

Алексей БАРТОШЕВИЧ

## ХРОНИКА ШЕКСПИРОВСКОГО ГОДА

### ЗАМЕТКИ

Сезон шекспировского четырехсотпятидесятилетия в разгаре. Шекспировские премьеры сменяют одна другую. Четыре новорожденных «Гамлета» явились в одной только Москве. По числу одновременно поставленных в столице «Гамлетов» мы уже обогнали Лондон. В 1930 году там шли сразу три «Гамлета», о чем историки театра пишут как о чуде, неслыханном дотеле и не повторенном в последующие времена. А сколько принцев датских бродят по подмосткам прочих городов России! Да разве только «Гамлет»? Количество, к примеру, новых постановок «Ромео и Джульетты» просто зашкаливает за все разумные пределы. При этом сказать, что русские, как обычно, берут числом, а не умением, было бы не очень справедливо: среди общей массы попадаются серьезные или даже замечательные работы (например, «Отелло» Юрия Бутусова или «Гамлет» в Театре Наций: о них речь впереди).

Конечно, советская привычка к «датским спектаклям» никуда не делась, она прочно засела в подсознании отечественной культуры. Но пусть уж лучше «всенародно отмечают» юбилей Шекспира или Чехова, чем какую-нибудь там казенную годовщину. Обилие шекспировских спектаклей никому не причинит вреда, даже если две трети из них окажутся далеко не шедеврами, а то и попросту провалятся. Разве что публика, перекормленная классиком, начнет испытывать к нему отвращение, а театры, утомленные избытком творений стратфордского лебеда, примутся усердно от него отдыхать и на время забудут о его существовании. Так, кстати, случилось с Чеховым. После шумного празднования его даты, он на два-три года почти исчез с подмостков, и только сейчас театры начинают к нему возвращаться. Так вероятно будет теперь и с Шекспиром.

У круглых шекспировских дат в России своя история, зеркально отразившая российскую

судьбу. 50 лет тому назад, 23 апреля 1964 года классик должен был праздновать свое 400-летие (во всем мире он благополучно его и отпраздновал). Театры по всему Союзу начали заранее готовить шекспировские постановки. Но на беду за несколько месяцев до юбилея Никита Сергеевич устроил очередную встречу с интеллигенцией. Сперва он держал речь по писаному, но потом, как часто бывало, перешел к импровизациям и скоро добрался до репертуара театров. Хрущев упрекал театры в том, что вместо современных пьес о трудовых подвигах рабочего класса и колхозного крестьянства, они предпочитают ставить классику. «Как ни придешь в МХАТ, там все шотландскую королеву на эшафот ведут. Зачем вам эта Мария Стюарт? Снимите вы ее, уберите с афиши. Старик Шекспир на нас не обидится!». Понятно, что никто из руководящих товарищей не посмел сказать Первому Секретарю, что «Марию Стюарт» написал никакой не Шекспир, а вовсе даже Шиллер. Скорее всего они и сами не знали. И – это самое смешное – начальство принялось выкидывать из репертуарных планов театров пьесы Вильяма нашего Шекспира. В итоге, когда совсем накануне юбилея спохватились, увидев, как готовятся к торжеству во всех странах, стало уже поздно. Наскоро устроили в Большом театре юбилейное заседание с длинными и скучными докладами, ровно ничем не отличавшееся от всех прочих казенных толковищ. Новых же спектаклей на сценах почти не было. Времени ставить их не оставалось.

На этот раз подобных недоразумений, кажется, не предвидится. В наши дни государственные люди, управляющие культурой, по всей вероятности в состоянии отличить Шекспира от Шиллера. Что, без сомнения, свидетельствует о том, что за прошедшие пятьдесят лет мы, «благодаря просвещению отдвинув

более границ», значительно приблизились к цивилизованному миру.

