечески высокую тень.

Вообще актерский ансамбль этого спектакля выполняет свои задачи умело, хотя актерам здесь трудно, в их распоряжении, по сути, только текст, у них нет возможности укрыться и перевести дух, они все время — на «линии огня». Труднее всех, конечно, Д. Волкову. Он чаще других сталкивается с необходимостью наполнить «высокий» настрой своего героя исключительно силой собственного темперамента. И порой его чрезмерно сгущенные краски приводят к дисбалансу. Высокий пафос, уместный на сцене «театра в театре», на реальных подмостках вызывает недоверие, даже раздражение. Зрителю все труднее ассоциировать себя с принцем Датским, он, скорее, готов понять и простить тех, кто обнаружил рядом с ним свою моральную ущербность. Начавшись на высокой, но верной ноте соответствия «красоте и сложности» жизни, спектакль по ходу действия от этой сложности уходит, его энергетика ослабевает, темп действия замедляется. Отдельные сцены, сами по себе выразительные, кажутся затянутыми, растолковывающими то, что зритель и так уже понял. Таков, например, эпизод сумасшествия Офелии, где ранее сдержанная и целомудренная героиня Н. Байбиковой, бесстыдно распахнув полы платья, ступает, бо-

сая, мелкими шажками по полу, балансируя на нем, как на невидимом канате, с которого она вот-вот сорвется. Песенка Офелии все тянется и тянется, нам хватает буквально первых минут, чтобы пережить потрясение, но театр не хочет отказаться ни от одного слова в знаменитой сцене, и длительность происходящего нивелирует усилия актрисы.

История из волнующей превращается в несколько дистиллированную, оторванную от каких бы то ни было связей с реальностью. Понятно, что В. Рецептер заостряет свое внимание не на сегодняшних проблемах, он хочет говорить об извечном столкновении чистой и благородной души с миром компромисса, духовной деградации и житейской пошлости. При этом неидеальный, малопривлекательный мир в его спектакле обрисован вполне полнокровно, узнаваемо, а вот мир идеала чрезвычайно удален от нашего опыта. Эстетическое наслаждение прекрасной поэзией на этом «Гамлете» обеспечено, но искреннего волнения за судьбы героев не возникает, так что зритель мало-помалу задает себе известный вопрос относительно Гекубы. Намеренное отстранение от проблем сегодняшнего дня, сосредоточенность режиссера, по большей части, на выразительности поэтической речи показали тем более удивительными, что Гамлет самого В. Рецептера (и роль, и одноименный моноспектакль, с которым артист выступил в Ленинграде в 1963 г.)¹, всколыхнул, по утверждению критики, свою эпоху, был чуть ли не манифестом 60-х. Нынешний же спектакль В. Рецептера утверждает, что попытка восстановить связь времен обречена, смертельна для обеих сторон, а если и есть в мире надежда и какой-то смысл, то их следует, вероятно, искать в той сфере, где правит искусство.

Какая позиция зрителю ближе, решать ему самому. Как бы то ни было, зритель всегда надеется, что театральный поиск еще не закончен и точки не расставлены. Зрителю хочется новых волнений и впечатлений, он обещает, что будет ждать.

¹ Впервые роль Гамлета В. Э. Рецептер сыграл в 1961 г. в Ташкентском русском драматическом театре. В 1963 г., будучи уже актером ленинградского БДТ (с 1962), Рецептер поставил моноспектакль «Гамлет», с которым на протяжении многих лет выступал на разных сценических площадках страны.

О. А. Краева

ОДНАЖДЫ В ЭЛЬСИНОРЕ. ГАМЛЕТ

**Трагифарс в двух действиях
по мотивам трагедии У. Шекспира
в переводе Б. Пастернака**

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ».

Режиссер-постановщик Роман Габриа. 2014

Барабанные установки на одной стороне авансцены, на другой — гримировальный столик с портретами классиков: Станиславский, Мейерхольд, Шекспир, между ними — рваный занавес. Паясничающий конферансье то с английским, то с польским акцентом просит отключить телефоны. Так начинается спектакль «Однажды в Эльсиноре. Гамлет». С первых секунд ощущается, что «порвалась дней связующая нить», хоть этого текста в спектакле и нет. Режиссер не переносит действие в какую-то конкретную эпоху. Наоборот, в спектакле органично сосуществуют множество времен. Костюм Шекспира, и одно из облачений Гамлета, витражи на сцене обозначают XVI век. Начало XX века — портреты Станиславского и Мейерхольда, отсылки к мхатовской «Чайке», текст фельетона Власа Дорошевича в начале спектакля. Середина XX века — 40-е годы, когда Пастернак работал над переводом «Гамлета», 50-е, окончание работы над переводом, смерть Сталина (портрет которого Пастернак в финале убирает в ящик стола), 60-е — время «sex, drugs, rock'n'roll» — эпоха, в которой большую часть времени существуют герои пьесы. XXI век — зеркальный куб, очень напоминающий декорацию из спектакля «Гамлет. Коллаж» (2013 г.) Робера Лепажя, общение с публикой, возможность для импровизации, выхода актера из роли,



Гамлет — Евгений Шумейко, Шекспир — Сергей Агафонов.
Фотограф Д. Пичугина

современные зрителю костюмы актеров в финале спектакля. И это лишь малая часть отсылок к разным эпохам и разным постановкам трагедии.

Благодаря такому смешению эпох, стилей, способов игры, обилию цитат на первый план выходят особые качества материала, с которым работает режиссер. И главная особенность, — то, что «Гамлет» — это классическая, самая репертуарная в истории мирового театра пьеса. Это не трюизмы, но сущностные характеристики предлагаемого спектакля. Классика — то есть история, актуальная всегда, в любую эпоху и для любого человека. Репертуарная пьеса — написанное специально для театра произведение, сценическое воплощение которого меняется (и должно меняться!) с каждым новым спектаклем. Не считаться с предшественниками, избежать повторов и упреков крайне

сложно. Ставить «как написано» — невозможно, к сожалению, театру сегодня, как и сто лет назад, приходится это доказывать. Спектакль — это трактовка пьесы, но ведь и перевод — трактовка. Особенно, когда пьесу одного поэта переводит другой. В начале спектакля оба поэта — Шекспир (С. Агафонов) и Пастернак (С. Алимбиев) — фантазируют. Может быть, окружения Гамлета нет, и оно существует лишь в его воображении? А может быть, нет и самого Гамлета? Да, говорят, и Шекспирато нет. И даже датский дог, которого так настойчиво предлагает вывести на сцену Пастернак, не появляется. Это знаменитый спор Крэга и Станиславского из фельетона Власа Дорошевича «Гамлет».

Выводя на сцену великого драматурга как комического персонажа, наделяя его фельетонным текстом, Роман Габриа одновременно и смеется над режиссерскими фантазиями, но и утверждает необходимость поиска, обнажает специфические механизмы театрального действия. Зыбкая грань между правдой и вымыслом, двойственная природа театра в спектакле подчеркивается. Шекспир это, или актер, гримирующийся под драматурга? Есть ли Гамлет, или он только фантазия переводчика? Есть ли призрак, или он только снится Гамлету, или это вообще персонаж от театра, написанный исключительно для завязки действия? Такие вопросы возникают постоянно, и ответа на большинство из них нет. То есть, и зрительское восприятие — тоже неизбежно трактовка.

Размышление о сценическом искусстве — одна из тем спектакля, взятая, несомненно, из «Гамлета». История о принце датском сыграна как театр в театре. Ее зрителю представляет сам драматург, после диалога с Пастернаком берущий на себя роль конференсье. Но С. Агафонов не меняя, ни костюма ни манеры игры, играет нескольких героев. Он и Призрак, и Актер, разыгрывающий пьесу «Мышеловка», то есть персонаж от театра, воплощение воли, подчиняющей себе всех персонажей, воплощение механизма развития действия. Он открывает занавес, оживляет застывшие фигуры актеров, будит Гамлета и рассказывает ему об убийстве короля. Даже без текста почти в каждой сцене он появляется, руководит действием, наблюдает за его развитием.

В спектакле множество цитат и культурных кодов — важных и сокровенных именно для людей театральных. Но и неподготовленному зрителю очевидна игровая, фарсовая природа действия, прежде всего благодаря способу игры актеров. Но жанр спектакля все же — трагифарс, и трагедия развивается сквозь смех и драйв, соответственно, и актеры существуют по-разному. Комических персонажей трое — Шекспир, Розенкранц (В. Кочуров) и Гильденстерн (Н. Куглянт). Они — паяцы, играют сочно, могут свободно общаться с публикой. Шекспир, однако, ироничен, поэтому его гиперболизированные чувства и интонации не становятся дурным наигрышем, а лишь порой изображают его. Еще один персонаж от театра — Рейналдо, приближенный Полония (Е. Перевалов), существует по законам клоунады, он наивен, серьезен, неловок и невероятно достоверен. Более свободным на сцене мог бы быть, пожалуй, только датский дог. Пастернак психологически проживает роль. Остальные герои — между этими полюсами. Они почти всегда за четвертой стеной, однако в определенные моменты выходят за пределы роли, могут шутить на злободневные темы — но с партнером, а не с публикой. Доиграв свои роли, переодевшись в бытовую одежду, они все равно присутствуют на сцене, уже в качестве наших современников-актеров.

