

Вадим ЩЕРБАКОВ

КОЛЛАЖ ИЗ «ГАМЛЕТА»

Художественная стратегия Театра Наций выражается словосочетанием «проектный театр». Тут нет постоянной труппы, главного и очередных режиссеров, а также прочих признаков привычной для России организации зрелищного предприятия. Каждый новый спектакль подается как уникальный проект сотрудничества лучших из пригодных для его реализации сил. С настойчивым постоянством здесь выпускают спектакли, в которых самые звучные в мире режиссерские имена встречаются с признанными лидерами актерского цеха Москвы (по умолчанию это означает – России).

Спорность любого из перечисленных выше утверждений настолько очевидна, что мне пришлось употребить немало усилий, дабы избежать иронической окраски использованных слов и их порядка. Однако усилия пропали втуне. Высунутый язык упорно торчит из-под искреннего – поверьте! – уважения.

Видимо, что-то не так в стратегии и программе, коли раз за разом встреча отличных отечественных актеров со знаменитыми иностранцами приводит всего лишь к почтенным, а не ошеломляющим результатам. По нашим смутным временам, конечно, отнюдь не мало, когда тихая благодарность за умный и культурный спектакль мягко согревает исцарапанное и помятое в иных стенах эстетическое чувство зрителя. Но скромная эта радость непохожа на потрясение.

Робер Лепаж, «Гамлет», Евгений Миронов во всех ролях самой, наверное, великой пьесы мирового репертуара! Какой повод для ожиданий! Это непременно надо видеть!

Обязательно сходите. Достаньте дорожные билеты и убедитесь во всем сами. Не слушать же критиков, в конце концов. Главные перья, кстати сказать, хвалят. В особенности обстановку – «технологическое чудо» неведомо как висящей в пространстве и вращающейся половинки куба, на три грани которого постоянно проецируются разнообразие картинки, имеющие целью художественно обозначить смену виртуальных мест действия.

Этот согласный критический хор напомнил мне дневниковую запись С.М. Эйзенштейна.

Отправляясь за кулисы после не понравившейся ему генеральной репетиции мейерхольдовского «Ревизора», он мучительно искал предмет для похвалы. Нельзя же, в самом деле, встретиться с Мастером и промолчать или того хуже – начать ругаться! Счастливым выход подсказала роскошная меблировка спектакля. Эйзенштейн решил, что будет хвалить красное дерево и карельскую березу.

В спектакле Театра Наций аттракцион с изменчивой начинкой куба кричит криком, требуя восхититься своей затейливостью. Именно поэтому мне вовсе не хочется его обсуждать. Гораздо интереснее, на мой взгляд, попытаться понять, зачем нагромождены компьютерные вавилоны, ради чего зрителю показывают эту сомнительную красоту?

Произведение Робера Лепаж названо «Гамлет|Коллаж». То есть – уже не «Гамлет», не совсем «Гамлет». Заглавие заранее предлагает публике немного дистанцироваться от пьесы, указывает на разрыв между привычным ожиданием многофигурного спектакля и тем, что она увидит на сцене Театра Наций. Кроме того, в названии явственно звучит намек на монтаж разнородных объектов, на пересечение и взаимопроникновение множественных элементов, обладающих несхожей природой и свойствами. Оно отсылает зрителя ко времени, в котором все перемешано и лишено строго закрепленного места, к эпохе, когда в растения внедряют ДНК животных, а умение лихо обращаться с навороженными гаджетами не отменяет дремучей веры в колдовство. К нашему времени.

Собственно, любая постановка «Гамлета» обязана разбираться со временем, в котором она размещается. Не миновал этого и спектакль Лепажу. Только у Шекспира (если читать все слова пьесы) герой ужасается необходимости время изменить, а у г. Лепажу – является продуктом эпохи; не менее, но и не более.

Режиссерский сюжет спектакля Театра Наций можно считать совсем примитивно: псих, помещенный в одиночку с мягкими стенами, воображая себя то Гамлетом, то Клавдием, то Офелией, то прочими персонажами трагедии Шекспира, разыгрывает ее события в своем больном сознании, впадает от этого в буйство, получает укол успокоительного и возвращается вновь к сомнамбулическому безразличию. Попытки вспомнить при толковании такого сюжета о принципе «монодрамы» ничего (кроме образованности критика), в сущности, к нему не прибавят. Действительно, Крэг в процессе многолетней работы над «Гамлетом» в МХТ выдвигал – в качестве одной из версий постановки – идею, что все герои трагедии суть фантомы больного интеллекта датского принца. И даже прочно стоявший на почве реальности Вл.И. Немирович-Данченко готов был рассматривать эту концепцию, требуя лишь постоянного присутствия Гамлета на подмостках – в том числе и в тех сценах, где это не предусмотрено Бардом. Однако от «монодраматического» построения спектакля и сам Крэг, и руководители МХТ довольно быстро отказались. Возможно потому, что остроумная идея требовала слишком многих жертв в корпусе смыслов великой пьесы. А их тогдашнему театру было жаль.

