

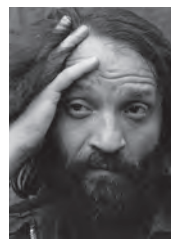
СТР. 08

анатолий васильев

за всеми границами

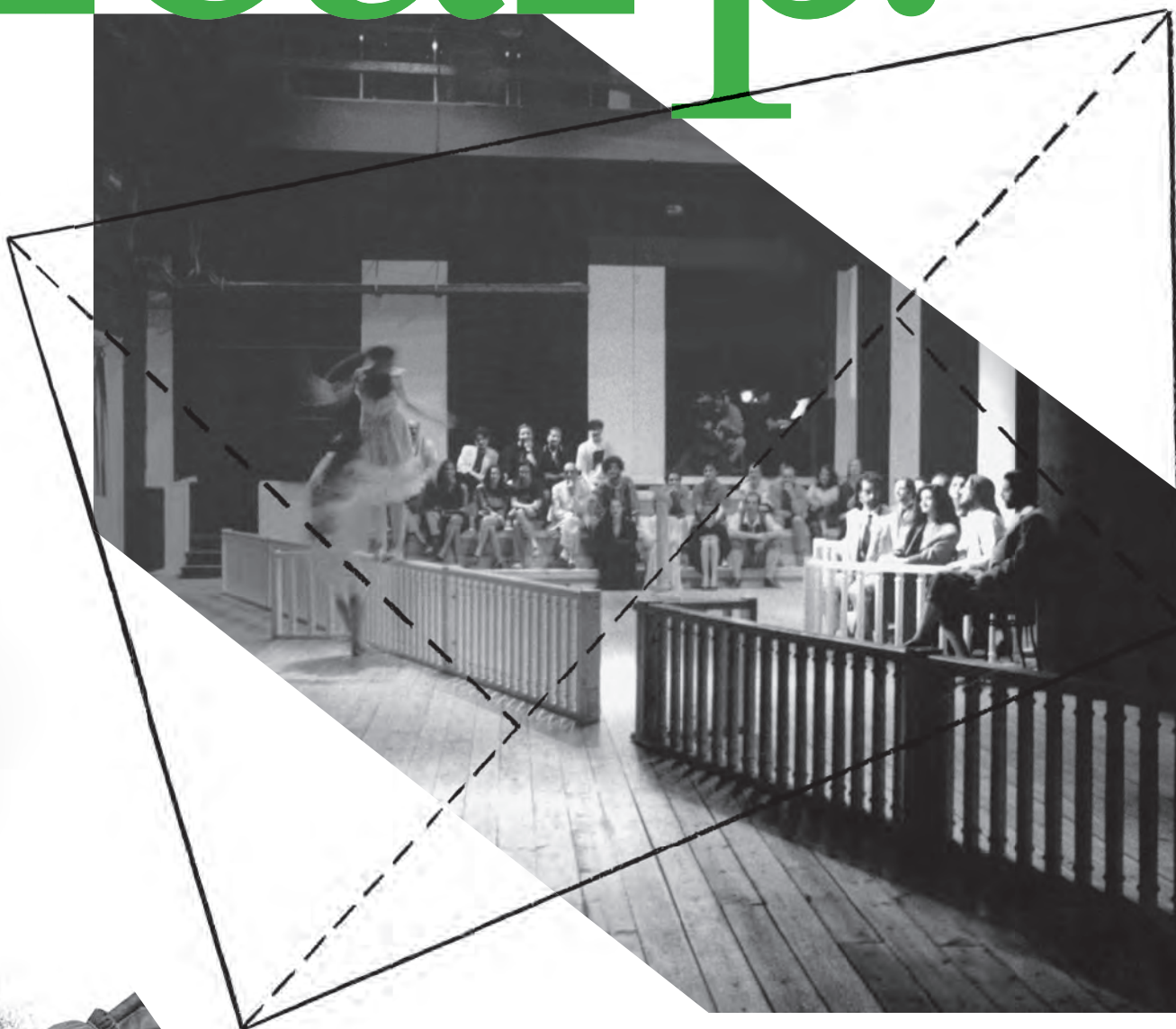
СТР. 72

мэр и квадратные мэтры



Театр.

журнал
о театре
№2
01/2011



СОДЕРЖАНИЕ

цветет. Там все очень по-разному. И интересно понять, почему современный венгерский театр переживает ренессанс, а, скажем, испанский — упадок, почему польский театр сейчас сильнее итальянского, а английский очень коммерциализирован. Мы об этом тоже будем писать. (Первый номер журнала — это ведь не монография о театре, так или иначе подводящая черту под неким этапом его развития, а лишь начало разговора, в котором неизбежно появятся — уже появились — новые персонажи и новые темы). Но все же пристально заниматься скверным состоянием испанского театра лучше испанским критиком, итальянского — итальянским. Нам же имеет смысл сосредоточиться на наших собственных проблемах. Трогательно звучит забота автора письма, что обновленный журнал Театр не будут читать. Но она звучит и пугающе. Если нашим театральным деятелям рассказы о Пине Бауш, Жане-Луи Барро (в третьем номере мы собираемся опубликовать главу из будущей книги о нем

Вадима Гаевского) или Анатолии Васильеве (см. этот номер) менее интересны, чем рассказ о скромных тружениках отечественной сцены, русский театр и впрямь если не мертв, то близок к летальному исходу. Между тем через неделю номера журнала в свет от его тиража практически ничего не осталось. Так что есть основание надеяться, что немалая часть наших театральных деятелей и театралов готова жить не в замкнутом мире коллег, друзей и конкурентов, а в широком пространстве европейского театра. С чем мы их и себя поздравляем.

