

Юлия Анохина

«Гамлет» Андрея Тарковского: «Разложен жизни ход...»

«Гамлет намного опередил свое время и, когда он понимает, что именно ему предстоит разрушить этот мир, он начинает мстить и тут становится таким, как все, и поэтому гибнет.

Эта шекспировская идея не дает мне покоя. Вообще может ли человек судить другого человека, и может ли один проливать кровь другого? Я считаю, что человек не может, не имеет права судить другого. Общество – может! К сожалению, может! И тут ничего не поделаешь... А капля пролитой крови равна океану»¹

Андрей Тарковский

4 апреля 2022 г. исполнилось 90 лет со дня рождения кинорежиссёра А. Тарковского. Сорок пять лет назад, 8 февраля 1977 г., состоялась премьера его первого (и единственного) режиссерского опыта на драматической сцене – спектакля «Гамлет» в Театре им. Ленинского комсомола. Весной 2017-го в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина проходила выставка «Театр Тарковского. “Гамлет”, посвященная истории создания и недолгой жизни этого оригинального и недооцененного произведения.

Когда осенью 1973 г., в период съемок «Зеркала», с Тарковским связался Марк Захаров и предложил ему поставить драматический спектакль на сцене своего театра, кинорежиссер сразу подумал о «Гамлете»². Шекспировская трагедия давно привлекала его возможностью поразмышлять на темы, глубоко его волновавшие. Внук революционера-народовольца³, Тарковский отрицал идею насилиственного преобразования мира и, подобно Ивану Карамазову, не принимал мировой гармонии,купленной ценой слез «хотя бы одного только замученного ребенка...»⁴

Но М. Захаров предвидел, что поставить «Гамлета» Тарковскому не дадут. В те времена репертуар утверждал Комитет по культуре по представлению театра. Он мог разрешить или запретить постановку той или иной пьесы. Вопрос здесь был не только в политике, но и в деньгах, чтобы не было потери возможного дохода при одновременности премьеры на разных сценических площадках. В 1973 г. «Гамлет» был поставлен в Театре на Таганке. Кроме того, в Комитете давно знали о желании Ю.А. Завадского, главного режиссера Театра им. Моссовета, осуществить свою версию шекспировской пьесы (Офелию должна была сыграть М. Терехова, которую Тарковский впоследствии пригласил на роль Гертруды). А потому рассчитывать на то, что Тарковскому позволят поставить эту же пьесу в Театре им. Ленинского комсомола, не приходилось. Он искал альтернативу: перечитывал другие произведения Шекспира и русскую классику, склонялся («на худой конец») к «Юлию Цезарю» или «Макбету». По словам Рашида Сафиуллина, ассистента художника-постановщика на «Гамлете»⁵, когда Тарковский пригласил для оформления своего спектакля талантливого грузинского художника Тенгиза Мирзашвили, они начинали работу с «Макбета», именно для «Макбета» изначально создавались первые эскизы костюмов, которые впоследствии были переработаны Екатериной Компанеец для «Гамлета». Тогда же, в феврале–марте 1975-го, Тарковский вел переговоры с директором Ленинградского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина (нынешний Александринский) Киселевым о постановке «Гамлета» на сцене их театра. В «Мартиологе» Тарковского есть свидетельство, что Киселев сам вышел на него после ленинградской премьеры «Зеркала». По словам Е. Цымбала⁶, ленинградская постановка не состоялась, т. к. А. Тарковский настаивал на участии в спектакле своих актеров – А. Солоницына и М. Тереховой. Труппа возмутилась такому условию режиссера («Неужели среди нас нет достойных?»), и, во избежание конфликта, худрук И. Горбачев

не стал поддерживать идею директора пригласить Тарковского для постановки в свой театр⁷.

Тем временем резко ухудшилось состояние здоровья Ю. Завадского в Москве. В 1975 г. стало известно, что Юрий Александрович неизлечимо болен, и «Гамлет» на сцене Театра им. Моссовета не состоится. Именно тогда Тарковскому дали разрешение на постановку в Театре им. Ленинского комсомола. Согласно личной карточке режиссера из музея театра, 16 января 1976 г. с ним был заключен договор, и он приступил к репетициям⁸. Спектакль был сдан 22 декабря 1976 г., 24 декабря состоялся предварительный показ, официальная премьера прошла 8 февраля 1977-го⁹. Дата последнего спектакля, показанного в Москве, судя по материалам «Театрально-концертной Москвы», – 26 июня 1977 г. В том же журнале были заявлены еще два спектакля – 1 и 8 октября, но осенью «Гамлет» не игрался¹⁰.

Уже на уровне первоначального замысла, общей режиссерской идеи было понятно, что спектакль будет необычным. В те времена главным на советской сцене был Гамлет-боец, воплощенный Владимиром Высоцким в легендарном спектакле Ю. Любимова. С другой стороны, в истории театра давно укоренилось иное толкование: принца-философа, мрачноватого мыслителя, аристократа духа, стоящего неизмеримо выше Эльсинора с его грязью, лишь обстоятельствами вынужденного вступить в борьбу. К нему тяготеет знаменитый фильм Г. Козинцева с И. Смоктуновским в главной роли. Для Тарковского обе трактовки неприемлемы.