Роберу Лепажу эти смыслы оказались без надобности. Кроме кое-каких, скажем, внутрицеховых, домашних радостей в его спектакле вообще нет интерпретации произведения Шекспира. Пьеса «Гамлет» нужна режиссеру только как самый знаменитый театральный сюжет, заранее известный любому зрителю. Именно с этим знанием он и работает, постоянно приглашая публику подивиться остроумию, с каким он выходит из всех сложностей приспособления многонаселенной трагедии к исполнению ее одним актером.

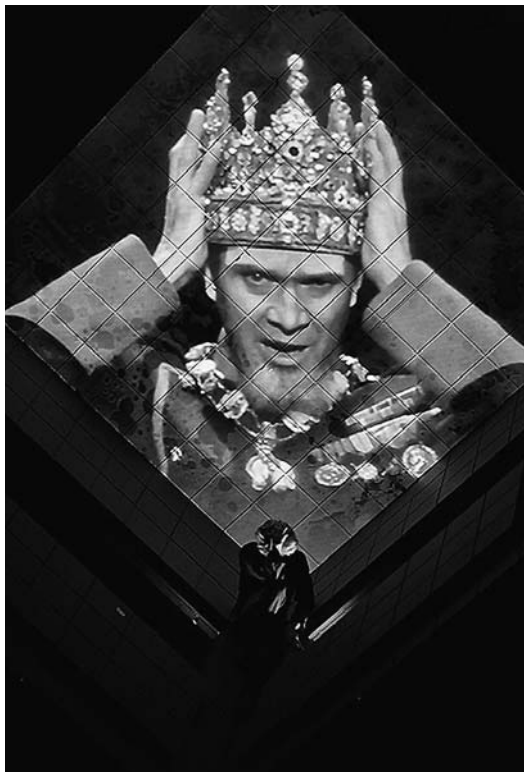
И тем не менее – свой собственный смысл у спектакля есть. «Гамлет» в Театре Наций говорит о времени без иерархий и канонов, об эпохе толерантности, не имеющей никаких берегов и рамок, о рассыпанной колоде жизненных «стратегий», вариантов поведения, принципиально не подлежащих никакому суду. И о человеке, который наделен такой свободой выбора, что не может определить сам себя. Какая разница, будешь ли ты Гамлетом или Лаэртом, Клавдием или Офелией, Гертрудой или Полонием? Все зыбко, потому что равно приемлемо. Раса, пол, анатомические особенности тела не являются более внеположной тебе доминантой, становясь предметом выбора. Сегодня можешь предпочесть персик, а завтра – рыбные палочки; прилавки обширны и предлагают массу разнообразных соблазнов.

Жизнь переполнена виртуальными реальностями. Под тихое шуршание компьютерных вентиляторов ты повелеваешь царствами, крошишь грозных монстров, флиртуешь, выдавая себя то за молоденькую красавицу, то за состоятельного джентльмена... И развенчать тебя может только физическая боль.

Вердикт эпохе, на мой взгляд, правильный. Ощущение проблем сегодняшнего человека – возможное, а для какой-то части населения планеты даже верное. Но от этих оценок кровь не холодеет – как могла бы, случись г. Лепажу задуматься над главными смыслами шекспировской трагедии.

Разговоры о режиссуре спектакля на том стоило бы и бросить, кабы не одно обстоятельство. Все-таки мы привыкли, что постановщик несет ответственность за все сценическое произведение в целом. В том числе и за результат работы своей команды. В конечном итоге именно он определяет уровень культуры зрелища. А я решительно не могу принять в качестве художественного свершения ни графику этих проекций, ни костюмы, ни ужасные по своей пошлости парики!