Смерть в этом спектакле воспринимается не как смерть, а как конец роли. Сцена гибели Розенкранца и Гильденстерна решена как музыкальный номер в начале второго акта. Все участники спектакля играют и поют незатейливую французскую песенку. На бэк-вокале актрисы, солист — Гамлет. Не нарушая гармонии, легкости сцены он рассказывает о том, как подменил письма и послал предавших его друзей на смерть. Розенкранц и Гильденстерн тут же находят две веревочные петли и с шутками, движимые прежде всего любопытством, надевают их друг другу на шеи. Музыкальное повествование спокойно проводит героев из этого мира в тот. Для этих персонажей переход в иной мир не трагедия, а скорее путешествие, исследование новой территории и новых возможностей. Огорчает их лишь то, что после смерти не появилась возможность проходить сквозь стены.



Гертруда — Юлия Нижельская, Клавдий — Сергей Интяков.
Фотограф Д. Пичугина

Последняя сцена Офелии (М. Даминева) мизансценически тоже построена как концертный номер. Она с выделенным лицом, в шинели не по росту скандирует в микрофон свой монолог, сзади сидит Рейнальдо и играет на гитаре. Офелия повторяет все слова из сцены Мышеловки, в которую она тоже угодила. Голос резкий, раздражающий, в руках вместо цветов вяленая рыба. Рейнальдо закалывает ее картонным ножом, на белой рубашке Офелии остаются нарисованные кровавые раны. Но песня не кончается, Рейнальдо допевает историю о смерти Офелии, заговорщицки переглядываясь с ней на слове «утонула». Мертвая Офелия, уже успокоенная, слушает песню о себе.

В финальном поединке Гамлета (Е. Шумейко) и Лаэрта (А. Семенов) драматизм, предписанный сюжетом, тоже снят. Между ними нет вражды, это Шекспир, стоящий в центре сцены на столе, заставляет их бороться друг с другом. Драматург сам читает свои ремарки, остальные актеры, стоят на сцене, общаются между собой и словно ждут, когда история будет до-

играна. Еще живая Гертруда (Ю. Нижельская) вдруг видит, что, в отличие от прошлой сцены, не беременна, и убегает за животно-м за кулисы. Гамлет умирает без патетических речей: его последний монолог растворяется в музыке, да и сам он не падает замертво, а исчезает в гаснущем свете.

Апофеоз театральности, конечно, приходится на сцены с Актером. Репетиция «Мышеловки» — чистый фарс. Актер издевается над Гамлетом и Горацио: чем больше герои зывают к правдоподобию, тем с большим наслаждением Актер использует дурную театральность. Чем в большее отчаяние впадают Гамлет и Горацио, тем больше Актер заигрывает с публикой, демонстрирует полное с ней взаимопонимание. На заветы Шекспира Актер отвечает цитатами из Станиславского, портрет которого тут же звонко целует. В сцене «Мышеловки» герои то и дело сбиваются с шекспировского текста на чеховский. Мизансцена в точности повторяет спектакль Треплева из «Чайки» Станиславского. Квинтэссенция «театра в театре». И даже в качестве орудия убийства Клавдия Горацио вкладывает в руку Гамлета груз, который используется при монтажке декораций.

Но не только театр как таковой интересует режиссера. Через фигуру Бориса Пастернака, через его существование в спектакле появляется еще одна тема — влияние искусства на жизнь. Тема эта тоже шекспировская: Гамлет разоблачает Клавдия с помощью театра. Не случаен и Треплев, для которого спектакль о мировой душе стал кульминацией жизни. То есть спектакль со всеми картонными ножами и нарисованной кровью тем не менее меняет человека, влияет на жизнь. Особенно в смутные времена театр необходим.

То, что времена сложные, в спектакле подчеркнуто особо. «Дания — тюрьма», полицейское государство. Портрет Сталина, висящий над радио на авансцене, Розенкранц и Гильденстерн в полицейской форме в крошечной тьме с фонариками ищут Гамлета. В сцену с могильщиками, разыгранную Шекспиром и Пастернаком, вплетается стихотворение Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны». Реплики про Александра Македонского Шекспир обращает к портрету Сталина, что вызывает у Пастернака страх и почти физическую боль от бессмысленности этой бравады.

Спектакль Романа Габриа про столкновение человека с системой, с государством, про обреченность человека (и человечности!) в этой борьбе. И перед каждым встает вопрос «быть или не быть». Не случайно спектакль называется «Однажды в Эльсиноре. Гамлет». То есть сразу обозначается, что режиссеру важен во всей истории только один момент. Все герои спектакля, так или иначе, делают выбор. Старшее поколение — за пределами пьесы: Клавдий — решает убить брата, Гертруда — выйти второй раз замуж, Полоний — служить новому королю. Стар-



Гамлет — Евгения Шумейко,
Офелия — Марина Даминева.
Фотограф Д. Пичугина

шие персонажи и есть эта система. Они грубы и пошлы. Клавдий (С. Интяков) — криминальный авторитет, Гертруда (Ю. Нижельская) — воплощение похоти, и боль от слов сына, любовь к нему проявляются лишь короткими вспышками, Полоний (В. Щипицын) — рабски угодлив, даже его наставления детям скорее правильны, чем искренни.

Молодые герои делают этот выбор на глазах у зрителя. В сочетании с возрастом самих артистов, с музыкальным драйвом спектакль выглядит как история про молодых, про становление человека. Герои очень понятны, узнаваемы. Офелия — совсем подросток.

Лаэрт чуть старше, и их диалог перед его отъездом — отношения старшего брата, ощущающего себя взрослым, и младшей сестры, отчаянно борющейся с опекой старших. И мир, в котором они живут, тоже понятен. Ход трагедии в спектакле почти

незаметен в потоке жизни. Помимо героев пьесы, есть множество персонажей без текста: возлюбленная Лаэрта, сестра Полония, маленькая девочка, присутствующая на всех праздниках. Все танцуют, пируют, отправляются в путешествия и не замечают приближающейся трагедии, кровавой развязки. Начало спектакля — безудержные танцы, Сцена совещания у Клавдия тоже сменяется танцами, Гораций и Шекспир (Призрак?), почти незаметные в общем веселье, приносят Гамлету рюкзак. Чуть



Б. Пастернак — Сергей Алимпиев. Фотограф Д. Пичугина

позже окажется, что в нем такой же костюм как и у Шекспира — предложение стать настоящим Гамлетом, принять свою судьбу (и свою роль). Каждого из персонажей необходимость выбора застает врасплох. Они заняты своими заботами и не собираются быть героями или жертвами. И один за другим они попадают под колеса государственной машины. Розенкранц и Гильденстерн, Лаэрт уступают Клавдию — и погибают. Офелия выбирает подчинение отцу и предательство Гамлета — и не

справляется с этой ошибкой. Для такой Офелии это действительно выбор. Никаким послушанием оправдать ее предательство Гамлета невозможно. Она трудный, дерзкий подросток, и даже странно, что эта девушка вдруг подчиняется отцу, именно *вдруг* отдает письма.

В этом спектакле Гамлет и Офелия друг друга любят. Со всей пылкостью первого чувства. Но выбор Гамлета — быть, выбор Офелии — быть покорной отцу делают любовь невозможной. Борьба с этим чувством мучительна для обоих. Гамлет знает, что их подслушивают, кричит свои дерзкие и злые слова, Офелия отвечает как положено, как предписано отцом и ролью. Но сколько нежности и боли в глазах героев, сколько любви в том, как прикасается Гамлет к волосам Офелии, сколько доверия в их объятиях: очевидно, последних. Будет еще сцена, не написанная Шекспиром, после убийства Полония, перед самым отъездом, Гамлет молча сядет рядом с Офелией, возьмет ее за руку, и она руки не отымет.

В спектакле по сравнению с пьесой многое упрощено или решено однозначно, ради большей внятности основной темы. И прежде всего это касается персонажей. Все старшие герои, безусловно, маски. Большинство молодых — тоже достаточно типичны. Даже Гамлет лишен нескольких монологов, а значит и многих внутренних противоречий. Более того, он разделен на двух персонажей. Горацио — его *воображаемый* друг. Реплики Гамлета (за исключением основного монолога) поделены между ними. Горацио — в коротких штанах и гольфах, словно в форме английского колледжа, воплощает разум Гамлета, он придумывает «Мышеловку» и объясняет эмоциональному другу, как эта уловка должна сработать. Сам же Гамлет — экстрессивен, горяч, порывист, он играет в сумасшествие. Герой не противоречив, однако трагичен. Его борьба — это борьба с системой, с государством. И только через это — уже с собой. И этим Гамлет крайне современен. «Лишние», ненужные, неактуальные вопросы — сняты. Остался один: быть или не быть. Он долго не верит в необходимость борьбы, и потому не решается, а потом верит, решается и действует стремительно.