Марина Давыдова

Театр. на сцене

- 08 <Зара Абдуллаева>
Васильев: Система
- 24 <Алексей Бартошевич>
Русский Гамлет:
XX век
- 30 <Александра Тучинская>
Гамлет, шут датский
- 40 <Елена Груева>
Война и мавр
- 44 <Евгения Пищикова>
Умора

Театр. за сценой

- 72 <Алена Солнцева>
Весь мэр — театр
- 80 <Марина Давыдова>
Олег Лоевский:
«В русском характере соединяются скоморошество и юродство»
- 88 <Вера Церетели>
Грузинский театр в свободном полете
- 94 <Алла Шендерова>
Роберт Стура:
«Не понимаю, как может слон гнаться за москской?»

Театр. за пределами театра

- 112 <Камила Мамадна-зарбекова>
История факта:
истоки и вехи документального театра

- 126 <Марк Кушников>
От Отрепьева до Джугашвили.
Русские самозванцы: сюжет исторический, литературный и сценический
- 146 <Илья Фаликов>
Об артисте, пишущем стихи
- 154 Стихи Татьяны Вечесловой:
к столетию выдающейся балерины

Театр. текст

- 163 Лексикон Новой и Новейшей драмы

Yellow Pages

- 134 Две столицы под одной «Маской»
- 136 Выбранные места из переписки с властями
- 139 Что бы Вы сделали на месте Анатолия Васильева?
- 142 Из жизни антреприз
- 144 Тупой и еще тупее: названия с московских театральных афиш



Русский Гамлет:
XX век
см. на стр.
50–69,
98–109



РУССКИЙ ГАМЛЕТ: XX ВЕК

Театр.



Василий Качалов в роли Гамлета.
МХТ, 1911, постановка Гордона Крэга

русское общество всегда смотрелось в *гамлета* как в зеркало, находя в шекспировском герое то образец для подражания, символ духовного совершенства, то отражение своих душевных болезней, своего бессилия, своей неспособности к действию. Это особенно справедливо для XX века, когда по интерпретациям трагедии Шекспира и по отношению к ней верховной власти (чего стоит негласный запрет на ее сценические воплощения в сталинские годы), можно при желании реконструировать саму историю нашей страны — ее кровавые коллизии, ее общественные конфликты, короткие периоды социальной эйфории и длительные периоды стагнации. прежде чем рассказать об интерпретациях шекспировской трагедии последних лет, журнал Театр. решил оглянуться на век минувший.

Рождавшийся двадцатый век высказал себя не только устами молодого Блока: *Я Гамлет, холодеет кровь*, но и безжалостной иронией «московского Гамлета» Михаила Чехова.

Большая история русского Гамлета XX века началась с 1911 года, с премьеры спектакля Гордона Крэга в Московском Художественном театре. Спектакль готовился долго и мучительно, с большими перерывами, вызывая к себе страстный интерес публики и критики, которая развернула после долгожданной премьеры небывало широкую и горячую дискуссию, ставшую одной из высших точек истории русской театральной мысли времен ее дореволюционного расцвета. Сама пылкость споров свидетельствовала не только об эстетической новизне режиссуры Крэга, но и о том, что *Гамлет* в Художественном театре смог коснуться самых глубоких проблем русской жизни, самых болезненных струн духовного строя русской интеллигенции, привыкшей связывать свою судьбу с участием шекспировского героя.

Судьба России, ставшая в 1917 году трагической участью, с взрывной силой и глубиной экстатического откровения отразилась в Гамлете Михаила Чехова. Этот Гамлет 1924 года, невысокий хрупкий человек с совсем не героической внешностью, огромными страдальческими глазами вглядывался в наступающий на него мир и бесстрашно, не опуская взора, шел навстречу неминуемой гибели. Его вел услышанный им голос высших сил, трагический долг нравственного призвания. Гамлет Михаила Чехова

был страшно одинок не только в Клавдиевой Дании, но и в современной ему России, герой и игравший его актер не хотели, да и не могли найти компромисс с могущественным противником. Масштаб и суть философского замысла, выстраданного актером, остался чужд атмосфере современной России. Критика, писавшая и мыслившая на языке постреволюционной культуры, за немногими исключениями (П.А. Марков), не могла принять творения гениального актера и дружно ополчилась на спектакль МХАТ Второго. В разладе с агрессивным оптимизмом эпохи был не только Гамлет Михаила Чехова, но и *Гамлет* Уильяма Шекспира. Парадоксальная попытка Николая Акимова радикально переиначить трагедию в духе жизнерадостного

видеть образцы реалистического искусства, полные исторического оптимизма и стихийной диалектики, которые следует оберегать от модернистских искажений. Во всем этом не было бы ничего предосудительного, если бы, возведенный в сан советского классика, Шекспир не становился бы жертвой официозной идеологии. Это происходило, однако, главным образом на страницах ученых книг и журналов. Живой театр оказывался способен — правда, далеко не всегда — вырваться за пределы казенных доктрин и создавать настоящие сценические шедевры, подобные *Отелло* — Остужеву, *Королю Лиру* — Михоэлсу или *Катарине* — Добржанской. Вторая половина 30-х годов, одна из самых страшных эпох отечественной истории, стала временем созда-