По словам Любови Матюшиной, второй исполнительницы роли Герtrуды в спектакле Тарковского¹¹, Андрей Арсеньевич как-то сказал на репетиции: «Пока Гамлет мучается своими вопросами, он – Гамлет, он – святой, но как только он берется за меч, то становится убийцей». Мысль об убийстве ему отвратительна, но отвратителен и Эльсинор, и душа его раздваивается... Трагедия Гамлета в представлении Тарковского – это трагедия духовного падения: в стремлении исправить «разложенный ход» жизни, восстановить «распавшуюся связь времен» человек высокой культуры опускается до уровня «Дании-тюрьмы», становится на сторону зла, в итоге губит виновных и невинных, и гибнет сам. В беседах о «Гамлете» режиссер сравнивал датского принца с Лениным, замарашившим себя кровью, и с писателем Александром Фадеевым, который публично призывал карать «врагов народа», а потом, осознав свой грех, покончил с собой. При таком подходе к шекспировскому сюжету неудивительно,



М. Терехова – Королева, Б. Никифоров – убитый Король,
В. Ширяев – Король-убийца. Пантомима «Мышеловка». «Гамлет».
Фото из музея театра «Ленком»

что основными сценами спектакля, задуманными еще до начала работы, были «Мышеловка» и сочиненная режиссером финальная сцена «всеобщего воскресения», когда Гамлет (а точнее, его призрак или его душа, освободившаяся от мстительной, озлобленной плоти) воскрешает всех убиенных, то ли прощая их, то ли прося у них прощения.

По замыслу Тарковского, «Мышеловка», которую он изначально видел как пантомиму, была задумана принцем не для того, чтобы уличить Клавдия и мать в злодействе, а чтобы заметить следы их раскаяния и простить обоих. В сцене молитвы Клавдия, случайно подслушанной Гамлетом, король твердо решает, что раскаиваться ему не в чем, ведь совершенное преступление дало ему все, о чем он мечтал. Именно после этого в Гамлете происходит метаморфоза: из мятущегося интеллигента он превращается в безжалостного убийцу. Неслучайно пантомиму «Мышеловки», по замыслу режиссера, должны были играть не бродячие актеры, а сами Клавдий, Гертруда и Призрак, которые лишь повторяли на сцене то, что произошло в действительности.

Перед началом пантомимы исполнители ролей Гертруды (М. Терехова) и Клавдия (В. Ширяев) как бы поднимались на почетные места, невидимые зрителю, а на самом деле уходили за кулисы, где



А. Солоницын – Гамлет. Монолог «Быть или не быть». «Гамлет».
Фото из музея театра «Ленком»

переодевались в ярко-алые трико. По воспоминаниям Э. Артемьева, композитора спектакля Тарковского, эта сцена шла под аутентичную ренессансную музыку в исполнении ансамбля Алексея Любимова (в записи)¹².

В «Гамлете» Тарковского не было мистики: Призрак мыслился режиссером как существо вполне реальное, даже приземленное – его костюм, прикрытый сверху подобием рыболовной сети, похож на лохмотья, а лицо актера Бориса Никифорова, в молодости игравшего «хороших парней», прямодушных, с честным взглядом, сообщало персонажу характер человека из толпы. В странноватом костюме высокая фигура актера казалась угловатой и неловкой. Никакого «призрачного света» или потустороннего мерцания.

Не было здесь и «положительных героев», как, впрочем, и абсолютно отрицательных. Все, как в жизни: зло и добро перемешаны, но зла все-таки больше. Ведь это мир большой власти, разлагающей душу. Эта тема живо интересовала Тарковского. Недаром, как сказано выше, среди других «кандидатов» на постановку он рассматривал «Макбета» и «Юлия Цезаря», а следующим его театральным опытом стала опера М. Мусоргского «Борис Годунов». Пожалуй, самые «симпатичные» герои его спектакля – Полоний и Лаэрт. Даже Гертруда и Клавдий в какой-то момент внушали симпатию: красивые люди, влюбленные друг в друга. До тех пор, пока не становилась понятна их подноготная: Гертруда, по

мнению Тарковского, должна быть очень чувственной женщиной, полюбившей убийцу и не умеющей совладать со своими страстями. Роль Гертруды Тарковский изначально писал на Терехову, как Гамлета – на Солоницына. Вплоть до того, что собирался отказаться от постановки, когда понял, с какими сложностями сопряжено приглашение сторонних актеров. По иронии судьбы, Олег Янковский, премьер театра, которому режиссер отказал в роли Гамлета в пользу Солоницына, сыграет у Тарковского пять лет спустя роль Андрея Горчакова, изначально написанную на безвременно ушедшего Солоницына...