Самый сложный и интересный характер спектакля — Пастернак. С. Алимпиев, несмотря на почти полное отсутствие

текста, играет именно гамлетовскую тему, развитие его образа непрерывно. И из всех героев он единственный — *реален*, его внутренний конфликт очевиден и неразрешим. Да и композиционно история о Гамлете — встроенный сюжет спектакля, театр в театре. А основная и главная сюжетная линия — о судьбе Пастернака (больше: художника вообще, личности вообще).

Фарсовый тон спектакля сменяется на трагический внезапно. В тишине, в приглушенном свете через всю сцену проходит Пастернак с тарелкой супа. После безудержных танцев кажется, что все происходит в рапиде. Звучит монолог «to be or not to be». Поэт ест, поэт переводит, поэт думает, рвет бумагу и вслушивается в голос, в английские слова, за его спиной стоит Шекспир. Из радиоприемника все громче звучат советские песни (какая рифма к эльсиноровским танцам, за которыми скрывается трагедия!). С резким, отчаянным криком: «Я не хочу лезть в драку — я хочу писать стихи!» Пастернак выключает ненавистное радио, заглушающее тихий голос поэзии. Тишина. Темнота. Свет только в зеркальном кубе. И двойник Пастернака — Гамлет делает свой выбор. Снимает современный костюм, раскладывает на полу настоящий, «гамлетовский». Присматривается, ложится сверху, вглядывается в зеркала в поисках ответа. И выбирает быть. То есть в драку — лезет.

На похороны Офелии Гамлет приходит заметно повзрослевшим, сильным, мужественным. Для него игра и нерешительность кончились. Лаэрт, принявший предложения Клавдия, пусть из благих побуждений, но выбирающий службу системе, тоже взрослеет. Дуэль — блестящий сценический бой, но и битва марионеток. В центре сцены Шекспир, как распорядитель бала, руководит действием, читает ремарки, сам берет папиру и убивает сначала Лаэрта, а потом и Гамлета. Все. Пьеса окончена. Спектакль — еще нет. Занавес закрыт. Бой курантов, колесо истории продолжает вертеться. Пастернак убирает в стол портрет вождя, с силой задвигает ящик. Конец трагедии?.

В. М. Миронова

БЫТЬ ЛИ «ГАМЛЕТУ» В БАЛЕТЕ?

Заголовок «Быть ли «Гамлету» в балете?» носит в какой-то степени провокационный характер. Ответ на этот вопрос, как кажется, очевиден, достаточно сослаться на балетные энциклопедии. Список постановок на сюжет этой шекспировской трагедии насчитывает не один десяток хореографических версий, созданных в разные времена и в разных странах, начиная с трагико-пантомимического балета в пяти актах на музыку Ф. Кле-рико, показанного в 1788 году в Венеции. И если взглянуть на общую картину, то «Гамлет» по количеству версий идет вслед за «Ромео и Джульеттой», занимающей лидирующее место в балетной шекспириане.

Освоение «Гамлета» балетной сценой происходило с разной степенью интенсивности, были периоды затишья, как, например, в XIX веке, но в XX веке хореографы вновь вернулись к этой самой знаменитой трагедии Шекспира. В 1942 году английский танцовщик и режиссер Р. Хелпман показал одноактный балет «Гамлет» на музыку Увертюры-фантазии П. И. Чайковского в театре Sadler's Wells (Лондон). Это была развернутая пантомима, где Хелпман — Гамлет изображал галлюцинации умирающего героя в мимических сценах, на фоне церемониальных танцев придворных дам (в 1964 году при возобновлении балета заглавную роль предложили Р. Нурееву, недавно совершившему «прыжок в свободу» и оказавшемуся в Лондоне, но тот отказался, заявив, что в спектакле нечего танцевать). Другие версии «Гамлета» — Б. Нижинской на музыку симфонической поэмы Ф. Листа (1934, Гранд Опера) и В. Гзовского на музыку Б. Блахера (1950, Городская опера, Мюнхен), имели короткую сценическую историю. Обращался к «Гамлету», при-

чем неоднократно, и немецкий хореограф Дж. Ноймайер, руководитель театра Gamburg-Ballet. Для отечественной балетной шекспирианы «урожайными» стали 1960–1970 годы, когда на афишах сразу нескольких ведущих театров появилось новое название — «Гамлет».

Одним из первых заметных опытов стал одноактный спектакль Н. Долгушина «Размышление» на музыку Увертюры-фантазии П. И. Чайковского (1969, Малый театр оперы и балета). Вслед за опусом Долгушина зрители увидели и масштабные многоактные спектакли «Гамлет» на музыку, специально написанную современными композиторами. В Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова состоялась премьера «Гамлета» Н. Червинского (1970, постановка К. Сергеева); в Тбилиси на сцене Театра им. З. П. Палиашвили зрители увидели «Гамлета» Р. Габичвадзе (1971, постановка В. Чабукиани); в «Молодом театре» Алма-Аты Б. Аюханов показал свою версию на музыку А. Исаковой.

Именно эти хореографические версии «Гамлета» вызвали длительную и жаркую дискуссию в печати на тему «Быть или не быть “Гамлету” в балете?»¹. Ответы были разные. У Д. Ромадиновой, анализировавшей «Гамлета» Габичвадзе-Чабукиани, ответ прозвучал не слишком оптимистично, хотя в итоге критик признала, что «все же сделан определенный шаг на пути решения этой труднейшей задачи»². М. Тараканов в статье «Быть или не быть “Гамлету” в балете?», посвященной «Гамлету» Червинского — Сергеева, пришел к выводу, что эта трагедия Шекспира «еще ждет полноценного воплощения на балетной сцене»³. Более решительно и оптимистично высказался В. Ванслов, позже вступивший в дискуссию и сделавший содержательный обзор хореографических интерпретаций «Гамлета» 1960–1970-х годов: он назвал свою статью «“Гамлету” в балете быть!»

¹ *Ромадинова Д.* Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1972. № 8. С. 31–37; *Ванслов В.* «Гамлету» в балете быть! // Советская музыка. 1974. № 3.

² *Ромадинова Д.* Быть или не быть «Гамлету» в балете? С. 37.

³ *Тараканов М.* Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1973. № 5. С. 27.

Обсуждение и споры вокруг новых балетных версий «Гамлета» переросли в дискуссию на тему «Все ли доступно балету?», тему, которая периодически дискутируется в балетных кругах и в критике. Провоцирующими моментами являются хореографические воплощения, удачные или спорные, великих литературных произведений. В 1940-е годы, например, это были балетные спектакли по роману Оноре де Бальзака «Человеческая комедия» («Утраченные иллюзии»), по поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», по трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» в Ленинградском театре оперы и балета; в 1960-е — по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», по шекспировской трагедии «Отелло» в том же театре; в 1980-е — по романам Ф. М. Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы» в Театре под руководством Б. Эйфмана.

История освоения балетной сценой сложных литературных произведений богата, она знает как неудачи, так и блистательные победы. Успехи очевидны и впечатляющи, в том числе в переводе комедий и трагедий Шекспира на язык балета. В. Красовская в статье «Шекспир в смене балетных эпох», констатировала, что «сегодня на балетной афише мира Шекспир занимает едва ли не большее место, чем в репертуаре театра драматического», и это понятно, ибо «балету от века необходимы сильные характеры, беспримесные страсти и бездонные сомнения, терзающие шекспировских героев»⁴. Герои его комедий и трагедий давно и прочно живут на балетной сцене: «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Макбет», «Король Лир», «Укрощение строптивой». В фаворитах — «Ромео и Джульетта», и не только по количеству версий, но и по количеству удач. Самой знаменитой является версия Л. Лавровского, поставленная на музыку С. С. Прокофьева в 1934 году в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова и до сих пор сохранившаяся в его репертуаре. Именно этот спектакль стал точкой отсчета для других постановщиков, так или иначе «присутствовал» и «присут-

⁴ Красовская В. М. Шекспир в смене балетных эпох // Красовская Вера. Балет сквозь литературу. СПб., 2005. С. 13.

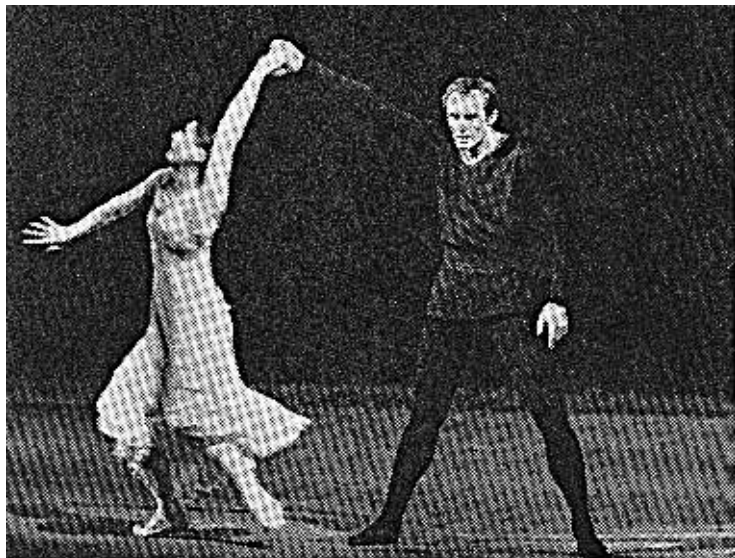
ствуем» в новых хореографических интерпретациях этой шекспировской трагедии.