* если не считать особый случай акимовского спектакля, в москве гамлет не шел тридцать лет — факт уникальный для русской сцены

утилитаризма и социологической прямолинейности двадцатых годов была предпринята с историческим опозданием. Спектакль Театра им. Вахтангова поставили в 1932 году, когда на смену авангардным вольностям с классикой явился призыв, чуть ли не директива следовать ее заветам: советская культура объявлялась единственной наследницей и хранительницей мирового наследия, а Шекспир, понятый согласно марксистскому официозу, стал считаться главным учителем советских драматургов и деятелей театра. «Учитесь у Шекспира!» — призывал с трибуны первого съезда писателей Максим Горький. В пьесах Шекспира стали

нения целой серии великих шекспировских постановок. Кто знает, не помогали ли они духовному выживанию нации?

Ставили чуть ли не всего Шекспира: сцены всей страны, всех ее союзных республик были заполнены постановками *Ромео и Джульетты*, *Отелло*, *Много шума из ничего*, *Укрощения строптивой* ... Но только не *Гамлета*. Пьеса, когда-то не сходявшая с подмостков российского театра, по существу исчезла из репертуара. Если не считать особый случай акимовского спектакля, в Москве *Гамлет* не шел тридцать лет — факт уникальный для русской сцены.



▲
Сцена из *Гамлета* в постановке и сценографии Гордона Крэга, МХТ, 1911, сорежиссеры К.С. Станиславский и Л.А. Сулержицкий

Трагедия упорно не хотела поддаваться казенно оптимистическому перетолкованию. Сама фигура мученика сомневающейся мысли казалась бесконечно далекой, если не враждебной всему тому, что требовали от искусства победившего социализма. Пьесу о принце датском не любил Сталин, видевший в Гамлете воплощение ненавистной ему интеллигентской рефлексии. Шекспировская трагедия по существу находилась под негласным запретом.

Поставить *Гамлета* многие годы мечтал Всеволод Мейерхольд. Тень принца датского была спутником всей его жизни, вплоть до самых последних дней. Его взгляд на трагедию менялся, как менялась сама эпоха: многоликая череда мейерхольдовских видений Гамлета давно дожидается изучения. Странно,

что этой захватывающей темой никто всерьез еще не занимался. Режиссер долго обдумывал замысел, готовился к началу работы, в середине 30-х годов уговаривал Пикассо написать эскизы декораций, Шостаковича — стать композитором спектакля. Перевод Бориса Пастернака был сделан по его заказу. Мейерхольд носился с идеей открыть в Москве театр, где играли бы только *Гамлета* — в разных режиссерских толкованиях. Он хотел написать книгу о *Гамлете*. Ни один из его гамлетовских замыслов не был осуществлен — по хорошо понятным причинам.

Чтобы получить возможность взяться за *Гамлета* в главном театре СССР, нужен был абсолютный авторитет Вл.И. Немировича-Данченко. Вождь всего прогрессивного человечества выражал некоторое недовольство выбором пьесы, но не захо-



▲
Михаил Чехов в роли Гамлета. МХАТ-2, 1924

тел отказывать руководителю МХАТ. Репетиции начались. Стенограммы сохранили замечательно интересные и глубокие размышления великого режиссера, лет на двадцать опередившие развитие театральных идей в сфере интерпретации Шекспира: от театрального языка *Гамлета*, каким его хотел видеть Немирович-Данченко, — прямой путь к суровому стилю *Короля Лиры* Питера Брука, в начале 60-х годов повернувшего ход судьбы Шекспира на мировой сцене. Но и на этот раз участь *Гамлета* советской эпохи оказалась несчастливой. Начало войны, затем арест и ссылка В.Г. Сахновского, который был режиссером спектакля, затем смерть Немировича-Данченко вмешались в судьбу спектакля. Работа тянулась несколько лет, да так ничем и не завершилась. При всем стремлении показать миру своего десятилетиями



Гамлет Николая Акимова, Театр им. Вахтангова, 1932.
В роли Гамлета (справа) Анатолий Горюнов

выношенного *Гамлета*, в самые последние дни репетиций, оказавшихся последними днями его жизни, Немирович-Данченко испытал сомнения: нужен ли *Гамлет*, нужен ли его погруженный в меланхолические рефлексии герой людям военного времени, уместна ли гамлетовская мрачность в исторический момент, требующий деятельного оптимизма. Не отказываясь от идеи поставить трагедию, режиссер задумывался о том, как сделать ее уроком мужественности, а Гамлета — образцом борца и воина. Его размышления отчасти смыкались с распространенной в 30-е годы у нас и на Западе концепцией «сильного Гамлета», очень далеко уводившей от привычного смысла пьесы, но с точностью отразившей дух предвоенных и военных времен: в Англии эту концепцию воплотил Лоренс Оливье на сцене *Олд Вика*.

