

А. В. Бартошевич*

ГАМЛЕТЫ НАШИХ ДНЕЙ

Содержание статьи, посвященной судьбе шекспировского «Гамлета» в российском театре начала XXI века, строится вокруг проблем существования трагического жанра в современном общественном и художественном контексте, в ситуации постмодернистского мирознания. Материал статьи — две недавние постановки «Гамлета» в МХТ им. А. П. Чехова и Петербургском Александринском театрах.

Ключевые слова: классика, Шекспир, интерпретация, режиссура, русский Гамлет, МХТ, Александринский театр, Театр на Таганке.

A. Bartoshevich. HAMLETS OF OUR TIME

The contents of the article dedicated to the historical fate of one of the most prominent plays written by Shakespeare “Hamlet, Prince of Denmark” as it has come into the modern epoch of the XXI-century Russia revolve around the aspects of the tragedy genre in modern context, which, both socially and artistically, bears the features of postmodern creed. The article was inspired by two recent stagings of the play — in The Chekhov Moscow Art Theatre and in Alexandrine Theatre in Saint Petersburg.

Key words: classics, Shakespeare, interpretation, Hamlet in Russia, The Chekhov Moscow Art Theatre, Alexandrine Theatre, Taganka Theatre.

Нет нужды напоминать о том, что значит Гамлет для русской культуры. Гамлет — «это вы, это я, это каждый из нас» (Белинский), «Я — Гамлет. Холодеет кровь» (Блок) — эти слова могли бы повторить многие поколения страны, вечно переживающей исторические катастрофы.

Каждое поколение создает своего Гамлета. Гамлет моего поколения — Высоцкий, не только одно из самых сильных театральных впечатлений, но одно из главных событий всей нашей жизни.

* *Бартошевич Алексей Вадимович* — доктор искусствоведения, профессор, завед. кафедрой зарубежного театра Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-495-690-35-89.

Каждое время, каждое поколение проходят испытание этой пьесой, и не все его выдерживают.

В конце 2005 года «Гамлет» был поставлен Московским Художественным театром — впервые со времен знаменитой постановки Гордона Крэга. Спектакль довольно еще молодого режиссера Юрия Бутусова вызвал у публики и критиков шумные споры. Одни сочли его адекватным выражением современного взгляда на проблемы трагедии, другие бранили за легкомыслие и поверхностность. Все писавшие о новом «Гамлете» сходились только в одном — в оценке выбора перевода. На сцене звучит первый вариант перевода Бориса Пастернака, сделанный в конце 30-х годов по заказу Мейерхольда. Юрий Бутусов заново открыл нам этот поразительный плод диалога двух эпох, двух культур, первой встречи двух великих поэтов.

Как сценическое зрелище новый «Гамлет» впечатляет. В глазах Бутусова и его сценографа Александра Шишкина «Гамлет» — северная пьеса, где-то совсем рядом с Эльсинором — холодное море. Когда Мейерхольд думал о «Гамлете», ему тоже мерещился образ свинцового моря и песчаного берега. Из глубины моря, с трудом вытягивая ноги из песка идет на нас в серебряных латах старый Призрак, а на берегу его ждет, спиной к зрителям, Гамлет в черном плаще. Когда Призрак выходит из моря, Гамлет снимает с себя плащ и укутывает им отца. Теперь рядом с черной фигурой старого короля — принц в серебряных латах: картина возвышенно романтическая. В спектакле Бутусова и Шишкина образ моря отвечает ироническому духу наших дней. Оно сделано из колючей проволоки и пустых консервных банок. Море, оно же лагерная ограда, оно же свалка мусора. Таков мир этого «Гамлета», и люди ему под стать.

В глазах режиссера «Гамлет» — пьеса, в которой нет загадок. Всякий раз он ищет простых и эффектно актуализированных решений. Не то чтобы он иронизирует над классическими традициями, он просто не принимает их в расчет.

«Гамлет» Бутусова состоит из массы мотивов, начинающих и обрывающихся на полдороге и в конце концов не складывающихся в сколько-нибудь явственное целое.