Образы Гамлета и Офелии претерпели в спектакле такие метаморфозы, что вызвали целый шквал критики. Гамлета–Солоницына обвиняли в вялости, лености и бездействии. Писали, что он слишком «опозоризирован». Говорил он подчеркнуто тихо, двигался медленно, держался апатично, был сильно немолод и лысоват, знаменитый монолог «Быть или не быть» произносил, лежа на сцене, в прозаическом переводе, а тем временем на заднем плане возникали войска Фортинбраса.

Офелия в исполнении Инны Чуриковой и вовсе возмутила тогдашних рецензентов, привыкших видеть в этом образе «ангела во плоти». Но в концепции Тарковского она не так проста. Тарковский вообще не верил «ангельскому образу» женщины. И для того, чтобы докопаться до истины, кропотливо изучал разные переводы пьесы на русский язык. Итогом этих изысканий, вкупе с индивидуальной рефлексией художника Тарковского, стала совершенно парадоксальная Офелия. Она грубовата и подчеркнуто некрасива, чувственна, властолюбива и с самого начала не вполне нормальна (Тарковский не верил во внезапность ее безумия: начатки болезни должны были проявляться до рокового толчка). По воспоминаниям театрального и кинокритика А. Солнцевой, видевшей не только спектакль, но и многие репетиции, «в ней никакой женственности не было, скованность и закомплексованность – была». «Дерганная и неуверенная» в начале спектакля, в сцене безумия она становилась развязной и грубой¹³. Офелия мечтает быть похожей на королеву, занять ее место. Принц – только средство достижения заветной цели, и когда она понимает, что принцу власть неинтересна, что он никогда не станет королем, она сходит с ума. По словам театроведа Ю. Большаковой, Офелия у Тарковского не была глупа и наивна¹⁴.

«Дураков» вообще не было – «это был спектакль про умных людей». Офелия здесь – волевая, решительная женщина, уверенно идущая к

цели (несмотря на всю свою кажущуюся угловатость и закомплексованность). В постановке Тарковского ее отношения с Гамлетеом заходят далеко: Офелия охотно принимает ухаживания принца, сближается с ним, с гордостью демонстрирует несколько округлившийся живот, в котором видит залог прочности и долговечности их отношений. Она уже представляет себя на датском троне, но принц охладевает к ней, равнодушен к власти и совсем не стремится занять престол. Крушение надежд, гибель отца, разлука с братом довершают разрушительную работу, начатую природой: Офелия сходит с ума, и в этом состоянии, что свойственно умалишенному, окончательно утрачивает стыд, становится похотливой, пристает к Клавдию на глазах у Гертруды, поет двусмысленные песенки о девушке, лишенной невинности, о девушке, пробирающейся к парню – песенки, чей сексуальный подтекст в русских переводах тщательно вывалировался (к примеру, в советских изданиях перевода Б.Л. Пастернака песенка про Валентинов день на самом непристойном месте попросту обрывалась)¹⁵. Образ Офелии вообще был центральным женским образом в спектакле Тарковского, о нем писали практически все рецензенты и мемуаристы, а работа Инны Чуриковой отмечалась исследователями ее творчества как удача. Парадокс – неприятие режиссерской концепции образа и принятие актерского ее воплощения, но именно так произошло в этом случае. Уже на стадии вызревания творческого замысла Тарковский видел в этой роли именно ее, некрасивую и угловатую, с такими выразительными глазами. В сцене похорон Офелии, когда Гамлет и Лаэрт дрались над ее гробом, Чурикова лежала с широко раскрытыми глазами. «Гроб» был несколько выдвинут в зрительный зал, и из любой точки зала был виден ее взгляд – остановившийся, совершенно мертвый¹⁶.

Многие сцены спектакля были сокращены. Режиссер настаивал на том, чтобы декорационная основа была общая для всех сцен, и оформление можно было быстро менять. Зрители и участники спектакля вспоминают большую кровать, в которой разыгрывались многие сцены; затем она становилась подиумом, на который поднимались артисты, чтобы показать пантомиму. В разные моменты спектакля над сценой поднимались и опускались сетки, а вместо задника были бархатные портьеры разных цветов, которые тоже двигались, поднимались и опускались, направляя внимание зрителя на определенного персонажа. По словам Ю. Большаковой, «это был спектакль крупных планов», когда и декорация, и сами мизансцены выстроены так, чтобы выделить того



И. Чурикова –
Офелия.
«Гамлет».
Фото из музея театра
«Ленком»

или иного героя/героев, поставить их в центр зрительского внимания. В то же время там было немало многофигурных композиций, сопоставимых с общим планом в кино. Таким общим планом стал весьма многолюдный финал, где появлялись войска Фортинбраса, готовые добить тех, кто еще не убит. Наиболее ярким «кинематографическим» приемом стал псевдорапид в сцене воскрешения убитых, когда движение каждого персонажа было буквально разложено по fazам и дано, как в замедленной съемке.