Настоящая пора *Гамлета* пришла в середине 50-х годов, когда стране пришлось мучительно переосмысливать свою историческую судьбу, переоценивать казавшиеся незыблемыми ценности, болезненно освобождаться из плена иллюзий и обманов прошедших лет. Россия переживала один из гамлетовских моментов своей истории, и трагедия Шекспира вернулась на подмостки. В 1954 году, всего через несколько месяцев после смерти Сталина, сразу два театра, Театр им. Маяковского в Москве и Театр им. Пушкина в Ленинграде показали премьеру *Гамлета*, вызвавшую в обеих столицах бурный, хотя и не единодушный отклик: спектакли Григория Козинцева и Николая Охлопкова были восприняты не только как факт театральной жизни, но более всего как важные общественные



Антс Эскола в роли Гамлета. 1966, постановка Вольдемара Пансо

события, как знак исторических перемен.

Театральная судьба *Гамлета* 50–70-х годов с точностью отразила путь послевоенного поколения, историю его взаимоотношений с эпохой, его нравственное и социальное взросление, его духовные обретения и утраты.

Гамлет 50-х годов, похожий на розовских мальчиков, внезапно открывал для себя страшную правду о мире, и она приводила его в отчаяние; ему было не до философии, им владело горе надломленной детской веры. На смену этому Гамлету с его детским бунтом явились насквозь «брехтизированные» и политизированные прочтения трагедии в 60-е годы, когда режиссура стремилась с предельной наглядностью обнажить социальные пружины шекспировского универсума, властно детерминировавшего частные человеческие судьбы,



▲

Гамлет Г. Козинцева, 1954, Ленинградский театр им. Пушкина. В роли Гамлета — Бруно Фрейндлих



▲

Гамлет Н. Охлопкова, 1954, Театра им. Маяковского. В роли Гамлета — Евгений Самойлов

* **путь от гамлета пансо к гамлету любимова сопоставим с движением шостаковича от 13-й симфонии к 14-й, центральной темой которой стало восстание искусства против небытия**

а по сценам кочевал образ грозного надличностного механизма, бездушной государственной машины, «Дании-тюрьмы»: Гамлет в спектакле Вольдемара Пансо (1965), человек, много знавший и утомленный знанием, знал и о том, что, стоит ему лишь нажать кнопку, и машина начнет работать в его пользу: но он не желал пачкать руки о кнопку — в этом было все дело.

Наконец пришло время *Гамлета* на Таганке (1971). Были все основания в том, что на смену политической интерпретации Пансо явилось любимовское толкование шекспировской

трагедии. Сказалось движение общественных настроений тех лет — от опьяненности политическими вопросами к попыткам осмыслить реальность в категориях общефилософских. Конфликт человек — государство был включен в коллизию более общего свойства: человек — судьба, человек — смерть. Путь от *Гамлета* Пансо к *Гамлету* Любимова можно сопоставить с движением Шостаковича от 13-й симфонии (*Бабий Яр, Умирают в России страхи* и др.) к 14-й симфонии, центральной темой которой стала тема смерти, восстание искусства против небытия.

Гамлет на Таганке был уроком стоического мужества,

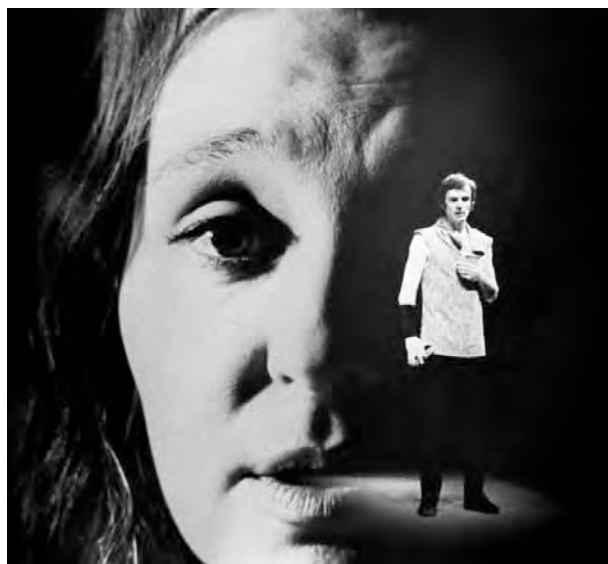
душевной зрелости, верности себе в обстоятельствах, заведомо непреодолимых, в противостоянии силам, победа над которыми невозможна.

Двигавшийся по сцене Занавес (критики писали это слово с большой буквы) — символ надличностных трагических сил, судьбы, смерти — был способен к пугающим метаморфозам: то он казался стеной, грозно надвигавшейся на людей, сметающей их в смерть, то, подсеченный изнутри, напоминал гигантскую паутину, в которой беспомощно бились люди — «мухи для богов», то в нем виделось некое безглазое чудовище, которое преследует и неотвратимо настигает свою жертву. Ему были доступны все уголки, подвластно все пространство вселенной-сцены, бежать от него было некуда.

Высоцкий говорил в *Гамлете* от имени поколения, переживше-



Сцена из *Гамлета* в постановке Юрия Любимова, 1971, Московский театр на Таганке



Гамлет З. Корогодского, 1971, Ленинградский ТЮЗ. В роли Гамлета — Георгий Тараторкин

го взлет и крах надежд и теперь неминуемо вставшего перед вопросом: что делать? Познать тайны «мира-тюрьмы» для этого Гамлета не столь важно, сколь другое: понять, как жить в условиях «вывихнутого века», как не предать себя, сохранить достоинство, остаться человеком перед лицом абсолютных сил, правящих в мире трагедии, перед лицом Занавеса.