«Ромео и Джульетта» непременно фигурировала в дискуссиях на тему «Все ли доступно балету?» до 1970-х годов. И также непременно в качестве примера сугубо небалетной тематики, в отличие от «Ромео и Джульетты», называли трагедию «Гамлет»: как передать средствами хореографического искусства философское содержание трагедии, мир мыслей, размышлений, сомнений Гамлета? Правда, сторонники позиции «балету доступно все» не соглашались, но если иметь в виду конкретно «Гамлета», то материала, взятого из практики балетного театра в качестве доказательства, им явно не хватало.

Участники дискуссии в 1970-е годы были в лучшем положении: они имели перед собой уже упоминавшиеся хореографические версии «Гамлета», начиная с 20-минутных «Размышлений», где постановщиком и исполнителем главной роли был Долгушин, танцовщик, которого называли «изысканным интеллектуалом русского балета». В его интерпретации все события трагедии были плотно сжаты и сконцентрированы вокруг главной фигуры — Гамлета, и спектакль построен как воспоминания героя. Конкретной сюжетной основой явилась сцена подготовки Гамлетом «мышеловки», а завершением — монолог «Быть или не быть». Ванслов не без оснований назвал «Размышления» своего рода балетным «конспектом», сделанным по трагедии Шекспира⁵. Точнее выразилась Красовская: «Дан не ход событий, а поток сознания: мысль напряженно, мучительно, пристрастно оценивает события уже совершенные и еще грядущие»⁶. Спектакль был непрерывным экспрессивным танцевальным монологом Гамлета — Долгушина, где, как в бреду или в мучительном сне, героя преследуют видения прошлого, убийство отца, измена матери, гибель Офелии. В фантазиях Гамлета постепенно оживали Клавдий, Офелия, Гертруда, Лаэрт и активно

⁵ Ванслов В. «Гамлету» в балете быть! С. 37.

⁶ Красовская В. Никита Долгушин. Л., 1985. С. 118.



Гамлет — Никита Долгушин, Офелия — Ольга Климова



Гамлет — Никита Долгушин

включались в действие, и тогда монолог прерывался лирическим дуэтом с Офелией, сценами с Гертрудой, с Клавдием или Лаэртом.

«Размышления» были балетмейстерским дебютом тридцатилетнего танцовщика Долгушина. Создатели же полнометражных масштабных спектаклей на сюжет «Гамлета» Сергеев и Чабукиани, в отличие от Долгушина, были опытными мастерами старшего поколения, сформировавшимися в 1930-е годы, в пору торжества драмбалета, когда спектакль строился по образцу постановки драматического театра. Они работали с Л. Лавровским, Р. Захаровым, В. Вайноном, идеологами и творцами советского драмбалета тех лет, были первыми исполнителями в «Ромео и Джульетте», «Пламени Парижа», «Утраченных иллюзиях», «Партизанских днях». У Чабукиани и Сергеева к моменту появления «Гамлета» был уже солидный список самостоятельных постановок: как балетмейстеры, они считались продолжателями того направления советского балета, которое так ярко и громко заявило о себе в 1930-е годы.

Оба «Гамлета» заставили критиков и зрителей вполне оправданно вспомнить прошлые работы мастеров: «Отелло» Чабукиани и «Тропюю грома» Сергеева. Как и в прежних своих постановках, Сергеев и Чабукиани, обратившись к «Гамлету», сохраняли верность эстетике драмбалета. В их версиях было много общего в методе изложения сюжета, в драматургии балета, в соотношении лирики и драмы. Оба постановщика были сосредоточены на воссоздании последовательной событийной канвы трагедии. Такую «повествовательность» предполагала и диктовала, по мнению критиков, и музыка Габичвадзе и Червинского, избравших метод иллюстративного пересказа этой трагедии. Похвала дирижера Ю. Гамалея, написавшего в своих мемуарах, что «музыка Червинского заслуживала многих добрых слов, в отличие от его первого балета «Родные поля»⁷, звучит сомнительно. Правда, в музыкальной партитуре Габичвадзе, высокопрофессиональной, как отмечали рецензенты, все

⁷ Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь (воспоминания дирижера). СПб., 1999. С. 343.

же был «заметен прорыв от иллюстративности сценария в сферу обобщений»⁸

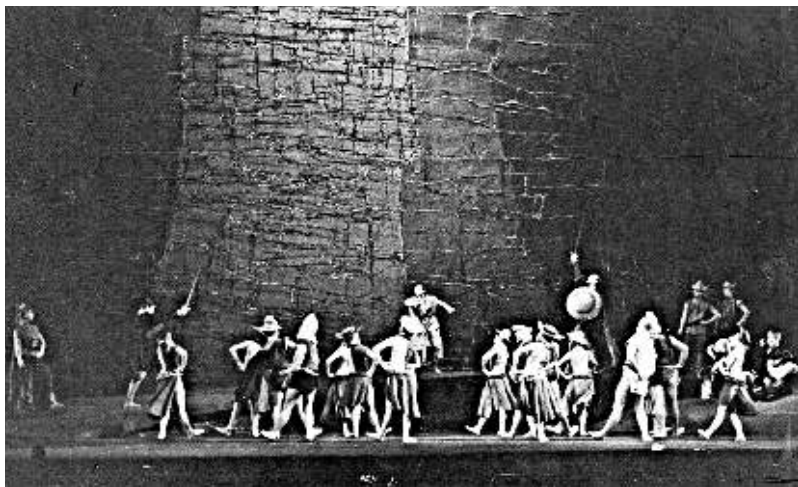
Чабукиани, танцовщик героического амплуа, автор героико-романтической «Лауренсии», воспринял «Гамлета» через призму романтического искусства. Не случайно его спектакль начинался с предыстории, с рассказа о событиях, лишь упоминаемых в трагедии: возвращение Гамлета из Виттенберга в Эльсинор, радостная встреча с отцом и матерью, с друзьями, с юной Офелией. Эта картина счастливых дней Гамлета в Эльсиноре нужна была постановщику для контраста, как противопоставление дальнейшему развитию сценических событий: оплакивание убитого короля, траурное шествие, пир торжествующего Клавдия, занявшего королевский престол, любовные дуэты Клавдия и Гертруды, изменившей памяти убитого мужа.

В «Гамлете» Чабукиани тот же монументальный стиль, как и в «Отелло», такая же обстоятельность в передаче внешней канвы действия, то же хореографическое решение спектакля вне поэтически-обобщенной танцевальной образности, с преобладанием пантомимных и массовых сцен: пышных дворцовых праздников, проходов с факелами, траурных шествий, сражений. Сам Гамлет где-то терялся в этом калейдоскопе праздников и балов, похоронных шествий, поединков. Не потому, что у Гамлета было мало танцев, танцев хватало — Чабукиани не нашел для Гамлета яркой индивидуальной пластически-танцевальной характеристики, какого-то колоритного запоминающегося хореографического лейтмотива. Поэтому монологи Гамлета звучали как-то на один манер, драматически напряженно, но без развития и нарастания. Монолог «Быть или не быть», перемещенный в последнюю картину спектакля, был решен чисто иллюстративно: Гамлет танцевал, держа в одной руке череп Йорика, в другой — цветы Офелии. Из всех действующих лиц спектакля лишь Клавдий получил выразительную танцевальную характеристику, оригинальную пластику, хотя этот Клавдий в чем-то повторял Яго из другого шекспировского балета Чабукиани — «Отелло».

⁸ Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М., 2003. С. 343.

Балет «Гамлет», задуманный Чабукиани как романтический, был воспринят как спектакль в духе «Ромео и Джульетты». Но романтизм здесь изрядно отдавал мелодрамой: не без оснований один из рецензентов определил хореографический вариант Чабукиани как «многословный пересказ весьма тривиальной истории об убийстве отца, коварной измене матери и жестокой мести сына»⁹.

В дискуссии 1970-х годов, сравнивая версии Чабукиани и Сергеева, авторы отмечали, что Сергеев более точно следовал за текстом трагедии, без попытки восстановить события, только упоминаемые у Шекспира. Его спектакль открывался картиной «Реквием»: торжественное траурное шествие к гробу,



Сцена из балета «Гамлет» К. Сергеева. Фотограф: Д. Савельев

© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

ритуальный танец воинов, кортеж плакальщиц, девушки, разбрасывающие цветы. В спектакле ясно прочитывался замысел «Вся Дания — тюрьма», начиная с оформления, где «в каждом из одиннадцати сменяющихся задников художник С. Юнович

⁹ Ромадинова Д. Быть или не быть «Гамлету» в балете? С. 34.