Вся эта утомительная пестрота ужасно мешала мне смотреть на актера – единственного участника спектакля, который мог оправдать понесенные пьесой потери. Право, невозможно всерьез воспринимать монолог Гамлета из



Е. Миронов – Клавдий.
Фото Р. Должанского

уст удвоенного и поданного посредством видео крупным планом персонажа (очень смахивающего на пожилую певицу Тину Тернер) в кокетливо завитом блондинистом парике! А вот Офелия – г. Миронов играет ее всерьез, то спиной, то вполоборота, без тени иронии, замечательно перестроив голос. Строго и даже целомудренно представляет послушную дочь и сестру. Однако соломенные патлы до попы вносят в эту игру явно непредусмотренный оттенок скабрзности!

Возможно, впрочем, что такие парики были явлены, дабы поиграть на контрастах между новыми технологиями и старым театральным хламом – наивным, но милым своей причастностью вечной истории сценического искусства. Подобное намерение при желании может вычитываться в сюжете спектакля. Штука только в том, что таковое желание напрочь уничтожается недоделанностью, непроясненностью

приема, ведущей к буквальности восприятия. Дурная вещь оказывается дурна сама по себе, не будучи встроенной в очевидную систему ассоциативных связей. И выходит, что актер просто играет в плохих париках, смотреть на которые больно.

Евгений Миронов – актер очень техничный и дисциплинированный. Эти качества позволяют ему преодолевать на протяжении всего спектакля отсутствие твердого и ровного пола под ногами. Однако они же не дают ему свободы возвыситься над рисунком и набором поставленных режиссером задач.

Пластически роль выстроена на жестком – даже скупом – отборе движений и поз. Ничего лишнего, никакой «мазни» – но и никакого живого *tremolo*, дрожания, пульсации и биения плоти, через которые видна была бы жизнь духа. Актер легко и ловко исполняет чуть стилизованный балет повседневности, слегка приправленную театральными преувеличениями кантилену ракурсов привычного бытия. Холодное свечение, которое все время отделяет тело г. Миронова от ярких красок видеопроекций, напоминает абрис мертвого тела, остающийся на месте преступления после эвакуации трупа. И возникает ощущение какого-то околочения, передаваемого этой аурой движениям разнообразных персонажей, представленных актером.

Эмоциональный накал также почти снят. Вежливое внимание к происходящему на сцене у меня замещалось живым любопытством лишь в трех эпизодах, когда, как кажется, заинтересованность актера в данных ему словах и действиях проявлялось в искреннем волнении.

Это, во-первых, ловко придуманный рассказ Полония о любовной природе помешательства Гамлета. Капитального хлопотуна создатели спектакля сделали начальником эльсинорской службы безопасности. Серенький плащ, пузико, стертая морщина – узнаваемый набор признаков «комитетчика» советских времен. Вооруженный указкой, он изящно очерчивает круглые О в проецируемой на экран записке принца к Офелии, шаркая ножкой и напирая на эти гласные в чтении. Задор эксперта-графолога, который до тонкости освоил науку

выведения человек на чистую воду по их почерку, играет г. Мироновым с истинным удовольствием и азартом. Ощущение такое, будто в склепе приоткрыли дверь – по сцене и залу проносится ветерок. Публика, конечно, его чувствует и отмечает аплодисментами.

Затем надо упомянуть о главной «домашней» внутритеатральной радости авторов зрелища. Эпизоды разговоров Гамлета с актерами превратили трагедию Шекспира в эстетический манифест. Речи принца о сценическом искусстве сыграли и, надеюсь, продолжают играть важную роль в спорах о правде театра. Во времена репетиций «Гамлета» в МХТ они послужили причиной принципиальной дискуссии между Станиславским и Крэггом. Ну вот же, горячился К.С., Гамлет говорит: искусство – это зеркало природы, актеры держат его, значит – отражают, повторяют то, что видят перед собой. Крэг же возмущался прямолинейностью такого прочтения, предполагая неточность перевода с языка оригинала на русский. А куда пропало, говорил он, *as 'twere [to hold, as 'twere, the mirror up to nature]*? Ведь в этом *будто* (у Пастернака оно превратится в «так сказать») как раз и заключено самое важное – утверждение условности искусства, свобода непрямого отражения, необходимость не подражания, но выражения полученного опыта!

В тексте, произносимом Гамлетом со сцены Театра Наций, впрочем, этого «будто» вообще нет. Вычеркнули за ненадобностью. Не заинтересовало. Зато с особой энергией были переключены смыслы в другом куске из наставления актерам.