Рассудок, взвешивающий все *pro* и *contra*, неминуемо заводил «в бесплодие умственного тупика». Занавеса-смерти, Занавеса-судьбы Гамлету не одолеть, и он это знал. Но гневный этот Гамлет, содрогавшийся от ярости человек с сильными руками и опаленным голосом, доверялся правоте своего нетерпения, святой своей ненависти. Вопреки логическому расчету, вопреки здравому смыслу, он бросался в бой. Его жизнь была самосожжением.

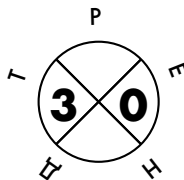
Этот Гамлет с гитарой, этот солдат и интеллигент дарил людям, замершим в зрительном зале, душевные силы, внушал надежду — в те смутные, унылые, тяжкие, стыдные времена.

С тех пор театры не раз обращались к *Гамлету* — один перечень занял бы несколько страниц. Трагедию ставили Андрей Тарковский, Петр Монастырский, Глеб Панфилов, Валерий Белякович, Роберт Стура, Эймунтас Някрошюс, Виктор Крамер, Сергей Арцыбашев, Дмитрий Крымов, Юрий Бутусов, Валерий Фокин и многие другие зрелые и молодые, знаменитые и безвестные, столичные и провинциальные режиссеры. Были бесспорные успехи, были сокрушительные провалы, еще больше было интерпретаций более или менее профессиональных, но маловыразительных и ор-

динарных. И все же всякий раз постановки главной пьесы мирового репертуара так или иначе отражали сущностную логику движения российской истории: Гамлет был и остается таким, каковы были и есть мы сами.

Каждое время, каждое поколение проходит испытание этой пьесой, и не все его выдерживают. Бывают времена, когда и вовсе не стоит касаться этой пьесы, времена не для *Гамлета*. В этом нет ничего странного или слишком уж унижительного. В конце концов у Шекспира есть и другие пьесы.

P.S. Лет сорок тому назад моя соседка по коммуналке, толстая тетка «с Ростову», желая кого-нибудь обругать, кричала: *он такой Хамлет!*. Прекрасный пример жизни классического образа на уровне советского массового сознания: еще один предмет, не исследованный в шекспироведении. И совершенно напрасно. **Teatp.**



ГАМЛЕТ, ШУТ ДАТСКИЙ



Гамлет,
режиссер Томас Остермайер,
театр Schaubühne am Lehniner Platz,
Берлин, 2009

Театр.

сразу несколько крупных режиссеров — валерий фокин, томас остермайер, оскарас коршуновас — обратились в последние несколько лет к главной шекспировской трагедии. при всей разности подходов к этому тексту в концепциях их спектаклей легко обнаружить общие, навязчивые и очень характерные для нашего времени мотивы, а в сценическом языке столь же явственные и навязчивые отсылки к театральному авангарду начала xx века.

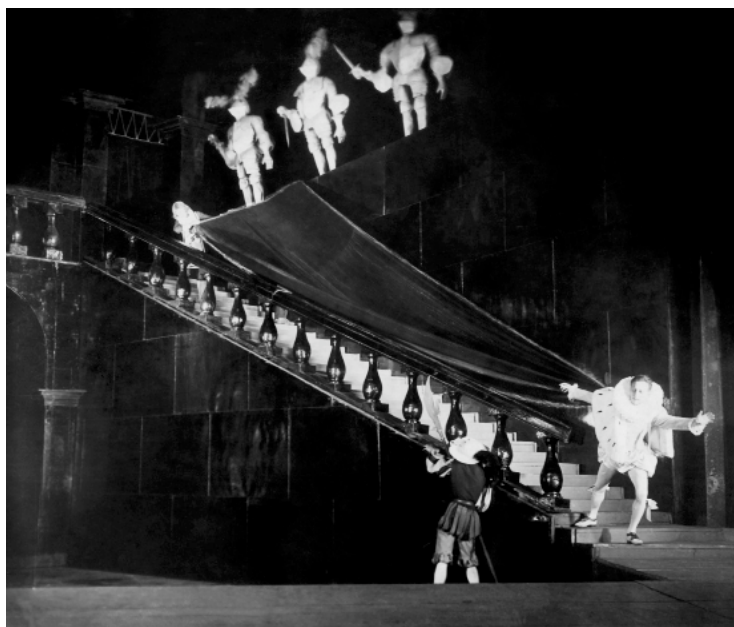
ТЕКСТ — АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Постановки *Гамлета* во все времена отражали кризис если не исторический, то театральный, а иногда то и другое вместе. Именно эта пьеса о прервавшейся связи времен чаще любой другой подвергалась разнообразным интерпретациям. Даже английская актерская традиция представляла порой радикальные ее прочтения. А уж XX век, век режиссуры, без сценических переделок и парадоксальных решений к *Гамлету* редко обращался. Правда, английские Гамлеты от Лоуренса Оливье до Джуда Лоу даже в XX веке во что бы то ни стало сохраняли статус романтического героя. В фильме 1948 года Оливье выбросил компрометирующую линию Розенкранца и Гильденстерна, без колебаний посланных принцем на смерть. Убийство Клавдия он сыграл как головокругоужительный прыжок с вершины лестницы, снятый снизу: не падение, а полет карающего ангела. Джуд Лоу в спектакле 2009 года, поставленном в театре на Вест-Энде и с успехом прокатанном на Бродвее, подарил шекспировскому герою свою неотразимую артистическую двойственность. Шпага, кинжал — ими он мастерски владеет, — как и острые парадоксы изощренной речи, здесь, прежде всего, знаки борьбы с самим собой. А снег, падающий во время главного монолога, заставляет его дрожать больше, чем явление призрака.