дала образ мрачного, давящего Эльсинора»¹⁰. По мнению Ванслоа. «здесь более, чем в других спектаклях, заметно стремление связать личное с социальным, дать характеристику окружающего мира в целом»¹¹. Поэтому особую роль в постановке получил кордебалет — Сергеев, мастер и знаток классического танца, умел создавать для него танцы, дополняющие или оттеняющие соло и дуэты главных персонажей.

В целом же «Гамлет» строился по тем же принципам, что и спектакль Чабукиани, а в биографии Сергеева — «Тропюю грома» по роману П. Абрахамса (позже «Левша» по Лескову), с ориентацией на сюжет литературного произведения, на передачу перипетий действия. Основой этого зрелищного спектакля стали массовые сцены: траурные процессии, «Пир у Клавдия», «мышеловка». Отанцованная пантомима иллюстрировала появление Призрака, сцены слежки за Гамлетом, встречи актеров, дуэль Гамлета и Лаэрта. Непонимание и недоумение вызвал и финал спектакля: стоящий в середине сцены одинокий Гамлет с поднятой рукой.



Гамлет — Михаил Барышников,
Офелия — Елена Евтеева
в балете К. Сергеева «Гамлет»

© Санкт-Петербургский государственный музей
театрального и музыкального искусства

¹⁰ Рославлева Н. «Гамлет» на балетной сцене // Музыкальная жизнь. 1971. № 12. С. 5.

¹¹ Ванслов В. «Гамлету» в балете быть! С. 40.

Вместе с тем Сергеев оказался более чутким к новым веяниям в балете, о чем с похвалой отозвались рецензенты. Н. Рославлева одобрила, что хореограф «вводит небольшие заимствования из бытующей сейчас в нашем хореографическом искусстве лексики (за неимением другого слова назовем ее “совре-



Клавдий — Анатолий Сапогов в балете К. Сергеева «Гамлет»

© Санкт–Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

менной”); но они предстают в облагороженном классической школой виде и “звучат” как-то мягче, что только повышает их сценическую выразительность»¹². Великолепная классическая балерина Н. Дудинская восхищалась вариацией Офелии в картине бала: «Лично я вообще не помню такой балеринской вариации: она вся какая-то скользящая, воздушная, почти бесплотная, очень необычная по пластике и стилю. <...> В одном соло

¹² Там же. С. 5.

был намечен точный психологический портрет»¹³. Но в «заимствованиях», о которых упомянула Рославлева, нередко угадывался источник: постановки Ю. Григоровича. Любовные дуэты Клавдия и Гертруды возвращали память к сценам из «Легенды о любви», а пластический рисунок партии старого короля — к Северьяну из «Каменного цветка»¹⁴.

О стремлении Сергеева «использовать также принципы обобщенных танцевально-хореографических решений, получивших развитие в балетах последнего времени»¹⁵ писал и В. Ванслов. «Балеты последнего времени» — это спектакли Григоровича, «Клоп» и «Двенадцать» Л. Якобсона, «Берег надежды» И. Бельского, «Сотворение мира» Н. Касаткиной и В. Василева. Все эти балеты, открывшие дорогу новой хореографии, смелым исканиям и пробам, родились на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. О «Родных полях» Червинского-Андреева, где принципы драмбалета были доведены до абсурда, здесь уже не вспоминали. Как и об «Отелло» Чабукиани или о «Маскараде» Л. Лапутина — Б. Фенстера, увидевших свет на этой же сцене и подтвердивших, по общему мнению, еще раз, что у драмбалета нет будущего. И труппа, и театр, да и весь балетный мир, жили в предвкушении новых открытий, появления новых имен и новаторских спектаклей, а не возвращения к прошлому. Предубеждение к постановке Сергеева существовало с самого начала. Может быть, это в какой-то мере объясняет, почему здесь судьба «Гамлета» непросто складывалась с первых репетиций.

Сергееву долго не удавалось определиться с составами. На роль Офелии хореограф выбрал Н. Макарову и начал репетировать с ней сцену сумасшествия, но танцовщица позже напишет в своей книге: «Первые репетиции, увы, не сильно меня воодушевили»¹⁶ (в тот же год во время гастролей в Лондоне она

¹³ Дудинская Н. Служение искусству // Константин Сергеев. Сб. статей. М., 1978. С. 145.

¹⁴ См.: Тараканов М. Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1973. № 5. С. 26.

¹⁵ Ванслов В. «Гамлету» в балете быть! С. 42.

¹⁶ Макарова Наталья. Биография в танце. М., 2011. С. 100.

попросит политическое убежище в Англии). От партии Гамлета отказался Ю. Соловьев, потом М. Барышников, не скрывавший, что ему не нравится постановка Сергеева, попросил снять его с этой роли¹⁷. На премьере партию Гамлета исполнял В. Панов, но вскоре танцовщика, решившего уехать в Израиль, уволили из театра. Тогда Сергеев пригласил из Малого театра оперы и балета Долгушина. С приходом О. Виноградова, сменившего Сергеева на посту главного балетмейстера, балет был снят с репертуара.

Участники дискуссии 1970-х годов о «Гамлете» на балетной сцене были критичны в оценках, но оптимистичны в прогнозах. Итоговый вывод — «Гамлету» Шекспира в балете быть! и порукой этому — реальный опыт хореографического воплощения шекспировской трагедии, вернее, лучшие эпизоды рецензируемых спектаклей Чабукиани и Сергеева. Но этот «реальный опыт» не был подхвачен и развернут в новых постановках на сюжет «Гамлета», появившихся в конце XX века. Вариант одноактного балета — монолога (Хелпман, Долгушин) оказался удачнее, чем многоактные спектакли. Телебалеты (1961 и 1991 годов) тоже были поставлены в жанре одноактного балета-монолога.

В 1982 году хореограф А. Дементьев сочинил балет «Гамлет, принц датский» на музыку Габичвадзе в Саратовском театре оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского. Судя по прессе, эта постановка не привлекла особого внимания. Больше интереса вызвал двухактный балет «Гамлет» в Ростовском музыкальном театре на музыку Д. Шостаковича (музыка, звучавшая в спектакле Н. Акимова «Гамлет» и в фильме Г. Козинцева, а также фрагменты из симфоний Шостаковича и его балетов «Болт» и «Светлый ручей»).

А. Фадеев, бывший танцовщик Большого театра, ныне главный балетмейстер Ростовского государственного музыкального театра, перед премьерой (2008) объяснил свой замысел: его спектакль — не о борьбе за власть, не обличение кровавой мести, и главный герой — не Гамлет, а тоталитарный режим. По-

¹⁷ М. Барышников исполнил роль Гамлета во втором премьерном спектакле.

этому он перенес действие в 30-е годы XX века, в некую страну тоталитарного режима. Либретто писателя Н. Оганесова, длинное и подробное, начиналось так: «В связи с безвременной кончиной государя в стране объявлен траур. Мимо гроба, отдавая дань своему властителю, проходят подданные — государственные деятели, придворные, военачальники, простые граждане». Так же, этими фразами и заканчивалось либретто. Фадеечев следовал за либреттистом — выстраивая траурные церемонии в начале и конце спектакля, спортивный парад в честь нового короля Клавдия, физкультурные шествия: все это должно было напомнить зрителям о недавнем прошлом. В спектакле звучали монологи Гамлета, которые произносил за кадром Оганезов как протестные, обличительные. Судя по откликам, спектакль получился эклектичным, в ряде эпизодов занимательным (сцена новогоднего карнавала, фокстрот под музыку Шостаковича для джаз-оркестра).

Причину недолгой популярности и короткой сценической жизни хореографических версий «Гамлета» Чабукиани и Сергеева, как и более поздних постановок можно объяснить приверженностью их создателей канонам драмбалета. Но дело не только в этом, не в какой-то заведомой обреченности попытки воплотить сюжет великой трагедии средствами и языком хореографического искусства. Ведь драмбалет имел на своем счету и немало побед — такие великолепные спектакли, как «Ромео и Джульетта» Лавровского и «Бахчисарайский фонтан» Захарова, «Лауренсия» Чабукиани, «Золушка» Прокофьева — Сергеева. В этих спектаклях удалось найти равнодействующую между лирикой и драмой, между танцем и пантомимой, приблизиться в характеристиках действующих лиц к танцевальной образности, т. е. все то, что позже не удавалось многим другим, в том числе Чабукиани и Сергееву в «Гамлете». Характерно, что знаменитый монолог «Быть или не быть?» не нашел убедительного танцевального решения и своего точного места в композиции спектаклей Чабукиани и Сергеева. Замечание В. Гаевского о том, что «завоевания “драмбалета” имели бы больше цены и сам “драмбалет” не зашел бы в тупик, если бы в жертву действию не приноси-

лись созерцание, медитация, лирика, танец»¹⁸, справедливо и по отношению к постановкам «Гамлета» на балетной сцене 1970–1980-х годов.