Значительную роль в своем спектакле режиссер отводил освещению и музыке. Суть музыкальной концепции постановки, по собственным словам А. Тарковского, заключалась в контрасте: «ощущение человека... который не одинок, который <...> ощущает себя связанным со всем мирозданием, тогда как музыка, которую мы там используем, как раз говорит о противоположном». Использование «музыки одиночества» на контрасте с гамлетовским ощущением связанности с миром призвано было выразить внутренний динамизм, «стремление личности к... самопознанию»¹⁷. В беседах о спектакле Тарковский подчеркивал, что не хотел использовать сугубо современную музыку, хотя в оформлении отдельных сцен все же ощущалось влияние рока – по словам режиссера, это было ему необходимо, «чтобы связать этот замысел <...> гамлетовский с нашим временем, как-то намекнуть на пространство, лежащее между временем, когда был “Гамлет” задуман, и тем, что мы его ставим сейчас»¹⁸.

Центральной в спектакле была музыкальная тема *Pulcherrima rosa* («Прекраснейшая Роза»), мрачная тема Эльсинора, которую примерно в то же время композитор использовал в «Сталкере», а спустя три года – в телеспектакле Александра Орлова «Тайна Эдвина Друда» (в него вошел весь фрагмент из театральной партитуры¹⁹, что неудивительно, если учесть, что Орлов работал на «Гамлете» постановщиком пантомимы). Даже в finale, после апофеоза с воскрешением убитых, торжествующее *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* («Свят Господь Саваоф»), спетое без слов, сменялось все той же гнетущей темой²⁰. По словам музыканта Александра Наумова, общавшегося с Э. Артемьевым, в «застойных» 70-х идея духовного возрождения «уже не казалась спасительной. Музыкальный финал трагедии А. Тарковского был двойным или даже тройным: <...> в конце сцены поединка появлялись мажорные аккорды *Sanctus*, а затем, когда великолепное crescendo срывалось в тартарары, вновь начиналось кружение вариаций на *Pulcherrima rosa*. С уходом героя ничего не изменилось. Потустороннее видение не могло стать действительностью – слишком контрастировал бы возвышенный оптимизм театрального события с реальностью поздних советских лет»²¹. Фортинbras и Озрик, идущие на смену Клавдию и Полонию, в спектакле Тарковского показаны как еще большее зло. В музыкальной теме Фортинбраса звучат нотки агрессии (впоследствии тематическое ядро этой музыки вошло в фильм Н. Михалкова «Урга» для музыкальной характеристики войска Чингисхана)²².

Даже самый поверхностный анализ корпуса воспоминаний о «Гамлете» и текста пьесы в экземпляре помрежа (сохранившегося в музее театра «Ленком») позволяет выявить целый ряд существенных перекличек первого спектакля А. Тарковского с его кинематографом. Это и повторяющиеся из фильма в фильм темы (родителей и детей, дома и домашнего очага), мотивы и приемы (двойничество или ложеверничество героев; сдержанная цветовая гамма, минималистичная музыка) и неизменный, начиная с «Андрея Рублева», герой-интеллигент, рефлексирующий и, на первый взгляд, апатичный.

Тема родителей и детей, вообще тема семьи, в кинематографе Тарковского сопряжена с темой утраченной гармонии, потерянного рая (неслучайно основным рабочим названием «Зеркала» был «Белый-белый день», – по наименованию стихотворения Арсения Тарковского, отца режиссера, об утраченном рае детства). Так, герой первого полнометражного фильма Андрея Тарковского «Иваново детство»



И. Чурикова – Офелия, В. Ширяев – Король Клавдий.
Безумие Офелии. «Гамлет». Фото из музея театра «Ленком»

становится свидетелем гибели матери, остается сиротой Бориска в «Андрее Рублеве», Крис Кельвин в «Солярисе» не ладил с умершей матерью и не может найти общий язык с отцом. Фильм «Зеркало» в значительной степени построен вокруг «семейной» темы. Тема семейного очага, семейной гармонии, если и появляется в фильмах Тарковского, то лишь на краткий миг, чтобы впоследствии являться герою в сновидениях или воспоминаниях.

В «Гамлете» символом домашнего очага, уюта и тепла становится семья Полония. Полоний в спектакле – опытный политик, дворянин, человек с чувством собственного достоинства, при этом прекрасный семьянин, искренне любящий своих детей и беспокоящийся о них. Лейтмотив образа Полония – неотступный страх, в особенности – за судьбу дочери. Эту роль убедительно сыграл в спектакле Тарковского Всеволод Ларионов. По замыслу режиссера, сцена прощания Лаэрта–Николая Карабченцова с семьей должна быть самой теплой и сердечной. Встречаются родные люди, им хорошо вместе. Они долго говорят, смеются и шутят, что-то выпивают. Мы видим только самый конец этой семейной сцены, которая мыслилась режиссером как островок любви посреди враждебного мира²³.



М. Терехова –
королева Гертруда.
«Гамлет».
Фото из музея театра
«Ленком»

«За кадром» остается другая некогда счастливая семья – Гамлета-старшего и Гертруды. Отец предательски убит, а мать выходит замуж за его убийцу. Здесь – не просто разрушение семейной гармонии, но вероломство. В какой-то мере Гамлет сближается с Иваном из первого фильма Тарковского. Так же, как Иван, он становится орудием мщения, но если Иван мстит врагам за смерть матери и сестры, то Гамлет мстит Клавдию и матери за смерть отца (недаром он издевательски называет Клавдия «матушкой», намекая на их плотское единение).

Гертруда грациозна и эротична – любовная страсть так молодит ее, что она забывает о возрасте. Ярко-красное платье подчеркивает ее чувственность (по словам Е. Компанеец²⁴, «Платье Тереховой было задумано очень шикарное, из глубокого красного шелкового бархата, на манер костюма венецианской куртизанки»²⁵). И вместе с тем, по словам актрисы Любови Матюшиной, она была для Тарковского, прежде всего, *мать*. Когда М. Захаров настоял на утверждении актрисы для второго состава (М. Терехова была для Театра им. Ленинского комсомола сторонней исполнительницей и много снималась), Тарковскому предлагали привычные «взрослые» кандидатуры, но он, неожиданно для всех, утвердил 26-летнюю Матюшину. Она недоумевала, почему режиссер принял такое решение, ведь она была моложе своего партнера и сценического «сына» А. Солоницына. Понимание пришло позже. После первого спектакля с участием Л. Матюшиной супруги Тарковские подарили ей программку «Гамлета», всю обклеенную ликами мадонн, которые

вырезали сами. И ей стало ясно: Гертруда была для Тарковского «изящным цветком, который не понимает, в каких он руках. Она потеряла мужа, ей нужна была опора, и тут появился он, Клавдий. Он ее подхватил, поддержал, помог, и она ему доверились. Она была нежная мать, Богоматерь, колыбельную поет. И она ничего не знала о черных делах Клавдия. Неведение – вот что ему было нужно»²⁶. Неслучайно Тарковский особенно подчеркнул сцену, когда Призрак просит Гамлета: «Не трогай мать – она ни в чем не виновата». И эта молодость королевы – не только от любви. Гертруда показана в спектакле глазами сына, который, подобно Алексею, главному герою «Зеркала», видит мать молодой, потому что для него она навсегда осталась в «белом-белом дне» его детства...

Как в «Зеркале», мать и сын в спектакле Тарковского и тянутся друг к другу, и отчуждены друг от друга. Но если в фильме мать целиком посвящает себя детям, прежде времени забывая о своей молодости и красоте, то Гертруда поначалу думает только о себе и о своей любви. В тот момент, когда она осознает правоту сына, ее мир рушится. Она понимает, что именно Клавдий – виновник «бредней» Гамлета, но продолжает любить его. От абсолютного счастья плотской любви она приходит к страху и отчаянию. В таком мире она уже не может жить и сознательно (как неоднократно подчеркивал Тарковский) выбирает смерть, «реализуется в смерти, в самоубийстве»²⁷. Вообще, Гертруда в этом спектакле, по мнению Ю. Большаковой, – носитель животворного и губительного начала. Она дает жизнь и несет смерть, подобно индуистской богине Кали, богине плодородия и смерти. В сцене объяснения Гамлета с матерью она тянет к нему руки с мольбой и любовью, но именно здесь, в ее комнате, происходит страшное обручение принца со смертью: Гамлет проливает кровь. Человек, который старался быть над схваткой, совершил убийство и уподобился Клавдию. Теперь ему нет пути назад: он будет мстить и убивать, пока не погибнет сам.

До сих пор не вполне исследована тема связи образа матери с образом смерти в фильмах Тарковского, а ведь это есть и в «Ивановом детстве» (сны Ивана), и в «Солярисе» (беседа больного Криса с умершей матерью во сне), и даже в «Зеркале» (повородом для создания фильма было нежелание режиссера смириться с близким уходом матери).

Тема сына и отца, их преемственности и взаимной вины тоже реализуется в спектакле дважды: Гамлет-старший и Гамлет-младший, Полоний и Лаэрт. Сын, не сумевший спасти отца; отец, надолго оставивший сына (ведь именно отцы отослали сыновей подальше от дома).

С этой темой связан характерный для Тарковского мотив: двойничество и закольцованность, идея «вечного возвращения», повторения, которую Тарковский почерпнул у Ницше и о которой явно говорил в «Жертво-приношении». С одной стороны, Гамлет-сын – антипод Гамлета-отца: отец – жертва, сын – убийца. С другой, он повторяет его судьбу (оба гибнут от предательского яда и в спектакле Тарковского становятся призраками). Явление призрака датского принца в финале закольцовывает сюжет, отсылая зрителя к первому появлению призрака короля. Все повторяется. Но с той огромной разницей, что тень короля взывает о мщении, а призрак принца прощает и молит о прощении. Ю. Большакова вспоминает о том, что призрак Гамлета в сцене воскрешения напоминал «Блудного сына» на картине Рембрандта, которая уже ранее цитировалась Тарковским в «Солярисе». Сын возвращается к отцу, но, как и в «Солярисе», возвращение призрачно: там дом и отец на поверку оказываются очередным произведением Океана Соляриса, здесь – видением то ли «друга Горацио», то ли Фортинбраса...

В случае с Полонием и Лаэртом повтор сыном отцовской судьбы очевиден: оба принимают сторону Клавдия, оба становятся орудиями в его руках, и оба бесславно погибают. А на смену Полонию приходит «псевдодвойник»: Озрик. Он показан в спектакле Тарковского как «человек в костюме Полония», но без достоинства, интеллигентности и опыта убитого министра.

Подобным «лжедвойником» для Гертруды становится в спектакле Офелия. В первой же сцене с королевой Офелия смотрит на нее с восхищением и завистью: вот какой она хотела бы быть! В сцене своего (мнимого) торжества появляется в таком же платье, как у Гертруды, бархатном, алого цвета. Отвергнутая Гамлетом, она цепляется за шлейф королевы, надеясь удержать ускользающую мечту.

Образ Офелии и ее взаимоотношения с Гамлетом невольно наводят на мысль о Дурочке и Андрее из фильма «Андрей Рублев». Обе героини – безумные и обе брюхатые. Одна – простоволосая (Дурочка), другая – в подобии дурацкого колпака. Но финалы этих судеб и мотивы отношений, поступков очень разные. Дурочка невинна, как и отношение Андрея к ней. Офелия поначалу смотрится скромницей, послушной дочкой, но безумие раскрывает ее порочность, похотливость и властолюбие. Андрей Рублев в фильме убивает насильника Дурочки, а потом долгие годы каётся перед Богом в содеянном грехе. Плодом этого покаяния становится спасение Дурочки и обновление самого Андрея.

В финальном эпизоде «Колокол» мы видим Дурочку исцеленной и счастливой. Гамлет после убийства Полония не раскаивается – напротив, встает на путь мщения, и гибнут оба: он и Офелия.

Что же до Гамлета, то он поначалу уподобляется экранным героям Тарковского, от Андрея Рублева до господина Александра из «Жертвоприношения». Интеллигентный, сомневающийся, неуверенный в себе человек, он кажется вялым и апатичным, страдает депрессиями (отсюда его вялость и кажущееся бессилие), это человек в состоянии кризиса, который мучительно осмыслияет свою жизнь и свое место в мире. Подобно даосскому мудрецу, исповедующему принцип «у-вэй» (не-деяния), он видит в активной деятельности разновидность агрессии. Он занимается духовным поиском, самосовершенствованием. Только в трех работах Тарковского герой становится деятелем, который активно (не при помощи ритуала, как в «Ностальгии» или «Жертвоприношении») вмешивается в мир: «Иваново детство», «Андрей Рублев» и «Гамлет». Иван и Гамлет движимы местью и – погибают. А Рублев раскаивается в убийстве и воскресает к новой жизни, к созданию «Троицы».

В спектакле было много интересных идей, но им не дали отстояться, оформиться, – слишком недолгим был его век. Говорят, что спектакль начинает жить только после десятого показа, а «Гамлет» в постановке А. Тарковского прошел всего 21 раз (16 – в Москве и 5 – на гастролях²⁸). В «Борисе Годунове» лондонского «Ковент-Гардена» Тарковский снова вернулся к идеи нравственного падения человека, к идее власти, губящей душу, и крови даже одного-единственного человека, на которой нельзя построить счастье многих. О «слезе ребенка» и «капле крови», которая «равняется океану».

В конце 1970-х театральный эксперимент Тарковского сочли неудачным, но по воспоминаниям людей, видевших спектакль, вокруг постановки Тарковского царил настоящий ажиотаж. Очередь за билетами выстраивалась от платформы метро до самых касс театра, но при этом зрители со спектакля уходили²⁹. По мнению театроведа Ю. Большаковой, спектакль шел «абсолютно перпендикулярно тому, куда двигался “Ленком”»³⁰. Возможно, те зрители, которые уходили со спектакля, просто готовились увидеть очередную «ленкомовскую» постановку, с характерной для этого театра яркостью, броскостью красок, ритмичными роковыми звучаниями, танцами и пластикой, а увидели «медленный, синеватый, с яркими пятнами костюмов», холодноватый спектакль³¹.

Но если столичная пресса тех лет, в особенности подверженная диктату цензуры, была настроена к постановке, в основном, негативно, то рецензенты гастрольных спектаклей были не так однозначны. В региональной прессе отзывы более благожелательны. Уже на рубеже 1970–80-х за «Гамлета» вступил известный ивановский журналист Марк Анцыферов, который разобрал несколько переводов «Гамлета» и убедительно доказал, что поиски Тарковского в этой работе – не самоуправство, а результат вдумчивого вчитывания в текст³². (Согласно опубликованным свидетельствам, режиссер уделял особое внимание анализу различных переводов пьесы и в основу своего спектакля положил собственную редакцию перевода Б. Пастернака, выверенного по прозаическому переводу М. Морозова³³.) В конце 1980-х – начале 1990-х (после «Гамлета» Г. Панфилова) о спектакле Тарковского положительно высказывались актер Н. Гринько³⁴ (сыгравший у Тарковского во всех фильмах советского периода), литературовед И. Золотуский³⁵, режиссер-ассистент «Гамлета» В. Седов³⁶. В 2014 г. в руках автора этих строк оказался неформальный отзыв театроведа Ю. Большаковой, высоко оценившей работу Тарковского: по ее мнению, в этой работе режиссер «домыслил то, что не свершилось в “Андрее Рублеве”»³⁷. А значит, вполне вероятно, что тогдашняя общественность и отечественный зритель были не подготовлены к восприятию столь нетрадиционной постановки, особенно если учесть увлеченность режиссера европейским авангардом на момент разработки сценической концепции (об этом интересе явно свидетельствуют беседы режиссера, записанные и опубликованные киноведом О. Сурковой³⁸). Это подтверждает мнение и другого зрителя спектакля Тарковского – Бетти Иосифовны Шварц, бывшего редактора Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения СССР, большого друга и многолетнего коллеги Петра Наумовича Фоменко³⁹. По словам Бетти Иосифовны, «спектакль производил впечатление, но многим актерам Тарковский оказался, к сожалению, не по плечу».

¹ Цит. по: Седов В. Тарковский и шекспировский «Гамлет» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. и подготовка текста А. Сандлер. М.: Искусство, 1991. С. 296.

² Там же. С. 295.

³ Дед А. Тарковского, Александр Карлович Тарковский, был уполномоченным представителем партии «Народная воля» в г. Елисаветграде

примерно с середины 1880-х годов. См.: Тарковская М. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. С. 32.

- ⁴ Достоевский Ф. Братья Карамазовы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 281.
- ⁵ На онлайн-презентации 29.04.2020 г. книги: Сафиуллин Р. Декорации «Сталкера». Рассказ художника из зоны событий. СПб.: Порядок слов, 2019.
- ⁶ В личной беседе с автором статьи 04.03.2017 г. Е.В. Цымбал – кинорежиссер, в 1977–1978 гг. работал ассистентом по реквизиту, затем вторым режиссером на съемках фильма А. Тарковского «Сталкер» (1979).
- ⁸ См. дневники Тарковского: «1975. 25 февраля. Москва. <...> Затем с Ларисой ездил в Ленинград. <...> В Ленинграде был у директора Пушкинского драматического театра Киселева (14 февраля). Они хотят, чтобы я поставил “Гамлета” (с СолоницЫным, которого берут в штат своего театра). Может быть, придется нанимать Офелию» (Тарковский А. Мартинолог. Дневники. 1970–1986. Флоренция: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 132); «1975. 21 марта. Москва. Ну, кажется, с “Гамлетом” в Александринке все рухнуло. [Яриса] СолоницЫна в разговоре по телефону с Киселевым, который она вела от лица М. Чугуновой, говорит, что Киселев сказал, что возникло “мощное сопротивление” идеи взять в театр СолоницЫна. И он хочет оттянуть нашу встречу в начало апреля, тогда как ужасно торопился начинать работу над “Гамлетом” и обещал взять Толю в штат театра. Это дело рук Горбачева, насколько я понимаю. Надо поговорить с М. Захаровым – не возродится ли идея с “Гамлетом” у него в театре» (Там же. С. 134).
- ⁸ Дата приводится по документам, сохранившимся в музее театра «Ленком Марка Захарова». Интересно, что, по воспоминаниям Ольги Сурковой, костюмы разрабатывались уже в 1974 г. и 29 ноября 1974 г., состоялась их первая демонстрация на сцене театра. – См.: Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 214.
- ⁹ См.: Анохина Ю. «Гамлет» Андрея Тарковского: новые материалы (из фондов музея театра «Ленком») // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы научно-теоретической конференции (12–14 июня 2013 г.) / Ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново: ПресСто, 2014. С. 13.
- ¹⁰ Объявленные октябрьские спектакли были заменены. Автор искренне благодарит репертуарную часть театра «Ленком Марка Захарова» и лично бывшего руководителя музея театра, Надежду Михайловну Калинину, за помощь в выяснении этого и других вопросов.

