

Горацио, своему доверенному лицу, он приказал в финале закрыть все выходы из зала, чтобы не сбежали крысы с тонущего корабля. И двери в партере со стуком одна за другой захлопываются. Люки задраены. Пожалуй, мы идем ко дну.

Гамлет немецкого погоста

В *Гамлете* Томаса Остермайера, поставленном два года назад в берлинском *Шaubюне*, погребение — основной мотив всего действия. «Мне хотелось, чтобы в нашем спектакле публика встретила со смертью... Сила жизни и движения уходят из Европы... Мир, в каком я живу, — усталый мир», — говорил в интервью режиссер. Пролог спектакля — сцена похорон старого короля, ее нет у Шекспира, но она подразумевается словесной завязкой трагедии. Режиссер вынес завязку на подиум.

Длинная эта сцена, мастерски поставленная, захватила какой-то веселой жутью: гроб, выскользнувший из перевязи и кувырком полетевший в яму, судороги могильщика, впрыгивающего и выпрыгивающего из могилы, проливной дождь, посредством шланга в руках церемониймейстера имитирующий слезоточивую скорбь, и наконец полное безобразие, когда, вырвавшийся из рук, этот шланг превращает всю сцену в комический данс-макабр. Эксцентрическая игра монтируется с натуральной кладбищенской грязью, в которой увязают персонажи. Знаток и последователь метода Мейерхольда, Остермайер дал свою развернутую версию сцены, иллюстрирующей теорию Мастера о сценическом гротеске (статья *Балаган* 1912 года): похоронная процессия под ударами ветра и дождя перерастает в разухабистый танец. В спектакле есть немало и других мейерхольдовских реминисценций. Например, фронтально развернутый длинный стол, параллельный линии рамп, напоминающий знаменитую сцену «поедания Чацкого» из *Горя уму*.

«Датская почва» превращена Остермайером в земляную яму, занявшую всю авансцену. В липкую землю валяются в драке, любви и молитве. Землю только что не едят: во всяком случае, Гамлет слизывает натуральный продукт с вымазанной землей сабли бережнее и аккуратнее, чем ест похлебку из одноразовой посуды. Действующие лица немногим отличаются друг от друга, не разберешь, кто есть кто, поэтому логично определить актеров на несколько ролей: мать поет в микрофон что-то фривольное, и вот она уже превращается в безумную возлюбленную, отец в дядю, похоронная трапеза в свадебную. Баночный алкоголь и фастфудовская еда употребляются на все случаи. Ирония Гамлета по поводу царской экономии, пустившей остатки с поминального стола на свадебное угощение (по Шекспиру между этими событиями «дважды два месяца»), здесь точно описывает сценическую реальность, сжатую до нескольких часов.

Главный перевертыш — Гамлет в блестящем исполнении Ларса Айдингера. Остермайер сделал своего протагониста безобразником, провокатором интриги, но и чутким ее камертоном. Этот Гамлет, неопрятный рыхлый толстяк с ухватками идиота, — программное противостояние традиции («Мне захотелось дать пинка этому театральному принцу», — еще одна фраза из интервью режиссера). Но нелепый, старообразный, в мешковатом костюме коверного, с напяленной вместо шутовского колпака перевернутой короной, он единственный выделен из набора человекообразных дубликатов стандартизированного Эльсинора.

Нужно и вправду соскочить с катушек, чтобы увидеть в ритуале житейской суеты призрак повсеместно воцаряющегося Небытия. И возвращаться из своего безумия этому Гамлету некуда и незачем. Его тело до отказа насыщается, а душа пустует. Вспоминаются слова рецензента о Хлестакове Эраста

Гарина из спектакля Мейерхольда: это пустое место, но не в спектакле, а в человеке. Физиологические проявления фантомного героя: плюется, блюет, грубо флиртует — тоже словно бы взято из мейерхольдовского *Ревизора*. Гамлет Остермайера проводит шоковую ревизию современному миру и театральной рутине. Текст, переписанный Мариусом фон Майенбургом, проза, резко звучащая по-немецки, не оставляет места дорогим сердцу театрала шекспировским афоризмам.

И все же душевная болезнь возможна лишь при наличии души. Видеокамера в руках персонажей снимает крупные планы лиц, проекция мерцает на отсвечивающем металлическом блеском занавесе, отделяющем авансцену от глумбины. Финальные кадры — настоящее лицо Гамлета, с тревогой и болью вглядывающегося с экрана в зрительный зал. А еще раньше в сцене *Мышеловки* зритель увидел, как Айдингер сбросил с себя вместе с одеждой притворное тело Гамлета-урода, нацепив на свой тонкий корпус гимнаста белье стриптизерши, чтобы сыграть распутную королеву. Толщинки он вновь надел вместе с одеждой, лишь когда кончилась интермедия. Именно игра снимает с принца коросту житейских напластований. Именно она возвращает Гамлету его предназначение — держать зеркало перед природой. Особенно когда природа больна.