Однако в других странах XX век (уже в первой своей половине) покусился на избраннический удел и исключительность героя Шекспира.

«Гамлет» эпохи Зощенко

Пожалуй, самый радикальный и самый непризнанный опыт такого рода совершил в 1932 году Николай Акимов в вахтанговском театре, сделав своего Гамлета (его играл сатирический комик Анатолий Горюнов) брутальным толстяком, не склонным ни к философствованию, ни к рефлексии. Критик Борис Алперс негодовал: «...на зрителя смотрело не мужественное строгое лицо



Гамлета, но ухмыляющаяся физиономия всемирного пошляка и мещанина».

Мейерхольд, критиковавший вахтанговского *Гамлета* за эклектику, дал формулу явления, которое он — по аналогии с пресловутой «мейерхольдовщиной» — назвал «акимовщиной и величайшей болезнью современного театра. Гамлет сдвинут с той точки, на которую его поставил Шекспир, и происходит кавардак», — писал он об акимовском эксперименте. Впрочем «кавардак» с той же пьесой мечтал произвести в начале авангардных 20-х годов и сам Мейерхольд, предполагая заказать перевод с обновленной лексикой Марине Цветаевой, а некоторые сцены решить в жанре политического обозрения с текстом Владимира Маяковского. По примеру Мейерхольда Акимов тоже заказал тексты нескольких сцен мастерам сатирических обозрений Н. Эрду и В. Массу, а сильно укороченные монологи принца превратил в насыщенные действием сцены. Он «предпочел Гамлета не думающего и не размышляющего», — писал Павел Марков.

Акимов полемизировал с традицией гамлетовской рефлексии, возведенной



Сцена из *Гамлета* в постановке Николая Акимова, Театр им. Евг. Вахтангова, 1932. Финальная мизансцена Мышеловки (бегство Короля с представления)

к области предчувствий и прозрений великим Михаилом Чеховым. Чехов играл Гамлета до своего отъезда за границу в 1928 году, и этот образ был тревожно памятен в театральном сообществе. Акимов этой памяти противопоставил шутовской балаган, ироническую стилизацию, дерзкую переоценку и пьесы и героя в духе эпохи, когда интригу двигали не шекспировские принцы, а зощенковские обыватели. Само время уже сминало, если не отнимало вместе с жизнью, личное пространство самоуправных героев. Именно акимовский *Гамлет* стал предтечей нынешней генеральной тенденции прочтения классики в духе постмодернистской вольной композиции, сопрягающей известные цитаты и мотивы с современными ассоциациями в новом сценическом контексте.

А еще Акимов был и первооткрывателем живого видеоряда, которым так часто пользуется сегодняшняя режиссура. В 1929 (!) году он изобрел и даже запатентовал особый прибор: световой проектор, позволяющий показывать крупно на экране изображение лица актера, стоящего перед аппаратом, и использовал этот прибор в одном из спектаклей.

Гамлет после рок-н-ролла

Валерий Фокин шел тем же путем, что и Акимов. Он тоже спорил с предшественниками, предпочтя раздумчивым интеллектуальным Гамлетам Гамлета пародирующего и высмеивающего все на свете, включая саму традицию исполнения этой роли. Он шел путем акимовского «шутовства». Та или другая форма духовного протеста, вроде бы неотделимая от самого имени — Гамлет, была выведена им за скобки сценического действия. В осадке оказывалась — диковатая кровавая распря всех со всеми.

Все блоковско-пастернаковское, скофилдовско-бруковское и даже смоктуновско-высоцкое уже стало великим призраком, гостем из Небытия. Остались в прошлом и дерзкие, совестливые

«принцы» поколения 80-х, «поколения дворников и сторожей. Я ушел из-под закона, но так и не дошел до любви». Этот тезис Б. Г. понятен всем, кто жил в то время, даже не слушая Гребенщикова, Шевчука, Цоя и других питерских рокеров. Именно питерских. В Москве делали карьеру, а в имперской провин-

*** акимовский гамлет стал предтечей нынешней генеральной тенденции прочтения классики в духе постмодернистской вольной композиции**

ции делали рок. У них не осталось иллюзий ни о цели «большого пути», ни о благородстве и чести отцов. Как говорил Борис Гребенщиков, лидер поколения 80-х: «не осталось ничего, кроме рок-н-ролла». Эта генерация общественных и артистических маргиналов стала в авангарде молодежной массы и прокричала, прохрипела, прозвенела на разные голоса: «Мы хотим перемен!». Бесспорный рок-кумир литовской молодежи 90-х Андрис Мамонтовас был прямо выведен на сцену в образе Гамлета Эймунтасом Някрошюсом.

Сегодня облагороженные сединами и лысыми патриархи отечественного рока беседуют с президентом на массмедийной территории. Их пространство сдано. Гамлет — поэт, артист, глашатай, неконформист больше не представляет свое поколение. Фокин открыл в шекспировском герое новый феномен современности: изощренную пустоту, выхолощенную дерзость, инфантильную мстительную ярость и саморазрушительную агрессию, направленную вовне, как взрыв шахида. Разумеется, для этого нужна была адаптация на всех уровнях, начиная с текста.