Доказательством последнего может служить устроенный в кинотеатрах чуть ли не всех крупных городов России (Москва, С.-Петербург, Казань, Красноярск, Екатеринбург и т.д.) Театральный Шекспировский фестиваль. Точнее, это демонстрация снятых на пленку прямо в зрительных залах во время представления (и снятых технически превосходно) шекспировских (и не только) спектаклей английских театров. Совсем, кстати, свежих, «с пылу – с жару»: премьера одного из них, «Кориолана» в театре «Донмар», состоялась только два месяца назад, а некоторые еще идут в Лондоне и Стратфорде. Поклон Британскому Совету и прочим английским и российским организаторам уникального фестиваля.

Лучшее среди показанного, вне всякого сомнения – постановки Королевского Национального театра. Прежде всего – изумительный по психологической изысканности «Отелло», поставленный нынешним руководителем театра Николасом Хитнером с Адрианом Лестером

в главной роли. Московская публика помнит Лестера по спектаклю театра *Cheek by Jowl* «Как вам это понравится», показанному у нас лет десять назад. Лестер играл там Розалинду: никто на моей памяти не сыграл самую пленительную женщину шекспировской комедии лучше, чем этот чернокожий британец. Потом Питер Брук позвал его на роль Гамлета в парижском «Буфф дю Нор»: это было одним из самых человечески глубоких прочтений трагедии, которые мне пришлось видеть (недавно подсчитал – на своем веку я видел пятьдесят девять «Гамлетов»). И вот теперь – «Отелло».

В программу шекспировского фестиваля включены пять постановок лондонского театра «Глобус». Я видел и эти спектакли, и – на протяжении полутора десятков лет – многие другие спектакли этого театра в Лондоне. И составил себе довольно ясное представление о

Оливия Виналл – Дездемона,  
Адриан Лестер – Отелло.  
«Отелло».  
Королевский Национальный театр,  
Великобритания



его задачах и художественном уровне. Увы, не слишком восторженное.

Еще в конце позапрошлого века англичане задумывались о том, не следует ли воскресить из небытия знаменитый «Глобус», театр, для которого написаны «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Буря». На подмостках которого играли первый великий трагик Англии Ричард Бербедж и сам Шекспир. Много лет шли разговоры о том, что хорошо бы восстановить национальное сокровище, да все не находили то денег, а то энтузиастов. До тех самых пор, пока из Штатов не приехал известный, но не очень знаменитый киноактер Сэм Уонамейкер, решившийся отдать остаток жизни и все свои деньги на осуществление благородного, но дорогостоящего замысла. Зная, что на государственные средства рассчитывать тщетно, он обратился к общественности. Проект создавали под руководством лучших историков-шекспироведов. Старались восстановить шекспировский театр со всей возможной археологической точностью. Строительный лес привозили из тех самых мест, где его брали тогда, в 1599 году. Солому, которой покрывали крышу галереи, сушили и прессовали по старинным рецептам. Балясины для ограды галерей вытачивал мастер, который был далеким потомком самого Ричарда Бербеда: типично английская история.

Решили строить «Глобус» не совсем там, где он стоял при Шекспире, а метров на сто в стороне – чтобы здание театра замыкало линию набережной Темзы – так называемой *Queen's Walk* – «королевской прогулки». Театр задумали сделать частью целого культурного центра с музеем, фойе, сувенирными лавками, залом для конференций.

Всякий желающий мог вложить деньги в стройку. Имена тех, кто сделал крупные пожертвования, помещали на стенах театра. Каждый, кто вносил по 10 фунтов, получал именную кирпич где-то в фундаменте. (Утешительно думать, что и мой кирпичик лежит там, под землей, в основании шекспировского театра). Деньги долго собирали с миру по нитке. В итоге основную сумму дал один миллионер-филантроп.

Сэм Уонамейкер не дождал до осуществления мечты, составившей главный смысл его жизни. Он умер в 1993 году, за четыре года до того дня, когда королева торжественно открыла «Глобус». С тех самых пор театр забит толпами туристов – и вовсе не только в туристический сезон.