Термин «драмбалет» остался в прошлом, стал своеобразной меткой определенного периода в истории советского балетного театра. Но жанр драмбалета, или «повествовательного балета» (story-ballet, как называют его в английской критике), сохранил свою притягательность и для хореографов и для зрителей. Не случайно новейший балетный театр, вроде бы неожиданно, вспомнил о драмбалете 1930-х годов словно забыв все стенания по поводу его устарелости и бесперспективности. В самом начале XXI века были восстановлены «Пламя Парижа» В. Вайнонена и «Лауренсия» В. Чабукиани (Михайловский театр); в Пермском театре сделали тщательную реконструкцию «Бахчисарайского фонтана» Р. Захарова. Вспомнили и об «Утраченных иллюзиях», ленинградском спектакле 1930-х годов, создателями которого были Б. Асафьев и Р. Захаров. Это название появилось в 2011 году на афише Большого театра: но уже с другими именами композитора (Л. Десятников) и постановщика (А. Ратманский). Балет, изобретательно поставленный талантливым хореографом молодого поколения, тем не менее, сохранил определенное родство со своим предшественником — спектаклем Захарова 1936 года в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Причем эти постановки были с энтузиазмом восприняты зрительской аудиторией у нас, а показанные на гастролях за рубежом имели неожиданный для многих шумный успех.

Умение «рассказать историю», перевести сюжет классического литературного произведения на язык пантомимы и танца всегда ценилось и ценится в балетном театре. И сейчас в репертуаре балетного театра мира немало спектаклей, которые сохраняют несомненное родство с драмбалетом. Не только на сцене отечественного театра, где эта связь не прерывалась, — здесь можно вспомнить постановки хореографов разных поколений, от Б. Фенстера и Л. Якобсона до

¹⁸ Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981. С. 184.

Б. Эйфмана, А. Ратманского и А. Пимонова, совсем недавно показавшего свою первую большую работу — «Ромео и Джульетта» на музыку С. Прокофьева. Но и в спектаклях западных хореографов — «Манон» К. Макмиллана (Макмиллан в Англии почитается как мастер «story ballet»), «Маргарита и Арман» Дж. Аштона, «Дама с камелиями» Дж. Ноймайера, «Онегин» Дж. Кранко.

Правда, теперь и постановщики, и критики предпочитают другие термины для таких спектаклей — хореодрама, драматический балет. Именно так — «драматический балет», — определили свой спектакль «Гамлет» его создатели — английский режиссер Д. Доннеллан и хореограф Р. Политару. Мировая премьера этого балета на музыку Д. Шостаковича состоялась 11 марта 2015 года на Новой сцене Большого театра.

Перед премьерой Р. Политару признался, что, если бы он обладал свободой выбора, то вряд ли выбрал трагедию «Гамлет», пьесу по его словам, «весьма интеллектуальную, что применительно к балету комплимент сомнительный»¹⁹. Судя по первым откликам на постановку, долгожданный спектакль не оправдал надежд, не вызвал и особых споров. Кажется, рецензенты были в растерянности: «Балет — не балет, драма — не драма, намек на фильм (сцена «Мышеловка» идет на экране) так и остается намеком»²⁰. Сценическая жизнь спектакля продолжается, но вопрос «Быть ли “Гамлету” в балете?» не снят с повестки дня.

¹⁹ Политару Р. «Невротик никому не интересен, даже если он — Гамлет» // Культура. 2015, 6–12 марта. С. 10

²⁰ Наборщикова С. Бедный «Гамлет» // Культура. 2015. 20–26 марта. С. 10.

Н. А. Таршис

ГАМЛЕТ–ПЕТРУШКА

Гамлет и Петрушка!

С одной стороны: ничего нового нет. Мир сцены един, и персонажи, столь значимые, вполне могут пересечься. Ставят же Шекспира в кукольном театре. Конечно, чаще это парафразы. Вот был архангельский «Хамлет» у Дмитрия Лохова — с перчаточными куклами, балаганными колотушками, по-настоящему смешной. В 2002 году он получил «Золотую маску» и всероссийское признание; весной этого (2015) года состоялась долгожданная премьера возобновления.

Но это — пример прямой жанровой травести. Я хочу обратить внимание на другое. С самим героем сегодня происходят радикальные метаморфозы — и это красноречиво свидетельствует о современном театре и современной жизни.

Мы уже давно живем во времена тех или иных сценических *комментов* к классике. Объёмность классики нам не даётся, полновесность ее протагонистов, похоже, за семью печатями. В самом деле, сейчас и в жизни, и в культуре господствует всем уже очевидная, говоря словом чеховского Фирса, «раздробь».

Но это, опять-таки, уже не совсем так, а порой и совсем не так.

Бывает совершенно оглушительный подход к Шекспиру. Так, никаким не «комментом» была лаконическая композиция по «Юлию Цезарю» у Ромео Кастелуччи, показанная минувшей осенью на фестивале в «Балтийском доме». Три эпизода, своего рода сценических иероглифа, к которым сведена давняя многофигурная постановка режиссера, — не походный, гастрольный дайджест, а полноценный опус: вытяжка самой сути трагедии.

Или другой пример. Год назад в Ижевске очередная режиссерская лаборатория резко изменила привычный курс на новейшую драматургию. На этот раз молодые режиссеры осваивали «Вселенную Шекспира». Совокупный «лабораторный», помолодевший Шекспир оказался интересным. Например — талантливый эскиз харьковчанки Розы Саркисян по «Гамлету», поставленный как трагическая монодрама. Все события пьесы проигрывались в сознании погибающего Принца, уже знающего развязку, — наслаиваясь друг на друга, снова и снова выплывая из темноты.

«Точка сборки» может быть разной. И вот весьма существен просвечивающий то тут, то там вариант, когда, метафорически говоря, ярмарочный Петрушка протягивает свою матерчатую ручку Гамлету. Сегодня это отнюдь не профанный мотив. Напротив — скорее, спасительный.

Все это копилось давно, и Горюнов-Гамлет в акимовской постановке 1933 года может тут быть упомянут первым. Вспоминаются давние, начала восьмидесятых, гастроли театра «На Забрэдли», где в самом начале «Гамлета» (режиссер Э. Шорм) герой со всей силы швырял пачку книг в противоположную кулису, а в финале на сцену опускалась сеть и закрывала собою гору трупов, уравнивая их все; можно вспомнить и многое, очень многое другое.

Сегодня, как представляется, возникает некое новое качество. Шекспир на пару с Чеховым уже давно держащие зеркало перед нашей эпохой, сами стали этим зеркалом. Универсальной и совершенной художественной оптикой. В «Гамлете» у Шекспира неунывающие могильщики, орудуя лопатой, выбрасывают из могилы череп шута. И вот нельзя не увидеть нечто существенное, имеющее отношение к нашему времени, в том факте, что Гамлет сегодня нередко становится сам себе шутом, более того, узнаваемым на нашей почве Петрушкой. Дело не только в аинтеллектуализме такого персонажа. Допускаю, что само предельное опрожнение героя, программное низведение до нуля его «героичности» сегодня работает как точка опоры, которую надо ощутить среди зыбей и симулякров современной жизни, — чтобы потом всплыть наверх! Когда-то (в тридцатые годы прошлого века) П. П. Громов



предложил формулу «философский образ драмы», подразумевая нерасторжимое единство структуры классической пьесы и ее глубинного смысла. Тот современный феномен, о котором здесь говорится, если и опрокидывает трагедию максималистски, с ног на голову, то, во всяком случае, держит ее «в фокусе».

Напрашивается, опять-таки, «молодежный» пример, хоть и не напрямую связанный с Гамлетом, но подтверждающий тенденцию, о которой здесь речь. Недавний ученик Анатолия Праудина Степан Пектеев поставил с актером Геннадием Блиновым моноспектакль по «Каменному гостю» Пушкина. Их герой представлен в кричащем разрыве полновесной, полнозвучной своей ипостаси — и абсолютно ярмарочной, буквально: с петрушечным пищиком во рту! Такой разрыв драматичен по существу, здесь остро схвачена абсурдистская грань современного сознания, трагикомически балансирующего в попытках самоидентификации.

Фокинская постановка «Гамлета» в Александринском театре сильна очевидной социальной заряженностью, обнажением циничного дворцового закулисья, — но еще в большей степени, на мой взгляд, поражает метаморфозой заглавного персонажа. Дмитрий Лысенков играет, буквально, последние судорожные всплески гаснущего самосознания. Его ёрничанье тотально и самоубийственно. Этот современный Гамлет, который, как и полагается, не вписывается в Эльсинор, Гамлет без стержня, почти бескостный, с пластикой матерчатой куклы, Петрушки, — воздействует очень сильно.

«Петрушка в королях!», — так в пастернаковском, отчетливо русифицирующем переводе гневно определял Клавдия Гамлет. Теперь сам Гамлет того и гляди начнет орудовать пищиком, как ярмарочный персонаж. Нет, он не Клавдий. Не самозванец. Его ёрничанье — то, гамлетовское, полное горечи, которое всегда было и есть в пьесе.