В России еще в XVIII веке переводы назывались переделками, приспособленными к отечественным нравам. В Александринке играют микс из нескольких переводов разных времен и разных



стилей. К тому же, перемонтированы и сокращены до лаконичных опознавательных знаков знаменитые монологи и сцены: «быть или не быть», безумие Офелии, диалоги могильщиков и многое другое. Драматургическая адаптация, введение современного слогана сделаны весьма последовательно Вадимом Левановым, отцом новейшей «новой драмы», что уравнило в живом звучании поэтические афоризмы Пастернака, изощренную лексику Лозинского, педантичные англицизмы Морозова. Пригодился и старинный весьма вольный перевод Н. Полевого, сильно сокращенный относительно оригинала и превративший шекспировскую трагедию в романтическую мелодраму, за что его поругал Белинский, но полюбила публика середины XIX века. Собственно, успех этого перевода был успехом первой адаптации — приближения к вкусам и понятиям аудитории.

Валерий Фокин заявил такое приближение программным, не однажды говоря, что адресует свой спектакль современной молодежи, отнюдь не перегруженной классическим образованием. Однако игра в поддавки с аудиторией не есть стимул этой изощренной постановки. Напротив, новый *Гамлет* Александринского театра представляет сложную художественную конструкцию, рассчитанную отнюдь не на профанов, а скорее на театральных гурманов, знающих толк в сценических парафразах и аллюзиях.

Серебряные латы безликого призрака, разгуливающего по конструкции, — отзвук мейерхольдовской неосуществленной идеи. Бег загнанного Клавдия по ступеням лестницы и взвизгивающий послед королевского плаща — предфинальный мотив акимовского спектакля. Сторожевые овчарки, которых выгуливают у подножия конструкции женщи-

▲
Сцена из *Гамлета* в постановке Валерия Фокина, Александринский театр, 2010.
В роли Гамлета — Дмитрий Лысенков, в роли Гертруды — Марина Игнатова

ны-службистки в прологе и эпилоге спектакля, — отсылка как к мандельштамовскому образу «века-волкодава», так и к фауне тоталитарной зоны, в разное время представленной на сцене отечественной режиссурой — от Марка Захарова до Андрия Жолдака.

Гамлет Акимов водил живого поросенка на поводке. Фокин соединил акимовский аттракцион с овеществленной ернической метафорой Соленого из чеховской пьесы: «Если бы у меня был такой ребенок, я бы его зажарил и съел». Сувенир, который Офелия (Янина Лакоба) предъявляет Гамлету, его «залог любви» она носит в утробе или притворяется, что носит, а принц ей в ответ всучивает поросенка на сервировочном блюде. С таким не свалаяешь дурака, хоть он и прикидывается дураком. Высокопоставленный школяр, разыгрывающий очередную непристойную интермедию в местном амфитеатре с кастрюлей на голове вместо шляпы, в ночной сорочке, с голыми ногами, но в сапогах (костюм — тоже акимовская цитата), оборачивается персонажем мистической драмы Пиранделло, притворщиком из осторожности, безумцем поневоле. Он может выглядеть и как заурядный конформист в современном безликом костюме, и как изысканный возрожденческий рыцарь в обтягивающем тонкую фигуру черном колете, и как белый фехтовальщик-мститель. Меня облачения, но, оставаясь всегда в маске собственного неяркого лица, он жонглирует обрывками монологов то по-английски, то по-русски. Полный текст отброшен в осадок памяти, летит в яму — вот как череп Йорика. Всякому шуту свое время.

Развернутая в зеркале сцены металлическая конструкция — не то огромная клеть, не то каркас мира-тюрьмы. Но больше всего это сооружение похоже на универсальную мышеловку, загроздившую все жизненное пространство. (Постоянный соавтор Фокина, сценограф Александр Боровс-

кий любит и умеет извлекать из металлических сочленений многозначный образ). Внешние события интриги: народное чествование венценосной пары или сцены с актерами разыгрываются в глубине, полускрытые от нас членением железных клемм. Публике открыт тыл, непарадная сторона власти. Лестничные ступени в центре конструкции — пьедестал для игры скрытых от чужих глаз интересов сильных мира, подъем по иерархической вертикали на трибуны, откуда власть салютует народу. Но зрители видят и траекторию падений. Увиливающий от гамлетовой шпаги, Клавдий низвергается с лестницы. И здесь он уже не король, не муж королевы, а крыса, попавшая в мышеловку

Все отыгранное без промедления сбрасывается в яму, занявшую авансцену: трупы, предметы, персонажи, целые сцены. Так безумие и смерть Офелии — ключевая сцена для актрисы — купируется до простого соскальзывания героини под пол. Ни песен, ни ламентаций. Это мир, где все отработанное превращается в прах, в пустые муляжи ненужных тел, угасших жизней. Куклы, подменяющие мертвых, здесь играют наравне с актерами.