Когда вы входите в этот театр, вас всякий раз охватывает головокружительное чувство волшебства и гармонии. По степени совершенства пространство «Глобуса», пусть это лишь новодельная его копия, можно сравнить разве что с театром в Эпидавре или с паллади-евским Театро Олимпико.

Если придете в «Глобус», останьтесь там сколько сможете, поднимитесь на галереи, разглядывайте зал и подмостки с разных точек зрения, под разными углами, изучайте украшающие сцену орнаменты, знаки зодиака, нарисованные на «небесах» – навесе над сценой – точно так все это было и при Шекспире. Пойдите в партере – там, где теснилась шумная толпа елизаветинского простонародья. Если вы любите театр, вы надолго сохраните в душе это переживание приобщенности к великим моментам театральной истории.

Но как только на эту сцену выходят актеры нынешнего «Глобуса», гипноз фантастического пространства улетучивается, чудо исчезает. На подмостках шекспировского театра развертывается зрелище, не принадлежащее ни театральной системе Ренессанса, ни сколько-нибудь серьезному современному театру. Что особенно поражает – это полное и намеренное отсутствие какой бы то ни было режиссуры – если не считать таковой принцип: ты выходишь из левой, а ты – из правой кулисы. Не ищите тут ни намека на режиссерское прочтение шекспировских пьес, ни даже сколько-нибудь отчетливого толкования характеров и судеб шекспировских людей. Актеры по очереди внятно произносят текст – и не более. Скажут: при Шекспире тоже не было режиссуры в современном смысле слова. Но мы не можем превратиться в людей шестнадцатого века. Вы можете реконструировать архитектуру старинного театра, но не его искусство: для этого нужно было бы воскресить актеров



шекспировской труппы лорда-камергера, елизаветинскую публику, елизаветинский Лондон и елизаветинскую Англию. Понятно, что это чистой воды утопия. Временами актеры нынешнего «Глобуса» усердно стараются изобразить елизаветинцев, но из этих попыток неизбежно выходит фальшь и провинциальный наигрыш. Чаще всего они просто играют кто во что горазд, как бог на душу положит. Одни лучше, другие хуже, но спектакль из этого сложиться не может. Даже знаменитые актеры, иногда выходящие на эти подмостки, тут прибегают к давно проверенным приемам, а попросту – к старым штампам, наработанным в прежних ролях. Так, Стивен Фрай, играя Мальволио («Двенадцатая ночь» – один из показанных на фестивале спектаклей «Глобуса») лишь повторяет то, что он делал в сериале «Дживс и Вустер»: та же полунеподвижная меланхолическая физиономия, та же

А. Халилулина – Изабелла,  
А. Феклистов – Люцио.  
«Мера за меру».  
Театр им. А.С. Пушкина.  
Фото С. Ясира

замедленная лемурия пластика, та же вялая ирония. Но прежнего блеска нет и следа, как нет смешной и горькой истории нелепого дворецкого графини Оливии. Судя по всему, от актеров в «Глобусе» ничего в этом роде попросту не требовалось.

Я вообще не стал бы об этом писать – мало ли в Британии или у нас театров не самого высокого разбора. Но «Глобус» скоро придет в Россию, и я счел своим неперменным долгом предупредить почтеннейшую публику, что ее скорее всего ожидает.

Однако, кто знает: может быть, новый руководитель труппы Доминик Дромгул сумел совершить чудо, и «Шекспировский театр

Глобус» предстанет перед нами преображенным? Такие чудеса иногда случаются.

Очень хочется верить в это чудо. Хотя верится в него с трудом.

Вернемся, однако, на почву любезного отечества и бросим взгляд на три московских спектакля шекспировского сезона, каждый из которых – при всех вопросах и сомнениях – составил некую ступень в сегодняшней театральной судьбе российского Шекспира.