В «Макбете» то, что делает героя глубоким, — можно назвать его гамлетизмом, гамлетовским началом. И что мы увидели осенью 2014 года на премьере спектакля Люка Персеваля в «Балтийском Доме»: бумажные короны на персонажах — ведь это не что иное как дурацкие колпаки.

Ян Котт полвека назад сказал, что в двадцатом веке трагедию с ее катарсисом заменил гротеск. Так вот сейчас — некое новое колено этого процесса.

В спектакле Персеваля в сцене безумия леди Макбет — Мария Шульга превращается в беккетовскую Винни из «Счастливых дней». И это сильнейшая сцена спектакля, действенная рядом с Макбетом-Алимовым, опрошенным предельно: тут именно современный герой в дурацкой короне, упертый в пустоту.

Суть в том, что дурашливый Петрушка — персонаж не только сценический, он еще и площадной, уличный. Все дело в этих неровных, неформальных гранях «жизни» и «искусства». В этом пункте современной сценой накоплено много поверхностных и спекулятивных решений. Но здесь же, в сопряжении граней «сценического» и «вне-сценического», театр находит источник драматического начала, столь обсуждаемого сегодня.

Уже двадцать лет назад в памятных, глубоко экспериментальных галибинских «Трех сестрах» в Театре на Литейном Евгений Меркурьев играл Вершинина таким образом, что стоял Петрушка за его героем. Ажитация монологов, устремленных в несбыточное будущее, возникала и обрывалась всегда акцентированно. Артист то поникал, то снова активизировался, словно перчаточная кукла в руках кукловода. В той постановке важно было, что за Вершининым стояла тень фольклорного персонажа, одна из матриц национального характера. Сейчас, как упомянуто выше, Петрушка становится уже alter ego пушкинского Дон Гуана...

Совсем недавно на фестивале в Большом театре кукол белорусские артисты из Могилева показали наглядно шероховатого, даже шершавого «Гамлета» в постановке Игоря Казакова, где программно актуализированный, узнаваемый «живой план» не просто, как водится, соседствовал, а именно корректировался, драматически взаимодействовал с кукольным. На мой взгляд, там был очевидный и сильный ход: Гамлет вплотную подошел к Петрушке. Знакомое уже шутовское ёрничанье героя, его сведение нос к носу (вернее, лицо к черепу) с шутом Йориком, сам взгляд на трагедию из могильной ямы глазами шутов-могильщиков — все говорит об одном. Не трагедия



Сцена из спектакля «Гамлет» Могилевского театра кукол



Сцена из спектакля «Гамлет» Могилевского театра кукол



Сцена из спектакля «Хамлет, датский принц»
Архангельского областного театра кукол



Сцена из спектакля «Хамлет, датский принц»
Архангельского областного театра кукол

жанра, не фарсовое снижение высокого героя (хотя спектакль обозначался как «трагифарш»), а иначе: сегодняшний Гамлет и есть Петрушка. Хотим мы этого или нет — это реальный вариант сегодняшнего героя. Более того, это, вероятно, лестный максимум. Та самая «свиная кожа», что остается, когда с нее слетает слой «золота». Не единственное, но и не худшее, что может о герое сегодня сказать сцена.

Другими словами: сегодня в отсутствие Гамлета — трагического героя эстафета переходит к восставшему из могилы шуту Йорику — как если бы в отсутствие Моцарта его музыку играл «слепой скрыпач». Заметим, что пушкинский Моцарт сам, в отличие от ограниченного профи Сальери, не был против и *такой* версии! Гений (и Моцарт, и Пушкин) понимал то, что не дано было понять его визави: слепой скрыпач — это тоже музыка. Вот чтобы это было так, нужен театр, нужна режиссура, нужен сегодняшний Шекспир. Как это и происходит у Люка Персеваля, с его Макбетом в бумажной короне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Созданию этой книги предшествовала научная конференция «“Гамлет” в эпоху режиссерского театра», проведенная в Российском институте истории искусств 17 декабря 2012 года — года столетнего юбилея Института. Конференция укладывалась в рамки юбилейных научных акций, широко и разнообразно проводимых в тот год. В состав докладчиков входили сотрудники и аспиранты Zubovskogo института (неофициальное название института, возникшее по имени его основателя графа В. П. Зубова), преподаватели и студенты Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Среди заявленных тем были спектакли Д. Гаррика, Г. Крэга, М. Чехова, Г. Грюндгенса, П. Брука, Р. Стуруа, В. Фокина, В. Рецетера. Тематика конференции не ограничивалась сферой только драматического театра. Специальные выступления посвящались балетным и оперным постановкам «Гамлета». Кроме того, программа конференции включала и «драматургическую» тему, связанную с пьесой Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Часть материалов конференции в переработанной форме вошла в настоящее исследование. Так, доклад В. И. Максимова в значительном своем виде лег в основу одного из разделов монографии. Помимо материалов конференции книга включает и исследования, подготовленные для настоящей монографии специально.

Предлагаемый коллективный труд 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.

Считается, что 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 Д. Гаррика, предваряющий 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. И эволюция эта, по словам Н. А. Таршис, —

«не травестия жанра, не фарсовое снижение высокого героя, <...> а иначе: сегодняшний Гамлет и есть Петрушка. Хотим мы этого или нет — это реальный вариант сегодняшнего героя. Более того, это, вероятно, лестный максимум. Та самая “свиная кожа”, что остается, когда с нее слетает слой “золота”. Не единственное, но и не худшее, что может о герое сегодня сказать сцена».

К такому итогу, как показало настоящее исследование, приходит современный театр – театр нового века.

Гамлетовская тема, как отмечалось в монографии, не возникает случайно, она появляется в некие переломные моменты истории. И наше коллективное исследование тому доказательство. Конференция о «Гамлете» проводилась в тревожные дни, которые можно назвать почти по-чеховски: «перед несчастьем». Действительно, в июне 2013 года «несчастье» случилось¹, и начался откровенный разгром Зубовского института. Увольнению подверглись авторы этой книги — ведущие ученые, первые имена отечественного искусствоведения. Сворачивались значимые для истории культуры научные проекты, индивидуальные и коллективные исследования. То есть уничтожалось именно дело, как уже бывало в столетней истории Института. Из-за драматического периода, который Институту пришлось пережить с июня 2013 по октябрь 2014, настоящая коллективная монография не вышла, как планировалось, в год шекспировского юбилея — 450-летия со дня рождения великого драматурга (в 2014). Вероятно, она будет опубликована к другому юбилею — 400-летию со дня смерти автора «Гамлета» (в 2016).

Сегодня, из середины 2015, можно сказать: предлагаемая монография знаменательна и тем, что она стала своего рода отражением и завершением важного этапа в истории Зубовского института, этапа, в который работали крупные исследователи театра, авторы этой книги, чьи имена на протяжении нескольких десятилетий были лицом Российского института истории

¹ 18 июня 2013 г. была уволена директор РИИИ Т. А. Клявина, более двадцати лет руководившая институтом; на должность исполняющего обязанности директора была назначена О. Б. Кох.

искусств. Это Елена Иосифовна Горфункель, Андрей Александрович Кириллов, Валентина Михайловна Миронова, Надежда Александровна Таршис. Период разгрома в новейшей истории Института искусствоведами был назван «нашествием Мамаея», «временем оккупации».

Традиционно гамлетовская тема возникает на сломе эпох, фиксирует этот слом и «флейтою» связывает, по слову поэта, «узловатых дней колена». Действительно, события последних двух лет принесли нам, сотрудникам Зубовского, обстоятельства, практически претворяющие ситуацию гамлетовского выбора, ситуацию, которую герой определил как «век расшатался», «вывихнуты суставы времени», «распалась связь времен». Но Гамлет провозгласил и необходимость восстановления века, невозможность иного выбора: «Век расшатался и скверней всего, / Что я рожден восстановить его».

Д. Д. Кумукова

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бартошевич Алексей Вадимович — историк театра, театральный критик, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель науки, заведующий кафедрой истории зарубежного театра в Российском университете театрального искусства (ГИТИС), заведующий отделом современного западного искусства в Государственном институте искусствознания, председатель Шекспировской комиссии при Научном совете «Истории мировой культуры» РАН, член исполкома Международной шекспировской ассоциации. Автор многочисленных публикаций о драматических произведениях Шекспира и их сценической судьбе. Среди них монографии: «Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в.: Жизнь традиций и борьба идей» (М., 1985); «Поэтика раннего Шекспира» (М., 1987); «Шекспир. Англия. XX век» (М., 1994); «“Мирозданью современный”. Шекспир в театре XX века» (М., 2003); «Театральные хроники. Начало двадцать первого века» М., 2013, «Для кого написан “Гамлет”: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI...» (М., 2014) и сотни статей. Автор нескольких циклов телевизионных передач о творчестве Шекспира. Живет в Москве.