Трагедия российской зоны

Больше всех подвержена этому марионеточному маскараду фигура самого принца. Дмитрий Лысенков оказался идеальным актером фокинской режиссуры — центром этого зияющего мира, эксцентриком-пародистом и разданным шоуменом на железной арене Эльсинора. Замечательно выстроена экспозиция спектакля. Все начинается с пьяной прострации героя, которого

выволакивают под руки два молодца: спутники, соглядатаи, собутыльники, травестийные маски придворного балана Розенкранц с Гильденстерном, а может, и Марцелл с Бернардо. Помещенный на трибуну бок о бок с королевской четой (мы видим спины, а не лица), «неадекватный» принц слишком экспансивно, не по протоколу приветствует толпу. Его непредусмотренные жесты тихо и настойчиво умирят подобострастный Полоний (Виктор Смирнов), закулисный наставник распоясанной золотой молодежи. Именно он выступает главным режиссером и реквизитором всех наваждений: распоряжается насчет звука цикад и мизансцен в лирической сцене с Офелией, ударяет в жестяной *гром*, когда надо напугать. Словом, это он «создает атмосферу». Он привереженец допотопных театральных эффектов и привык распоряжаться исполнителями — что бродягой, что принцем. Оттого с таким остервенением Гамлет, убив Полония по ошибке, продолжает протыкать саблей уже опознанную безжизненную тушу. Старательные лакеи еще ненавистнее, чем преступные короли. Эта истерическая жестокость на глазах у матери — бунт в детской, поэтому капризные рыдания смешиваются с демонстративным насилием над трупом. Но королеву-мать этим не проймешь.

Гертруда в блестящем исполнении Марины Игнатовой занимает в политическом сюжете драмы центральное место. В ее руках инициатива и контроль над интригой. Она манипулятор, скрывающийся за фигурантами, молчаливый, беспощадный, циничный. А внешне олицетворяет сдержанную деловитость — как в еврокостюме высокопоставленной функционерши, так и в пышном наряде и рыжем парике елизаветинской дамы. Старый Гамлет, вероятно, не давал вернуться этой железной леди. Клавдий (Андрей Шимко), которого она поставила на место убитого короля, жалок и ничтожен, постоянно ищет одобрения

* отношения с матерью — пролог всей трагедии гамлета-отщепенца, принца-выродка, ненужного дитяти, неразвившегося оппонента

жены, она же брезгливо не удостоивает его даже взглядом. Ей нужен безопасный и безропотный партнер. Молодой Гамлет, отбившийся от рук, стал опасен. С ним тоже надо решать: таков подтекст угрожающе трезвой фразы, которой королева подводит итог свидания принца с Офелией: «любовью здесь не пахнет». В сцене с сыном не он, а она ведет речь — бесстыдно-насмешливую, хамски-развязную, презрительно-уничижительную. Пожалуй, ему больше ничего не остается, как биться в истерику.

Отношения с матерью в этой сцене — пролог всей трагедии Гамлета-отщепенца, принца-выродка, ненужного дитяти, неразвившегося оппонента. Его никогда не готовили ни к какому предназначению, им привычно помыкали, и он навсегда остался злым мальчишкой, досадной помехой в коварной королевской игре. А когда ее игра проиграна, когда очнувшийся принц сделал самостоятельный ход, она решительно довершает финал. «Ты победил!» — поздравила сына с победой не над слабосильным Лазертом, а над всеильной собой. Сколько сарказма и насмешки в ее виолончельном голосе, в жесте, каким она опрокидывает залпом ядовитое вино — в себя. «Отравленная сталь по назначению» попадает в исток самоуправной воли — в материнский замысел, готовящий безвольное потомство, обескровленную смену. Замысел поистине масштабный: Иродов.

Тема нежизнеспособного поколения, рожденного преступным веком предательства и убийств, пронизывает весь спектакль. Наследников усылают в чужие страны не столько для образования, сколько для развлечений — отвлечений от диковатых негалантных празднеств и свинцовых будней отечества. Ведь Дания по-прежнему тюрьма. И многие,



как Полоний, сожалеют, что уже не образцовая.

Если живая мать дает повод забыться, то мертвый отец — стимул к действию. Может быть, и ложный стимул. Явление Призрака в доспехах сначала только звук: свистящий железный шелест, тревожная вибрация — та самая лопнувшая струна, которая в пьесе Чехова предвещает беду. И дольше оставаться в наркотическом отключении этот космический знак не дает. У Призрака нет речей, есть всепроникающий звук опасности и сверкающий на разных уровнях конструкции металлический облик-мираж. Он страшит и притягивает. Действие, разбуженное Призраком, ничего не может восстановить, связь веков прервалась окончательно, и вот уже наступает новый век детей-несмышленишей. В финале этого *Гамлета* на верхнем уровне лестницы появляется подросток Фортинбрас в окружении

взрослой охраны и детским голосом приказывает все убрать. Трупы не оплакивают — их, чтобы не мешали, сбрасывают в яму забвения, из которой торчат могильщики в униформе погребального сервиса.

Только один персонаж выбивается из мертвой стаи: выбранный принцем странник в молодежной шапочке, с дорожным рюкзаком на сутулой спине, не меняющий ни наряда, ни сути в угоду эпохе. Бродячий образ «вечного студента», пытливого демократа поставлен принцем и авторами вне интриги: человек со стороны лишь изредка избегает на сцену, но чаще он сидит среди зрителей первого ряда. Чужак в ряду вип-персон, Горацио — Андрей Матюков действует в зале: в пространстве широкого мира, куда пытался вырваться Гамлет. Откуда вольнее остро словить насчет дураков — правителей. Но сценическая интрига уготовила принцу иную роль.

■
Сцена из *Гамлета*
в постановке
Томаса
Остермайера,
театр Schaubühne
am Lehniner Platz,
Берлин, 2009.
В роли Гамлета —
Ларс Айдингер