#### «МЕРА ЗА МЕРУ»

##### **В ТЕАТРЕ им. А.С. ПУШКИНА**

Когда-то Деклан Доннеллан уже привозил в Москву постановку шекспировской «Меры за меру», сделанную в его лондонском театре *Cheek by Jowl*. Это был строгий и жесткий спектакль. Ник Ормерод, всегдашний сценограф Доннеллана, выстроил на подмостках черную конструкцию, которую сверху вниз прорезала красная молния. Всем действием правила взрывчатая страсть, закованная в геометрически четкую форму, но именно эта закованность создавала сильный эмоциональный эффект.

Теперь англичанин поставил ту же пьесу Шекспира в Театре имени Пушкина со своими любимыми русскими актерами, собранными из разных театров Москвы. Тот же Ормерод стал художником спектакля. На сцене снова царствует геометрия, снова – черный и красный цвета. Молнии, однако, как не бывало.

«Мера за меру» – странная комедия (да и комедией ее можно назвать разве что условно). Это одна из самых неровных пьес Шекспира. Иногда кажется, что первая ее половина написана одним, а вторая – другим пером. Одни сцены созданы рукой великого художника, другие – всего лишь твердой рукой умелого мастера своего дела.

Режиссер уверенно преодолевает несовершенства пьесы. Однако за этими явными, бросающимися в глаза несовершенствами скрыта глубина прозрений в суть человеческой природы.

Стройность структуры произведения не гарантирует его глубины. Как заметил в свое время Леонид Пинский, в искусстве великое редко бывает тождественно

совершенному – прорывы художника в душевные бездны, в тайные области бытия часто соседствуют со структурными неловкостями, если даже не с неуклюжестью, с которой выражает себя внутренний голос творца, пораженного своими открытиями: ему не до удобовоспринимаемой гладкости речи, не до гармонии формы, он, запинаясь, захлебываясь от волнения, спешит бросить нас в разверзшиеся перед ним пропасти.

В противоположность спектаклю, как всегда у Доннеллана – изящному, безукоризненно выстроенному, графически четкому, пьеса не только лишена изящества, она, осмелюсь сказать, порядком нескладна, а с точки зрения стройности мысли и композиции крайне противоречива. Первые два акта (если тут позволено говорить об актах: известно, что сам Шекспир пьесы на акты не делил) глубокомысленны и загадочны. В них речь идет о непостижимых, неподвластных воле законах человеческой природы, о владычестве плоти, перед которой бессилён слабый, уязвимый дух. Вопреки привычным трактовкам главный герой пьесы Анджело по природе вовсе не распутник и лицемер. Внезапно овладевшая всем его существом сила, которая влечет его к Изабелле, толкая на прямой шантаж и прочие гнусности, столь могущественна, что о сопротивлении нет и речи. Она соблазняет его самой своей монашеской чистотой. Он пытается и не может противостоять неудержимым порывам своего тела, становясь чудовищем греха едва ли не поневоле. А потому вина его довольно призрачна, и Герцог в финале со странной легкостью прощает его, чуть было не погубившего юную героиню и ее брата. В финале пьесы грешнику даруют прощение, а безобидного болтуна Люцио сурово наказывают. Кто-то сказал: это все что угодно, но не мера за меру.

Законы моральной справедливости в мире этой пьесы не очень-то действуют, они предельно размыты. Прощение в пьесе – не знак ренессансной веры в благость природы, но маньеристский жест безнадежности. Мира не изменить, человечества не исправить, негодовать, пылать справедливым гневом нет смысла: приходится мириться с печальной

реальностью. Нельзя забывать, что комедия «Мера за меру» – современница трагедии о принце датском. Это комедия того мира, трагедия которого – «Гамлет». В ней сколько угодно Эльсинора, но не ищите в ней Гамлета. С главной трагедией Шекспира эту сомнительную комедию объединяет болезненная завороченность смертью, воспринимаемой не столько как небытие, конец жизни, сколько как процесс физического распада, гниения брэнного тела. Как и «Гамлет», эта пьеса вопит о том, что значит быть мертвым, о бытии-в-смерти. Приговоренный к казни Клавдио силится быть выше страха смерти и не может: из его уст вырывается полный леденящего ужаса крик:

*Но умереть, уйти, куда не знаешь,  
Лежать и гнить в бездвижности холодной,  
Чтоб то, что было теплым и живым,  
Вдруг превратилось в ком сырой земли...  
И самая мучительная жизнь:  
Все – старость, нищета, тюрьма, болезнь,  
Гнетущая природу, будут раем  
В сравненьи с тем, чего боишься в смерти.*

Перед этим предсмертным воплем трепещущей плоти безукоризненная добродетель Изабеллы, свято хранящей свою чистоту, может показаться бессердечностью.

Можно предположить, что, опустившись в эти бездны маньеристского сознания, усомнившегося во всех ценностях христианской и любой другой морали и потому беззащитного перед страхом конца, автор пьесы решился разом вырваться из прельстительных, но опасных глубин и поспешил закончить пьесу, обратившись к проверенным приемам традиционной комедии с подменами, переодеваниями, благонамеренными плутнями и благополучным финалом. А может быть, просто актеры его труппы требовали поторопиться с завершением: что-то, драгоценный наш Вильям, ты очень уж завозилс с этой «Мерой», до премьеры осталось три дня, а нам еще роли учить.

Одна часть пьесы напоминает нам о Достоевском или Камю, другая же – о «Много шума из ничего». Второе ничуть не хуже первого, но это совсем разные способы видеть и понимать мир и людей.

Режиссеру, желающему свести концы с концами и создать нечто целостное, приходится решать, на какую из частей опираться; так или иначе, он должен выбрать одно из двух: компромисс здесь найти трудно. Доннеллан предпочел именно компромисс. Он поставил элегантный, строгий, по-британски корректный и холодноватый спектакль. Там, где дело идет о терзаниях души и вожделениях плоти, он обходится намеками, легко читаемыми сценическими знаками. Когда Анджело долго нюхает стул, на котором только что сидела Изабелла, или когда Клавдио в ожидании казни по-волчьи воет, это точные и хорошо продуманные внешние обозначения движущих героями страстей. Нельзя тут упрекать актеров в том, что они не пытаются проникнуть в глубины душевного подполья своих персонажей: этого явно не хочет сам режиссер. Кажется, Доннеллан предпочитает не погружаться сам и не погружать актеров (да и нас с вами) в этот глубоко болезненный мир, чреватый многими опасностями и душевными тупиками: это могло бы подорвать всю выверенную структуру постановки. Так, словно увидев надвратную надпись: «Оставь надежду, всяк сюда входящий», он отказался следовать за проводником. Возможно, режиссер не так уж неправ. В конце концов, разве подобным образом не поступил сам автор пьесы, войдя в круги преисподней, но на полпути спасшись оттуда бегством?

В этом блистательном, уверенном и беспрепятственном скольжении по поверхности, которое предлагает нам англичанин, есть свои преимущества. Проигрывая в глубине, спектакль выигрывает в цельности. Он хочет нравиться и легко достигает своей цели, столь естественной для театра, добывая шумный и вполне заслуженный успех: голоса критиков уже слились в хоре громких и, без сомнения, справедливых похвал.

Тем не менее то главное, чем «мрачная комедия» Шекспира обращена к нам, заключенные в ней прозрения о человеке и человеческой природе, то, что в пьесе криком кричит, взывая о театральном воплощении, все еще остается невоплощенным, по крайней мере – на российской сцене. Что же, наберемся терпения и не будем терять надежды.



#### «ОТЕЛЛО» В ТЕАТРЕ «САТИРИКОН»

В шекспироведческих работах о трагедии «Отелло» давно замечено, что в этой пьесе всякий из ее главных героев не только существует сам по себе, таким, каков он есть, но одновременно живет во множестве зеркальных отражений, составлен из того, как его воспринимают другие. Эти отражения редко сходятся, поскольку каждый в каждый момент видит другого по-разному. Характер в своем единстве создается не только его имманентной сущностью; он также вырастает из совокупности взглядов и отражений, суждений и видений прочих персонажей. Или не создается, когда понятие целого, как и сама идея драматического характера, воспринимается как мнимость.

В пьесе единство характеров скорее образуется, в спектакле Юрия Бутусова – скорее нет. И это не ошибка, а сознательный выбор режиссера. Мы не знаем, какая из Дездемон настоящая: золотоволосая куколка, как две капли воды похожая на Барби; властная дама большого света, которая обращается с мавром

презрительно-высокомерно; сексуально озабоченная красотка, готовая в любой момент отдаться тому, кто этого захочет, и ее роман с мавром – не более чем минутный эротический каприз (о чем, кстати, прямо говорит Яго: «Когда она будет съята им по горло, ей понадобится другая»); или, наконец, насмерть перепуганная девочка в сцене смерти.

То же – с Эмилией. Кто она – верная подруга своей госпожи или та, кто, не задумываясь, ее предает, чтобы на минуту угодить мужу: ответа нет, как, кстати, нет его и в пьесе. Где правда, какая из Эмилией или Дездемон – истинная, ни героям трагедии, ни нам, ее зрителям, знать не дано. Яго видит свою супругу Эмилию похотливой самкой, которая спала с мавром, но вряд ли у него есть для этого хоть какие-то основания.

Однако грань между реальностью и болезненными снами в мире спектакля крайне

Сцена из спектакля.  
«Отелло».  
Театр «Сатирикон».  
Фото Е. Цветковой

*Pro настоящее*



Д. Суханов – Отелло.  
«Отелло».  
Театр «Сатирикон».  
Фото Е. Цветковой

хрупка. В пьесе «поручик его мавританства» сам придумывает несуществующую связь жены с Отелло, чтобы задним числом оправдать свою интригу, здесь ему и в самом деле мерещится измена: мы своими глазами видим эротическую сцену между Эмилией и мавром. Понятно, что эта сцена существует только в воспаленном воображении Яго. Но нас делают свидетелями его галлюцинаций, что в театре означает: все это было на самом деле. Театр по самой своей природе – разве не фабрика одетых в кровь и плоть иллюзий (о чем сказано в другой пьесе того же автора: «воображение дает невидимым вещам и обиталище, и форму»)? До отказа набитый комплексами мужской неполноценности и оттого раздираемый ненавистью ко всему женскому роду, Яго только и ждет от Эмилиии измены, чтобы лишний раз убедиться, что все бабы – животные, да и весь мир не лучше, и тут же убедить в этом начальника, и это становится толчком ко всей интриге.

Впрочем, слово «интрига» к этому Яго не очень подходит: ведь он здесь хочет открыть генералу глаза на то, в чем сам действительно убежден. Отелло верит ему чуть ли не сразу. Кажется, он давно и хорошо знает, что такое предательство, и ждет его заранее, чуть ли не сам накликает его. Причина не в том, что, дескать, «черен я». Напротив, только поверив навету, он становится черен: актер на сцене

мажет лицо черной краской, и это цвет смерти. Этому моменту предшествует долгое мучительное молчание, когда Отелло и делает твердый шаг к небытию.

Что в спектакле на самом деле более чем реально и что в итоге сообщает ему (спектаклю, а не миру) внутреннюю цельность – так это душевные и физические страдания героев – и Отелло, и Яго (замечательно сильные работы Дениса Суханова и Тимофея Трибунцева), попавших (или загнавших себя) в ловушку вселенской бессердечности. Они то и дело валятся с ног, земля под ними ходуном ходит, опереться не на что: все, к чему они прикасаются, начинает немедленно ползти по швам, рассыпаться в прах, погружаться в черный туман. Они с мучительной бесцельностью слоняются среди царящей на подмостках мировой барахолки или склада загромождающих подмостки ненужных вещей – всех этих пустых коробок, пыльных фикусов, старых чемоданов, брошенной мебели и прочих отбросов грязноватой цивилизации, среди оглушительного шума кабарежной музыки, который нужно перекричать, чтобы тебя хоть как-то услышали, среди всего этого провинциального кипрского бардака с соблазнительно извивающимися девицами, то есть среди вселенной, обратившейся в помойку или, выражаясь более уместным для трагедии языком, ввергнутой в хаос.