Рискуя поставить себя в глупую позицию: не дело историка театра говорить режиссеру: эту пьесу ставь, а ту — не надо. Тем не

менее, безотносительно к уровню одаренности режиссера и актеров (а в спектакле Бутусова этот уровень очевиден), — есть время для «Гамлета» и время не для «Гамлета». Эта пьеса возникает в русской культуре, потому что начинают действовать какие-то невидимые механизмы истории, культуры, самой русской жизни, которые в определенные моменты выталкивают наружу «Гамлета». Принято говорить, что эта пьеса появляется в эпоху великих сомнений и переломов.

Формула хороша, но не вся история русского «Гамлета» в нее укладывается. О каком переломе можно говорить в 1971 году? О танках в Чехословакии? Это был скорее не перелом, а апогей советского режима. И душно, и стыдно. Время оцепенелого молчания, но именно в это время рождается один из самых сильных «Гамлетов» русского театра нашего поколения, переживание, которое не забыть, — спектакль Юрия Любимова с Владимиром Высоцким в заглавной роли. Явились люди — и Высоцкий с его Гамлетом среди них, — позволившие себе поднять голос. Их вела сила отчаяния, святой ненависти и тоска по воле. Они помогли осуществиться скрытым «гамлетовским» интенциям своей эпохи.

Наше время чаще всего находит адекватное себе выражение не в трагедии, а в гротеске. История последних постановок шекспировских трагедий — это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс — жанр, в котором сегодняшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь.

Когда-то Бутусов прекрасно поставил «В ожидании Годо», с теми же, кстати, исполнителями, что играют в его «Гамлете». С «Годо» началась их театральная судьба. У Беккета нам с самого начала ясно, что Годо не придет, его нет в природе, он если и был, то давно умер (заодно с катарсисом). Абсурдистские трагигротески близки театральному стилю Бутусова. Не случаен успех его постановки «Макбетта» Ионеско в театре «Сатирикон».

«Дальше — тишина». Михаил Трухин, играющий Гамлета, выкрикивает эти слова с глумливым отчаянием. Смысл его последнего крика: дальше — пустота. Боги в трагедии могут быть несправедливы, сами люди могут делать страшные вещи, но небеса в трагедии не могут быть пусты, во вселенском хаосе скрыта какая-то высшая истина, управляющая миром. В мире, лишенном высшего смысла, никем и ничем не управляемом, в мире

обезбоженном, трагедии нечем дышать. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте, без усталости над ней и над самой собой потешаясь.

В ироническом «Гамлете» Бутусова совершенно отсутствует, как понятие, *смерть*. Судя по всему, это сделано сознательно. У Пастернака сказано: «О! весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет». В спектакле Бутусова Гамлет болтает со своим отцом вполне запросто, но с этим милым пожилым господином действительно можно говорить о чем угодно, у костра, у старой лодки после удачной рыбалки. Старший Гамлет, как печеную картошку, перебрасывает из ладони в ладонь ледышки, которые, видимо, он захватил с собой из чистилища. Это очень трогательная сцена первого серьезного разговора взрослого папы и мальчика-сына. В прекрасных строках Пастернака Гамлет ведет речь «запросто», но «болтает»-то он с *тенью*, с существом inferнальным, с гостем из смерти. Было бы смешно ждать от Призрака потусторонних завываний и театральных эффектов. Но «Гамлет» — прошу прощения за повторение общих мест — весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она на ощупь, войти в ее запах (сцена с черепом Йорика). Его отталкивает и завораживает этот запах. Конечно, пьесу можно толковать так или иначе. Но есть вещи, которые режиссер должен принимать в расчет. Понимаю, что слово *должен* звучит глупо, как теперь говорят, «пафосно» — в наше время никому ничего не должен. Но без этого ужаса, без ощущения, что земля уходит из-под ног, без вечного диалога со смертью, с «той страной, откуда ни один не возвращался», с преисподней или с небесами, трудно понять «Гамлета». Именно эти мотивы сплавляют сюжет в единое целое, делая это целое равным сумме частей, а быть может, ее бесконечно превосходящим.

Когда-то литовский режиссер Римас Туминас проделал любопытный эксперимент с «Царем Эдипом» (спектакль был показан на одном из фестивалей «Балтийский дом»). Он убрал из трагедии тему Рока. Из пьесы был намеренно — в ироническом

духе постмодерна — вынут стержень, называемый трагической судьбой. И пьеса немедленно превратилась в серию черных анекдотов, в набор нелепых случайностей: старик, убитый на перекрестке дорог, оказался отцом убийцы, вдова старика, на которой убийца женился, — его матерью, его сыновья — его же братьями, а мать — их бабушкой и т. д. Смех да и только. Публика все время хохотала. Если нет Судьбы, тогда все — глупая случайность, сплошной абсурд. В «Гамлете» Бутусова также ощущается подобная «бессердцевинность». Скажу еще раз: в спектакле масса блестящих деталей, серия прекрасно придуманных ситуаций. Спектакль МХТ, как бы поточнее выразиться, — забавный, занятный. Не уверен, однако, что это такой уж комплимент постановке этой пьесы. Не остается ощущения, что режиссер имел дело с предметами, человечески для него важными, с вещами, от которых зависит, чем и как ему жить. Не хочу никого ни с кем сравнивать, но Высоцкий в Гамлете каждый спектакль словно умирал на сцене. Он переживал на сцене то, что ему как актеру и поэту было жизненно необходимо. Это не упрек Бутусову и его актерам. Речь скорее идет о различии времен и поколений. Мне кажется, что наше время, по крайней мере в России, — не для этой пьесы. Оно, если можно так выразиться, «не тянет» на «Гамлета». Это печально, но не так уж позорно. В конце концов есть и другие хорошие пьесы — например, у того же Шекспира.

С первого взгляда может показаться, что недавний (премьера — в апреле 2010) «Гамлет» Валерия Фокина в Александринке принадлежит к тому же роду иронически-игрового постмодернистского гротеска, принципиально чуждого трагической боли.

Критики — одни с энтузиазмом, другие с возмущением — описали все детали поставленного Валерием Фокиным «Гамлета»: воздвигнутую сценографом Александром Боровским конструкцию трибун футбольного стадиона, который иногда используют для особо торжественных государственных церемоний вроде инаугурации — презентации нового короля под сверкание салютов и ор толпы (мы видим одни зады и затылки футбольных фанатов, составляющих все население Дании, — кажется, что лиц у них вообще нет); стражников в камуфляже, с грозными овчарками; яму, в которую сбрасывают трупы то ли

расстрелянных диссидентов, то ли задавленных в толкучке болельщиков; сцену с актерами, в которой режиссер Гамлет учит их читать стихи в манере Иосифа Бродского, а они завывают, как в старину в глухой провинции: вот вам и лучшая труппа в стране. Горацио тут — бродячий студиозус с рюкзачком за плечами, добравшийся в Данию из Виттенберга не в карете, а, без сомнения, автостопом и просто убитый тем, что случилось с товарищем-принцем, а Лаэрт — бодрый спортсмен, любимец руководства, которому от него никаких забот (эх, если бы племянник был на него похож, мы с Гертрудой горя бы не знали). Трясущийся от страха слабак Клавдий смертельно боится Гертруду, и при этом ищет у нее защиты от опасного мальчишки Гамлета — в ужасе забираясь к ней под подол. У Фокина Гертруда, а вовсе не подкаблучник Клавдий — главная злодейка, хладнокровная убийца, организатор и вдохновитель расправы со стариком Гамлетом. Монументальная, как вагнеровская героиня, она презирует мужа, но нужен же какой-нибудь супруг-король, и она брезгливо-снисходительно прячет его под юбку — точно так же, как потом гадливо утирает рыдающему Гамлету нос и с отвращением отбрасывает подальше мокрый платок. И только в конце, вдруг осознав, чем она стала, а может быть, изнемогши от жизни в мире немужчин-лузеров, залпом выхлебывает миску с ядом. Можно длить и длить описания вызывающе антитрадиционных подробностей, нисколько не разбивающих ощущения строгой последовательности и целенаправленной энергии, направленной в сторону Гамлета.