- ¹¹ В личной беседе с автором статьи 15.02.2017 г.
- ¹² Наумов А. Рождение музыки из трагедии духа. М.: Вузовская книга, 2011. С. 123.
- ¹³ Солнцева А. Письмо автору статьи от 23.10.2013 г.
- ¹⁴ В переписке и в личной беседе с автором статьи. Ю.Б. Большакова видела самый последний спектакль А. Тарковского на московской сцене, до отъезда на гастроли. Воспоминания Ю.Б. Большаковой (наряду со многими другими источниками) легли в основу настоящей статьи.
- ¹⁵ См. так же: Анцыферов М. «Гамлет» Андрея Тарковского // «Наш земляк – Андрей Тарковский» / Сост. С. Коновалова. Иваново: издательство «Иваново», 2007. С. 267.
- ¹⁶ Литвин В. Андрей Тарковский. «Гамлет» – немногое, что помню // Медиа-архив Андрей Тарковский: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Litvin.html> (дата посещения: 22.03.2022 г.).
- ¹⁷ Цитаты из беседы А. Тарковского с Е. Сурковым, О. Калмыковой и О. Сурковой из коллекции документов «Архив А. А. Тарковского». Магнитофонная запись 6-АТГ (I–2). Фрагмент опубликован в статье: Миловзорова М., Раскатова Е. «Звучащий текст» как отражение реальностей творческого мира Андрея Тарковского // Воображаемый Тарковский / Сост. В. Смирнова-Майзель, А. Ахмадшина. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 16.
- ¹⁸ Цит. по: Миловзорова М., Раскатова Е. «Звучащий текст» как отражение реальностей творческого мира Андрея Тарковского. С. 15.
- ¹⁹ Наумов А. Указ. соч. С. 123.
- ²⁰ Там же. С. 125.
- ²¹ Там же. С. 124–125. В то время было немыслимо пропеть в драматическом спектакле религиозный текст – понадобилось еще несколько лет, чтобы на сцене Театра им. Ленинского комсомола, в мюзикле «“Юнона” и “Авось”» зазвучала православная молитва. По словам А.В. Наумова, в 1980 г. Э. Артемьев использовал тему *Sanctus* в оратории «Ода добруму вестнику» (написанной к Олимпиаде-80) с другим текстом: «О спорт! Ты миру мир несешь».
- ²² Там же.
- ²³ Седов В. Указ. соч. С. 298.
- ²⁴ Художник по костюмам на спектакле А. Тарковского.
- ²⁵ Компанеец Е. Работа над «Гамлетом» Тарковского // интернет-журнал «Семь искусств». 2015. № 12(69): <http://7iskusstv.com/2015/Nomer12/Kompaneece1.php> (дата посещения: 22.03.2022 г.)
- ²⁶ Цит. по личной беседе с автором статьи.

- ²⁷ Седов В. Указ. соч. С. 303.
- ²⁸ По сведениям из журнала «Театральная Москва» (подшивка за 1977 г.) и из репертуарной части театра «Ленком Марка Захарова». Согласно репертуарным книжкам за 1977 г., спектакль прошел на гастролях в Кишиневе 9, 16, 23, 24 июля и в Ереване – 9 сентября 1977 г.
- ²⁹ См., напр.: Суркова О. Указ. соч. С. 234. Все зрители спектакля, с которыми довелось пообщаться автору этих строк, подтверждают, что ажиотаж был, и зрительский поток не иссякал вплоть до июня, когда «Гамлет» был в последний раз показан в Москве.
- ³⁰ Ю. Большакова, цит. по письму А. Солнцевой автору статьи от 13.02.2014 г.
- ³¹ Цит. по письму А. Солнцевой автору статьи от 23.10.2013 г.
- ³² Анцыферов М. Указ. соч. С. 256–274.
- ³³ Седов В. Указ. соч. С. 297; Анцыферов М. Указ. соч. С. 261.
- ³⁴ Талисман Андрея Тарковского: Н. Гринько вспоминает... (Интервью, беседу вел Ю. Репик) // Советский экран. 1990. № 2. С. 22–23.
- ³⁵ Золотусский И. Возвращение: О творчестве Андрея Тарковского // Советская культура. 1987. 4 апреля; Золотусский И. Риск и выбор // Становление: Театр-студия на Юго-Западе (г. Москва) / Сост. Н. Кайдалова. М.: Советская Россия, 1988. С. 87–93.
- ³⁶ Седов В. Указ. соч. С. 295–304; Седов В. Капля пролитой крови равна океану (Андрей Тарковский репетирует «Гамлета») // Театральная жизнь. 1988. № 17. Сентябрь. С. 24–26, 4 стр. обл.
- ³⁷ Ю. Большакова, цит. по письму А. Солнцевой автору статьи, от 13.02.2014 г.
- ³⁸ Суркова О. Указ. соч. С. 199–203. В частности, Суркова упоминает некий спектакль «В ожидании Годо», поставленный в Лондоне, а также авангардную постановку Ф. Аррабаля «И фиалки закуют в кандалы», увиденную Тарковским в Испании.
- ³⁹ В личной беседе с автором статьи 27.10.2015 г.

Переработанная версия статьи, опубликованной в бразильском альманахе *Kinoruss: Анохина Ю. «Гамлет» Андрея Тарковского: спектакль, опередивший время? // Кинорусс / Kinoruss. 2015. № 6. С. 134–179* (на русском и португальском языках). Материал публикации 2015 г. исправлен и дополнен с учетом более поздних разысканий.