(Нельзя, правда, не заметить, что картина хаоса в режиссуре Бутусова и в сценографии А. Шишкина могла бы быть несколько менее хаотичной.)

В программке режиссер предлагает свой перевод фамилии автора: не «потрясающий копьем», а «колеблющееся копье». Здесь не место спорить о достоверности перевода, но раз Бутусов предпочитает это слово – значит, оно ему зачем-то нужно. Оставим в стороне фрейдистские ассоциации, связанные со словом «копье». Скажем о другом и более существенном – о смысле слова «колеблющийся», которое многое определяет в философии спектакля, где люди погружены в мир всеобщей неопределенности, где размыты все понятия и все границы, то есть в тот самый смешной и страшный постмодернистский мир, в котором все мы живем. Однако – и в этом, пожалуй, все дело – режиссер не получает мазохистского удовольствия от пребывания в мировой бесцельности, а ненавидит ее, до смерти от нее устал. Поэтому на сцене не легкокрылый, слегка циничный и комфортно устроившийся в обесмысленном пространстве привычный нам постмодернистский гротеск, а трагедия – редкая гостья на современных подмостках.

### «ГАМЛЕТ|КОЛЛАЖ» В ТЕАТРЕ НАЦИЙ

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 некий 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 захлопываются 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 kaleidoscope, в котором волшебным образом меняются картинки: безоконная палата в психушке, похожая на глухую тюремную камеру, куда заточен Гамлет (она предусмотрительно обита поролами 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 смиренная 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 последняя 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 «дальше – 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 Лепажы, 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 бестелесный Призрак, парящий в воздухе, и гротескный клоун Озрик, совершающий нелепые прыжки на длиннейших помочах.

Е. Миронов.  
«Гамлет|Коллаж».  
Театр Наций.  
Фото Р. Должанского

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, насмешливая над ними, он объясняется с самим собой.

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. Мироновым 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 prestidigitатора (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 Миронову, 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 миггов 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 других постановок «Гамлет» Театра Наций воспринимается как настоящий шедевр театрального профессионализма.

Мне показалось, однако, что все виденные мной московских «Гамлеты» по-разному, но в равной степени удалены от привычной для русского театра традиции осознанно и 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 предъявить современникам.

Она большей частью скользит мимо болезненных 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 умственного тупика».

Рискую 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 (брак 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 Лаэрты 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-Лаэрты и Миронова-Офелии ровным счетом ничего предосудительного. И вообще никакой инцестуозности в спектакле почему-то не обнаружил (вероятно, оно и к лучшему). Для меня, как, смею думать, и для всей публики, много важнее было совсем иное: то, о чем не говорил Лепаж. Не знаю, думал ли об этом режиссер, но Евгений Миронов, актер сильной и зоркой интуиции сыграл в «Гамлете» трагическую историю, одинаково взывающую 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, или рубль обвалится. Похоже, сегодняшний мир очень редко способен оставаться на уровне внутренних требований, предъявляемых трагическим жанром.

Как бы то ни было, Евгению Миронову суждено, может быть, остаться в памяти театра лучшим Гамлетом нашего негамлетовского времени.

Драмы Шекспира, и более всего – «Гамлет», ставят каждое театральное поколение в ситуацию серьезного, а то и жестокого испытания, и не все это испытание выдерживают. Сможет ли современный российский театр пройти этот тест, профессиональный и человеческий, покажут итоги Шекспировского года. Он ведь продолжается.