Гамлет г. Миронова в этом эпизоде облачен в смокинг и маленькую беретку. Помнится, такие некогда носили, выполняя ручную работу, те, кому по молодости пришлось привыкать к пилоткам, а не к фуражкам – солдаты и младшие офицеры Великой Отечественной. Очевидный и намеренный контраст между деталями одежды можно истолковать по-разному, но не заметить этого ясного знака нельзя. Гамлет у Шекспира говорит актерам не о реализме, а о вкусе, о чувстве меры в показе жизни. «Если тут перестараться

или недоусердствовать, – гласит перевод Б.Л. Пастернака, – несведущие будут смеяться, но знаток опечалится, а суд последнего, с вашего позволения, должен для вас перевешивать целый театр, полный первых». А в спектакле г. Лепажа Евгений Миронов этими словами объясняет публике иное: есть «знайки», по какому-то незаконному праву считающие свое суждение более весомым, чем мнение большинства. Актер производит означенную подмену, энергично артикулируя, помогая словам широкими жестами. Здесь трепещет подлинный нерв, не часто ощутимый в иных местах спектакля...

Интересное и показательное заявление!

Больше всего мне понравилось, как г. Миронов «играет» благородство. В сцене примирения с Лаэртом перед финальным поединком актер и его персонаж прекрасны. Вытянутый в струну Гамлет держит у плеча маску для фехтования, нагружая ее функцией своего двойника. Не Гамлет, но его болезнь тому причиной. Сверстник обращается к сверстнику, равный – к равному. (Когда-то И.А. Аксенов высказывал идею, что в «больших» трагедиях Шекспира герой явлен в трех ипостасях: в «Гамлете» заглавный персонаж мог бы быть таким, как Лаэрт, не имея он страсти к рефлексии, или таким, как Горацио, не обладая он волей к действию.) И так это здорово актером интонационно окрашено, что видишь: подлинный рыцарь обращается к рыцарю.

Дальше, правда, в спектакле возникает беда. Гамлет фехтует с собственной проекцией. Происходит это стремительно, исполняется г. Мироновым со всем блеском владения своим телом. Не поединок, а танец – изящный и мастеровитый. И тут, в момент смертельного укола, должно, по мысли режиссера (насколько она доступна моему пониманию) произойти главное эмоциональное событие спектакля. Герой до сей поры игравший в персонаже «Гамлета», не погружаясь в их страсти глубоко, сохраняя дистанцию и как бы примеряя на себя их маски, здесь обязан сыграть настоящую боль, впервые за весь спектакль дать нам почувствовать свое физическое страдание. И г.Миронов это делает – его крик ни на секунду

не наигрыш. Однако неожиданность выплеска боли настолько не подготовлена, настолько не имеет опоры в предшествующем действии, что он производит почти комический эффект. После холодного изящного балета крик кажется неуместной ошибкой, а не кульминацией.

Чтобы «выстрелить», неожиданность должна стать следствием неочевидной (ибо прерывистой, с намеренно выпущенными звеньями), но в своих фрагментах явленной логической цепочки. Однако предлагаемые трагедией Шекспира кульминации (сцена в спальне Гертруды перед убийством Полония, похороны Офелии, например) постановщиком оказались смазаны ради обретения остроумных способов сыграть их в одиночку. Способность героя страдать ничем, таким образом, не была доказана. Ружье не повесили на стену. Затем что-то стремительно выстрелило и линия Гамлета закончилась. Дальше оказалась только тишина то ли медикаментозного, то ли шизофренического оцепенения, закольцевавшая режиссерский сюжет.

Беда...

Опыт сотрудничества Театра Наций с Робером Лепажем лишний раз доказал, по-моему, что

«проектная» модель как-то не шибко срабатывает на нашей театральной Родине. Заграничные режиссерские знаменитости выпускают с отечественными первыми сюжетами серьезные по своим задачам спектакли, которые, однако, не становятся настоящими событиями. Да, публика (пожалуй, не без пользы для себя) на них ходит. Кто-то из зрителей, наверное, задумывается затем над важными вопросами. А восторга переворота в сознании, горячих мыслей сердца, которыми хочется делиться с близкими и далекими знакомыми, не возникает.

Завсегдатаи сегодняшнего русского театра могут возразить мне, что и при иных формах организации производства спектаклей не часто обретаешь радость встречи с подобным искусством. Это так, к сожалению. И все же там, где группа людей, выработавшая в совместном творчестве общее понимание целей своего труда и способов их достижений, где дышат одним составом театрального воздуха, – подобные неожиданности нет-нет, да происходят.

Сцена из спектакля
Фото Р. Должанского