Театральный парафраз мироустройства

Захватывающую игру с пьесой и собственно с театральной профессией предъявляет публике *Гамлет* Оскараса Коршуноваса. Актеры ОКТ (городского театра Вильнюса) разыгрывают шекспировское действо как цепь событий, изначально обреченных сцене. Театр с его закулисем: гримом, интригами, мистикой лицедейства, праздниками триумфов и провалов и есть образцовая тюрьма. Вольно перемонтировав текст,

режиссер строит свой сценарий из разорванных элементов драматургической конструкции, уверенный, что канонический вариант у всех навяз в зубах.

Даже если зритель не усвоил его с детства, то все равно знает, как говорит Гамлет, «между кем и кем».

Экспозицией становится поиск Призрака — не загробного, а зеркального: призрака сценического образа. Актеры, сидящие перед зеркалами, поочередно спрашивают свое отражение: «кто ты» и, разумеется, не получают ответа. Каждый может быть каждым. И зритель не сразу угадывает, кто есть кто. А чтобы подстегнуть узнавание, режиссер торопит действие, и, скажем, сцену безумия Офелии играют раньше ее встречи с принцем. А Гамлет — Дариус Мешкаускас монолог «Быть или не быть» произносит дважды: в начале, в качестве презентации своего места в труппе, и в конце, когда роль идет к развязке и актер уже доказал нервной энергией и особостью артистической манеры свое право премьеры.

Театр устроил «мышеловку» для всех зрителей и развернул свои зеркала в нашу сторону. Огромная мышинная голова и фантастический хвост гуляют по сцене. Клоунские носы и воротники, белила циркового макияжа — знаки гротескной комедии умирания на арене. Здесь всегда есть опасность промахнуться: так Гамлет попадает в Полония, а не в короля, стоящего на плечах верного придворного. И никому нельзя довериться: вот и пара друзей Бернард и Марцелл обернутся Розенкранцем и Гильденстерном. «Он любил меня» — скажет один. То же может сказать другой, и оба солгут.

Сценическая среда создается исключительно гримировальными столами с зеркальной стенкой, их двигают актеры: то ставят их в круг, то выстраивают в ряд, то разрывают цепочку, и в этой брешу может появиться простертый труп. Мертвое тело, а не дух является Гамлету, и обнажение неподвижной



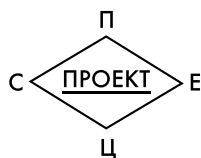
плоти превращает гримерную в морг. Вся мистика — видение старого Гамлета — тоже на столах. Один актер играет и живого дядю и мертвого отца. Это одна личина, а роли могут меняться. Эта гальванизирующая реальность возможна лишь на сцене в свете прожекторов и электрических ламп гримерных. Дальше — тишина. Небытие театр рассматривает как отсутствие театра. Можно сказать и по-другому: театр — зеркало, в которое глядится артист, а отражается в нем публика.

Непохожие друг на друга живущие в разных странах режиссеры увидели в шекспировской пьесе нечто общее — подмену живых лиц личинами, взаимозаменяемость героев, расплывчатость их побудительных мотивов, отсутствие надежд на преображение мира силами одной личности. Во всех трех спек-

таклях протагонист трагедии выведен из круга романтических персонажей. Связь времен прервалась навеки, и ни один Гамлет ее не в силах восстановить. Эти Гамлеты новой генерации не олицетворяют, а вышучивают вечные ценности гуманизма, потерпевшие крах. Но в самой структуре этих стилистически очень разных спектаклей мы видим феномен обращения к богатому прошлому театрального искусства. Точнее говоря, к театральному авангарду, на который так или иначе ссылаются все три постановщика и который по определению замешан на отрицании привычных форм и смыслов. Собственно, главное, что осталось у нынешних режиссеров и у их Гамлетов, — это воля к отрицанию. Принцы датские выведены на подмостки не затем, чтобы тронуть наши сердца, а скорее для того, чтобы уравнивать шансы на выживание: мор и потоп падают на всех. **Театр.**



**Сцена
из Гамлета
в постановке
Оскараса
Коршуноваса,
OKT / Vilniaus
miesto teatras,
Вильнюс, 2009**



Гамлет

XX век



БОРИС
ГЛАГОЛИН

БРИДЖ — 1904

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР
АНТРЕПРИЗА ГЛАГОЛИНА



МАМОНТ
ДАЛЬСКИЙ

ГАМПЕТ — РУБЕЖ XIX—XX ВЕКОВ

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР,
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНТРЕПРИЗЫ

НИКОЛАЙ
ХОДОТОВ
ГАМЛЕТ — 1919
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ
ТЕАТР



ВАСИЛИЙ
КАНАПОВ

ГЛАВРЕД — 1971
1987

МИХАИЛ
ЧЕХОВ

ГАМЛЕТ — 1924
МХАТ-2



ЕВГЕНИЙ
САМОЙЛОВ

ГАМЛЕТ — 1954

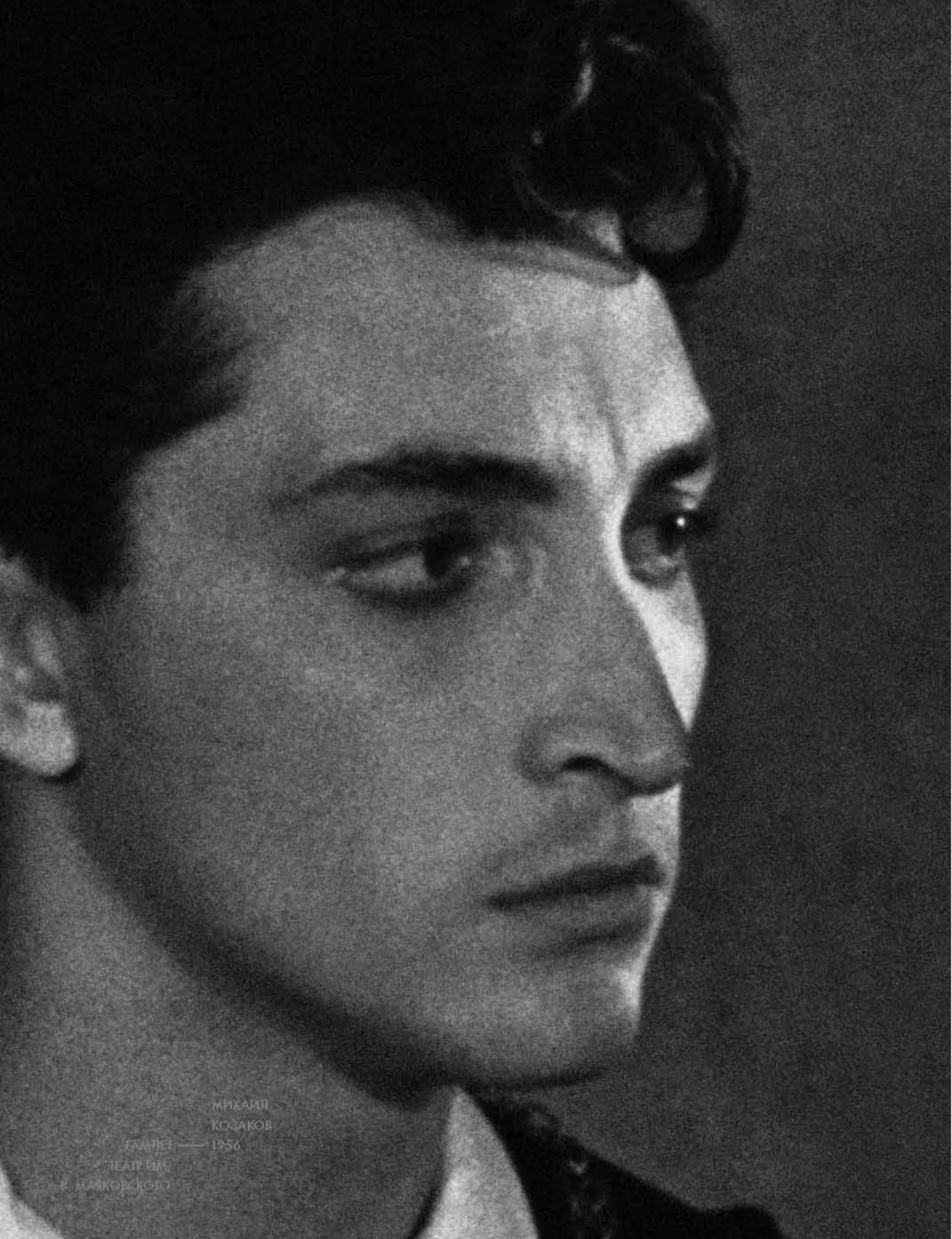
ТЕАТР ИМ.
В. МАЯКОВСКОГО



МИХАИЛ
АСТАНГОВ

ГАМЛЕТ — 1957

ТЕАТР
ИМ. ВАХТАНГОВА



МИХАИЛ
КОЗАКОВ

ТАВРЕТ — 1956

ТЕАТРА
И МАМОНОВСКОГО