Быкова Татьяна Юрьевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Окончила аспирантуру в Российском институте истории искусств (сектор источниковедения), в 2013 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Образ Гамлета в спектаклях Макса Рейнхардта и театре его времени». Круг научных интересов: интерпретации пьес Шекспира на немецкой и русской сценах в XX–XXI веках, театральный экспрессионизм. Среди публикаций: Макс Рейнхардт и проблемы режиссуры шекспировской драматургии в начале XX века //

Молодой ученый. 2010. № 12. С. 173–177; Мечта Рейнхардта о Большом Доме // Театральная жизнь. 2011. № 1. С. 63–65; Александр (Сандро) Моисси — Гамлет XX века // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. СПб.: Нестор-история, 2012. Вып. 10/11. С. 53–71. Живет в Санкт-Петербурге.

Вдовенко Игорь Валерьевич — театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры в Российском институте истории искусств. Постоянный член жюри ряда петербургских театральных фестивалей («Рождественский парад», «Начало», «Охочие комедианты» и др.). Как театральный критик печатался в журналах: «Московский наблюдатель», «Театр», «Балтийские сезоны», «Петербургский театральный журнал». Автор более двадцати статей и одной монографии: «Стратегии культурного перевода» (СПб., 2007) Среди публикаций: Опыт прочтения текста как комментария (мидраш и постшекспировская драматургия) // Интерпретация в культуре. СПб. 1999; Расположение текста в пространстве культуры (Два сюжета об оригинальности авторских изменений) // Науки о культуре — шаг в XXI век. М., 2002; Незнайка, Мурзилка и другие маленькие человечки // Грани Интерпретации. Временник Zubовского института. Вып. 4. СПб., 2010; Театр и новые технологии // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб., 2012; Клим: Опыт сквозной биографии // Клим. Ожидание в трех книгах. Т. 1. М., 2012. Живет в Санкт-Петербурге.

Горфункель Елена Иосифовна — историк театра, театральный критик, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, старший научный сотрудник сектора источниковедения в Российском институте истории искусств (1995–2014). Автор многочисленных публикаций по зарубежному и русскому театру. Среди них: Смоктуновский: Монография (М., 1990); Премьеры Товстоногова. Сб. статей (составление, комментарии) (М., 1994); Георгий Товстоногов. СобираТЕЛЬНЫЙ портрет. Воспоминания. Публикации. Письма (составление,

комментарии) (СПб., 2006); Товстоногов репетирует и учит (запись репетиций и уроков) (составление). (СПб., 2007). Живет в Санкт-Петербурге.

Кириллов Андрей Александрович — кандидат искусствоведения, автор многочисленных статей по истории русского театра, редактор сборников и изданий на русском и английском языках. Старший научный сотрудник Российского института истории искусств (1986–2014). Преподавал в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусства (1988–1990, 2014), в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (1990–2001), в Connecticut College (1997). В настоящее время преподает в Европейском Университете Санкт-Петербурга.

Печатался в «Петербургском театральном журнале»; в журналах: «Вопросы театра. Prosaenium», «Временник Зубовского института», «Theatre, Dance and Performance Training», «New Theatre Quarterly» и др. Автор более тридцати публикаций о М. Чехове, в том числе: Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992; Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М., 2004; редактор (совместно с Bella Merlin) и автор вступительной статьи и комментариев в кн: Michael Chekhov. The Path of the Actor. Routledge, 2005. Живет в Санкт-Петербурге.

Краева Ольга Александровна — театровед, хранитель музейных предметов в Отделе музейных фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Публикуется впервые. Живет в Санкт-Петербурге.

Кумукова Джамиля Дмитриевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра в Российском институте истории искусств, преподаватель кафедры зарубежного искусства в Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Среди публикаций: монография «Театр М. И. Цветаевой, или “Тысяча первое объяснение в любви

Казанове». (Поэтическая драма в эпоху “синтеза искусств”») (М., 2007); статьи в Первом, Втором и Третьем выпусках «Театральные термины и понятия» (СПб., 2005, 2010, 2015); составление и статьи в сборниках «Цветаева, ее эпоха и современный театр» (СПб., 2010); «Поэтическое пространство Александра Блока» (СПб., 2013). Живет в Санкт-Петербурге.

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, профессор Академии Русского балета. Автор книг «Введение в систему Антонена Арто» (СПб., 1998); «Век Антонена Арто» (СПб., 2005); «Эстетический феномен Антонена Арто» (СПб., 2007); «Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм» (СПб., 2013); «Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века» (СПб., 2014); «Из истории теории театра и науки о театре» (СПб., 2014) и многочисленных статей по теории зарубежного и русского театра. Живет в Санкт-Петербурге.

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра в Российском институте истории искусств, профессор кафедры русского театра в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, автор работ о поэтике театра второй половины XX — начала XXI в. Среди них: «Актер театра Любимова» (СПб., 1994), «Поэтический театр Юрия Любимова» (СПб., 1999), «Любимов. Таганка. Век XXI» (СПб., 2004), «Театр Эймунтаса Някрошюса. Поэтика» (М., 2013), а также статьи об Э. Някрошюсе, Р. Стуруа, В. Крамере, Ю. Любимове. Живет в Санкт-Петербурге.

Миронова Валентина Михайловна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств в 1961–2013 годах. Автор книг и статей по истории русского драматического театра, публикаций о спектаклях и мастерах балетного театра Ленинграда, Петербурга. Среди них: ТРАМ. Агитационный молодежный театр

1920–1930-х годов. Л., 1977; Театр Всеволода Вишневого. Л., 1986; Джозеф Джефферсон. (Серия «Театральные имена»). Л., 1982; Н. П. Акимов. Театральное наследие. В 2-х кн. Л., 1978 (Составитель). Статьи о режиссуре Н. П. Акимова в коллективных сборниках: Режиссура, Взгляд из конца века. СПб., 2005; Русское актерское искусство XX века. СПб., 2013. Статьи о балете и его мастерах в сборниках: Актеры — легенды Петербурга. СПб., 2004; Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. СПб., 2004; в изданиях Мариинского театра. Живет в Санкт-Петербурге.

Мурата Синьити — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Университета Софии в Токио. Автор работ о русской драматургии. Среди статей на русском языке: «Аспекты театральности: Евреинов, Пиранделло, Арто» (Токио, 1998), «Театр Но и русская драматургия начала XX века» (Токио, 2004), «Драматургия Д. Хармса и А. Сухово-Кобылина — создание сценического пространства как сюжет» (Белград, 2006), «Активное молчание слуха: драматургия ранних стихотворных пьес М. Цветаевой» (Москва, 2007), «Драматургия М. Цветаевой: мятежное молчание или попытка преодолеть лиризм» (Токио, 2008), «К идее нового театра М. Цветаевой» (Санкт-Петербург, 2010); а также статьи о Н. Евреинове, М. Булгакове, переводы современных японских пьес на русский язык. Живет в Токио.

Сарафанова Ольга Васильевна — филолог-германист (окончила Санкт-Петербургский государственный университет); переводчик в российско-немецкой строительной компании (ООО «GWU»). В 2015 г. окончила Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства (театроведческий факультет). Живет в Санкт-Петербурге.

Соколова Елена Витальевна — театровед, старший научный сотрудник сектора театра в Российском институте истории искусств. Руководитель ежегодных аспирантских конференций РИИИ и составитель сборников докладов: «Методы в искусстве и методология анализа» (СПб., 2012), «Современное искус-

ствознание: термины и понятия» (СПб., 2014). Основной профессиональный интерес — театр XX века. Среди публикаций работы о зарубежной драматургии эпохи модернизма, статьи: «Метатеатр Т. Стоппарда. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // Театрон. 2009. № 2 (4); «Актер в театре Вахтангова» // Русское актерское искусство XX века. Сб. статей. СПб, 2013. Живет в Санкт-Петербурге.

Таршис Надежда Александровна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра в Санкт-Петербургской академии театрального искусства; старший научный сотрудник сектора театра в Российском институте истории искусств (1977–2014). Театровед, театральный критик. Книги: «Музыка спектакля». (Л., 1978); Павел Громов. «Написанное и ненаписанное» (Вступительная статья, раздел «Монологи семидесятых» (М., 1994); «Музыка драматического спектакля» (СПб., 2010); статьи во втором и третьем выпусках, составление и вступительная статья в четвертом выпуске «Русского актерского искусства XX века» (СПб., 2002; 2013); статьи в первом, втором и третьем выпусках «Театральных терминов и понятий» (СПб., 2005, 2010, 2015); составление и комментарии в книгах: А. Гвоздев. Театральная критика (Л., 1987); Мейерхольд в театральной критике. 1892–1918. (М., 1997); статьи: «Поэт и сцена» (в сб. «Цветаева, ее эпоха и современный театр». СПб., 2010), «Александр Блок и музыка драматического спектакля в перспективе века» (в сб. «Поэтическое пространство Александра Блока». СПб., 2013); составление и вступительная статья в кн.: Павел Громов. Прекрасное трагическое небо (М., 2013); статьи по истории русского театра и проблемам современного театрального процесса. Живет в Санкт-Петербурге.

«Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа

Коллективная монография

Редактор Е. П. Щеглова
Корректор С. П. Минин
Верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 03.12.2015.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 19,5. Тираж 500 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru