

УДК 792.03

Связующая нить: «Гамлет» шекспировский и современный

Сердечная Вера Владимировна

Кандидат филологических наук,
научный редактор ООО «Аналитика Родис»,
142400, Россия, Московская обл., Ногинск, ул. Рогожская, 7;
e-mail: rintra@rambler.ru

Лисина Елена Александровна

Кандидат философских наук,
генеральный директор ООО «Аналитика Родис»,
142400, Россия, Московская обл., Ногинск, ул. Рогожская, 7;
e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена истории постановок трагедии У. Шекспира «Гамлет». Авторы уделяют внимание различным способам жанровой трактовки, сценографии и пониманию образа Гамлета в истории постановок и экранизаций классического сюжета. Краткий обзор истории воплощений трагедии завершается рассмотрением последнего из «Гамлетов» российской сцены – постановки Александра Огарева в Краснодарском академическом театре драмы.

Ключевые слова

Шекспир, Гамлет, трагедия, интерпретация, постановка, экранизация, ритуал, перформанс, сценография, мастерство актера.

Введение

Трагедия о Гамлете, принце датском, которой в начале XXI века исполнилось 400 лет, стала одним из важнейших мифопорождающих текстов Нового времени. Мрачное дитя излета Возрождения, Гамлет обладал достаточной символичностью, чтобы каждая последующая эпоха могла черпать в его фигуре если не вдохновение, то пример стоического мужества, или бесконечной любви, или же праведного юродства, торжествующего над фарисейством.

Первый рефлектирующий герой мировой литературы, Гамлет стал объектом целой череды трактовок и интерпретаций. Ни об одном датчанине из крови и плоти не написано столько, сколько о Гамлете. Однако менее других исследована история принца датского в той форме, в которой он и был известен англичанам конца XVI в. – в театральных постановках. Вместе с тем только в России «Гамлет» был поставлен 85 раз, что подтверждает непреходящую сценическую актуальность трагедии и поднимаемых в ней вопросов.

Исследование истории постановок возможно с самых разных методологических позиций: позиций

«верности правде» (или «реализма», например, возрожденческого), верности театру Шекспира (достижимой ли для других эпох?) и многих других. Методологической предпосылкой нашего исследования стало, во-первых, утверждение о ритуально-мифологической основе театра, а в особенности жанра трагедии; и, во-вторых, стремление приблизиться к тем эстетическим установкам, которые существовали у гениального – и легендарного – драматурга.

Поэтому целью статьи стало рассмотрение постановок «Гамлета» с позиций проявления в режиссуре и сценографии мифолого-ритуального начала, брезжащего в трагедии как жанре со времен Диониса. Поставленная цель предопределила задачи работы: кратко исследовать мифолого-ритуальное начало драмы и трагедии; рассмотреть основные черты шекспировского театра; осветить основные черты структуры трагедии «Гамлет» и интересные аспекты ее интерпретации; подробно остановиться на важнейших вехах «гамлетизации» в XX и XXI веках, и, в частности, на последней значимой постановке трагедии в Краснодарском академическом театре драмы.

Материалом исследования послужили в первую очередь впечат-

ления от современных постановок «Гамлета», видеозаписи постановок и фильмов, а также исторические исследования по истории театра и ритуала и работы шекспироведов. Ограничение основного материала исследования XX и началом XXI веков связано с особой ролью мифа в культуре этой эпохи, начиная с эпохи декаданса, когда, к слову, образ Гамлета приобрел особую волнующую актуальность. Признанное культурологами явление неомифологизма, захлестнувшее европейскую цивилизацию, отразилось и в трактовке образа датского принца – отразилось различно, но значительно. Сегодня, после смерти одного из столпов русской режиссуры Петра Фоменко, магистральное направление развития театра связывают с именем Анатолия Васильева и его учеников, один из которых, Александр Огарев, поставил своего «Гамлета» в Краснодарском театре драмы; этот спектакль является весьма показательным примером видения Гамлета в современности и пока что не описан в научной литературе как оригинальная и важная трактовка вечного сюжета.