Этот сверхнервный, на пределе срыва, до отказа взвинченный, мечущийся по Эльсинору, по сцене, по зрительному залу, взнудывающий себя всеми дозволенными и недозволенными способами мальчик живет в состоянии нескончаемой лихорадки, в агрессивно скачущем ритме рэпа, на самой грани душевной болезни (а кто сказал, что принц датский — образец здоровья?). Истерические всплески сменяются апатией, взрывами отчаяния, от которого некуда деться и за которым — боль презренной любви, мука отринутости, в конце концов, простая тоска о папе, которого убили, и о маме, для которой он пустое место. Он убивает Полония во внезапной вспышке неуправляемой ярости, тут же набрасывается на тучное тело старика и кромсает его длин-

ным ножом, а потом волочит труп, переворачивая безжизненную куклу так и эдак (актера тут и в самом деле заменяют куклой: для народного артиста и пожилого человека жуткие истерические игры принца были бы не в шутку опасны: кто знает, чего ждать от творческой ярости Дмитрия Лысенкова?).

Привычны разговоры о том, что у нас политический театр себя исчерпал, что наступило время, когда культура и общество больше не нуждаются в нем. Но в этом спектакле очень многое построено на политике. Клавдиева Дания — страна футбольных болельщиков. Толпа — фон, определяющий очень многое в существовании происходящего. Эту толпу легко купить, ее подкармливают всякого рода зрелищами, например, грандиозным фейерверком, завершающим церемонию коронации.

Государственная машина Эльсинора налажена превосходно (из-под пера сами собой неизбежно выскакивают когда-то привычные, но давно забытые слова: «налаженная», «машина»: кажется, мы возвращаемся к языку политического театра и политической критики 60-х годов). Так вот, у датской госмашины — моментами опасный, но по сути не слишком серьезный противник. Обмануть его ничего не стоит — мнимое явление призрака, шумно разыгранное перед принцем Клавдиевыми мафиози — грубая провокация: даже как-то неловко за него, что тут же покупается на халтурный розыгрыш.

Можно задать вопрос: а вообще Гамлет ли это?

Отношения между пьесой и духом наших дней крайне просты: это вам не шестидесятые годы, не эпоха старой Таганки и Владимира Высоцкого.

Я по-прежнему не уверен, нужно ли нам сейчас ставить эту пьесу, достойны ли мы ее, способны ли мы ответить душевным требованиям, нравственным императивам, которые предлагает, вернее, навязывает нам трагедия. Но я убежден в другом: если сегодняшний театр все же отважится вступить в честный диалог с историей принца датского, если попытается через шекспировскую фабулу понять себя и свое время, результат по всей вероятности будет схож с тем, который предложен нам Фокиным. Гамлет каждой эпохи таков, какова сама эта эпоха, каков облик ее бунтующего юношества. Станислав Выспянский сказал о Гамлете: «Бедный мальчик с книгой в руках». Книги, которые в

разные времена Гамлет держал в руках, менялись, как менялись времена и сами Гамлеты (об этом когда-то писал Ян Котт). Одна из загадок этой пьесы в том, что Гамлеты разных эпох и даже десятилетий могут быть до несовместимости несхожи меж собой (ну что общего между Гамлетом Михаила Чехова и Гамлетом Лоренса Оливье, Гамлетом Григория Козинцева и Михаэля Телльхаймера?). Они сходятся не друг с другом, а с духом своего исторического момента. Критерий «Шекспир или не Шекспир» следует тут применять с особой осмотрительностью (что не значит, будто о нем можно вовсе забыть!). Вряд ли у александринского Гамлета в руках книга — скорее, прошу прощения, смартфон. Но отчаянная боль его — гамлетовская, мучительное и вымученное шутовство — тоже.

Героя Высоцкого вел священный внутренний долг перед историей, перед самим собой. У этого Гамлета, кроме почти смешной лихорадки, болезни или боли — ничего нет. Если это бунт, то он заключается в том, чтобы по-детски дразнить всяческое начальство, устраивать спектакль за спектаклем. Но это не порыв к театральной игре (которая есть у Гамлета Бутусова), это игра от отчаяния.

На александринской сцене нам показали — и оплакали — Гамлета нашего негамлетовского времени.

Все претензии — к нам самим, к тем, кто сделал наши дни и наших Гамлетов такими, каковы они есть. В своем спектакле Фокин хочет зафиксировать черты нового поколения, стремительно заполняющего пространство нашей жизни, пытаюсь понять его, этого поколения, суть, проникнуть в движения его души, не всегда ясные отцам и дедам, в чем режиссер, кажется, готов признаться. Он не слишком-то любит ужимками и прыжками бешеного мальчишки, он хочет понять его, понять через шекспировскую историю, каково сменяющее нас поколение, и находит в нем по крайней мере одно бесспорное качество — они, эти ребята, не хотят врать, не желают включаться в «мышью беготню» отцов и дедов. Режиссер наблюдает за опасными и крутыми акселератами с любопытством, состраданием и, может быть, тайной завистью. В спектакле Някрошюса речь шла о вине отцов перед детьми. У Фокина говорится примерно о том же: мы сделали их такими, каковы они есть, мы создали терзающие их душевные бо-

лезни, нам легче проникнуть в мотивы, управляющие этой Гертрудой или этим Клавдием, — души беснующихся на улицах мальчишек для нас закрыты. Одно нам очевидно: они не хотят повторять нас, мы и наш мир для них чужие. Вступив в диалог с Шекспиром, Фокин ставит горький гротеск, не притворяющийся высокой трагедией. Конечно, это не трагедия, а постмодернистская трагикомедия, абсурдистский гротеск — точно так же, как демонстративно осовремененный текст В. Леванова не пытается выдать себя за академически точный перевод. Это версия, и ничто иное, — как и сам спектакль Валерия Фокина.

Этот «Гамлет» резко переосмысливает прежние традиции, а временами жестко их осмеивает, бунтует против всех правил и привычек, внушающих режиссеру ставить великую трагедию Эйвонского Барда «как принято». Подобно своему юному герою-радикалу, спектакль иногда заходит слишком уж далеко, особенно в словесных эскападах: чтобы это признать, не надо быть шекспироведом, коему положено стоять на защите классического текста. Согласитесь, что «сексапильнейшая Офелия» — это, как хотите, чересчур (замечание Полония: «плохое выражение, пошлое выражение» тут, по-моему, справедливо).

Но так или иначе, этот спектакль смог много существенного и печального сказать нам о нас самих, о нашем прошлом и, кажется, о том, что нас ждет. В финале александринского «Гамлета» под оглушительные звуки того же духового оркестра, который гремел во время инаугурации Клавдия, на сцену выводят аккуратненького подростка Фортинбраса (вот кто далек от Гамлетовых бредней и вот кто, кажется, придет на смену шальным рэперам). Он равнодушно озирает триумф смерти и коротко командует: трупы убрать, — что без промедления тут же и сделают: яма-то вот она. Но это уже после премьерных поклонов.

Спектакль Фокина с помощью великой пьесы дает замечательно точную, безжалостно язвительную и в то же время полную настоящей муки, сострадания картину современного мира, сегодняшнего момента российской истории и, как мне кажется, — замечательно точный портрет сегодняшнего молодого поколения. Повторю: Это и есть ГАМЛЕТ НАШЕГО НЕГАМЛЕТОВСКОГО ВРЕМЕНИ. Тот Гамлет, которого мы заслуживаем. Самый безнадежный из всех, что я видел.

Спектакль немедленно вызвал резкую полемику. Появились статьи гневные и разоблачительные, в известном «Петербургском театральном журнале» напечатали сокрушительный сатирический фельетон. Защитники — постепенно ряды энтузиастов спектакля умножались — с яростью хулителям возражали. При этом характерно, что спор касался не только соотношения постановки и пьесы («Шекспир или не Шекспир»), но прежде всего современной политической действительности.

Молодая публика, к которой осознанно апеллировал спектакль, развернула бурную дискуссию в Интернете. Вот несколько взятых наугад цитат из блогов:

Имя: Галина

Здравствуйтесь! уже 5 день пребываю в шоке от «Гамлета» Фокина, я ожидала всего, что можно было ожидать, «Гамлет» — моя любимая пьеса, видела я ее в 5 постановках и стольких же экранизациях, большего разочарования не терпела никогда. Первое, что оскорбительно — это отсутствие Шекспировского текста, причем же здесь Шекспир, заявленный в афише, если его там нет. Труп Полония, пьянство, беременная Офелия... наверное я ничего не понимаю в искусстве, но Шекспира там не было, мне кажется (согласусь с Алиной) стоит говорить, что спектакль поставлен по мотивам пьесы, но никак не по первоисточнику.

Имя: Светлана

Господа! Шекспир не создавал своих пьес ради классических сюжетов и красивых костюмов. Он побуждал своих зрителей думать! А нам часто так не хочется этого делать, особенно вечером, тем более в театре... А еще мы не любим, когда испытываем чувство стыда — ведь это так неприятно. Но Валерий Фокин не только Диму Лысенкова заставил корчиться от нравственной боли, но и нас — таких современных и продвинутых театралов. Нас-то за что? Мы ведь хорошо знаем, что хорошо и что плохо, что правильно, а что нет. Но этот «Гамлет» наше сознание переворачивает. СПАСИБО мастеру, БРАВО всей творческой группе — за честность, отсутствие глянца и предельную обнаженность нерва! Потому и цепляет, жаль только, что не всех. И тем не менее, чем чаще мы будем видеть такие спектакли, тем меньше в нашем мире будет подлости и зла!

Имя: *Ирина*

Единственное, что Александринский театр действительно должен печатать на билетах, так это фразу «Театр для думающих зрителей!» В нем, к счастью, нет места костюмированной читке текста по ролям (наверное, тому, что большинство называет «классическим спектаклем»). Все «классические» произведения были на злобу своего времени, являлись актуальными, острыми... так почему же в них нельзя отразить современность? Именно так и надо. Потому что это — прогресс, это развитие! В противном случае институт театра станет рудиментом в нашей культуре.

Имя: *Василий*

С какой стати Фокину, члену президентского Совета по культуре и искусству, оппонировать государству? Именно абсолютное безразличие современного государства к ценностям культуры и привело к тому, что в центре Петербурга, за казенный счет, в роскошном здании, наполненном капелдынерами в белых перчатках, распадается драматическое искусство.

Имя: *Mila*

Браво Мастеру!!! Браво всей творческой группе!!! Предельно лаконичная и жесткая театральная история... «Четкая и ясная по мысли (если, конечно, мною «прочитана» верно) — о морально-нравственной деградации национальных элит, а рыба, как известно, гниёт с головы, а посему и общества в целом, российского в том числе, и перспективах этого страшного духовного падения... Они, реально, ужасают — ибо если фокинского принца датского еще мучает «неправильность» происходящего, несовершенство окружающего мира, и он, бедолага, по этому поводу ёрничая, бьется в пьяном угаре (притупляет, но не помогает) от отчаяния и бессилия, и в итоге преступает, то пришедший ему на смену очередной совсем юный отпрыск знатного / и не... рода (цинично приказавший убрать трупы) вряд ли будет «заморачиваться» «над такой ерундой», как — что есть «хорошо» и «плохо», «правильно» и «неправильно», «нравственно» и «безнравственно»...

Интернет достоверно отражает умонастроение молодого поколения России. Споры о режиссерской интерпретации шекспировской трагедии всякий раз превращались в открытую яростную полемику о проблемах современной российской политики. Это

было неизбежно. Можно сколько угодно — и, вероятно, справедливо — бранить Фокина за насильственную актуализацию классического текста, за прямолинейность и односторонность трактовок. Но нельзя не видеть, что александринский «Гамлет» 2010 года — явление возрождающегося российского политического театра, времена которого, как всем казалось, давно миновали. Но теперь сама тревожно меняющаяся действительность российской общественной жизни заставляет художников, еще не потерявших чувства социальной ответственности, не отворачиваться высокомерно от болевых точек современности. «Гамлет» снова исполнил свою обычную — по крайней мере для России — миссию: быть зеркалом исторического момента, инструментом самопознания национальной судьбы.