«Гамлет» по Шекспиру – и мифы

Задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о

том, что могло бы случиться... поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит о более общем...

Аристотель. Поэтика

Трагедия, с ее мифологической подоплекой, в истории театра всегда оставалась рассказом о событиях столь мрачных, столь и чудесных. Так, в основании истории умирающего в конце героя долгие столетия прочитывалась мифология бога плодородия, умирающего и возрождающегося. Та мифология, что так или иначе повлияла на рождение всех историй о смерти и воскресении бога. Потому трагедия никогда не была рассказом о мире здесь-данном, и «афинские зрители классического времени были бы разочарованы, а пожалуй, и возмущены, если бы в театре им стали показывать то, что они видели вокруг себя изо дня в день»¹. За масками трагических героев, как подмечал еще Ницше, скрывалось божество, и оно было вообще воплощено на сцене, объективизировано, сравнительно поздно.

«Трагическая история о Гамлете, принце датском» (*The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*) – известнейшая трагедия Уильяма Шекспира и

¹ Каллистов Д.П. Античный театр. – Л.: Искусство, 1970. – С. 23.

одна из самых знаменитых пьес мировой драматургии. Эта самая длинная пьеса Шекспира (4042 строки) была написана около 1600 года. В списке произведений Шекспира, опубликованном Ф. Миресом в 1598 году, «Гамлета» еще не было, а в июле 1602 года «Месть Гамлета, принца Датского» была зарегистрирована в Палате книготорговцев.

Среди источников сюжета «Гамлета» называют «Деяния датчан» Саксона Грамматика (XII в.). В книге III излагается «Сага о Гамлете», где обозначены важнейшие вехи сюжета: убийство короля, кровосмешение, напускное безумие принца, опасения нового короля, поездка в Британию и конечная расплата с приспешниками короля. Обозначены в летописи и принципиальные черты образа Гамлета: «Гамлет <...>, опасаясь, как бы слишком большой проницательностью не навлечь на себя подозрений дяди, облекшись в притворное слабоумие, изобразил великое повреждение рассудка; такого рода хитростью он не только ум прикрыл, но и безопасность свою обеспечил. <...>Искусно защитив себя, отважно отомстив за родителя, он заставляет нас недоумевать, храбростью он славнее или мудростью»².

2 Саксон Грамматик. Деяния Датчан (Сага о Гамлете из книги III) // Зарубеж-

Таким образом, в исходной истории Гамлет – вариант мифологического образа героя-мстителя (термин Ю. Березкина³), параллель к образу Ореста. Значимы здесь образы отца (творца, начала, образца) и сына ученика, подобия и потенциального мстителя/жертвы. Гамлет здесь отличается явными чертами трикстера – переменчивого, хитрого, умного, совершающего ряд интеллектуальных трюков. В сюжетах о трикстере постоянно происходит подмена ролей, обмен мест героя и антагониста: угроза исходит то от отчима Гамлета, то от самого героя; «ядро трюка составляет **провокация**: все маскировки и симуляции независимо от их тактики призваны побудить антагониста на действия, выгодные самому трикстеру, и позволяют ему использовать антагониста для достижения собственной цели»⁴. Возможно, одной из самых многозначных деталей происхождения Гамлета явля-

ная литература средних веков / сост. Б. И. Пуришев. — М., 1974. — С. 60, 68.

3 Березкин Ю. Мифология индейцев Латинской Америки и древние фольклорные провинции. Анализ одного мифологического сюжета // Фольклор и историческая этнография / отв. ред. Р.С.Липец. — М.: Наука, 1983. — С. 193.

4 Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. — М., 1993. — С. 154.

ется его имя: это исландское *Amlóði*; в современной Исландии слово используется метафорически, означая «дурак», «слабоумный».

Исходный сюжет о Гамлете типологически близок историям о детях, попадающих к ведьме и дурачащих ее; сказки такого типа не заканчиваются счастливой свадьбой (как и в случае с Офелией), здесь развязкой является освобождение героя и его победа над врагами. Так заканчивается и история Саксона Грамматика. Этот сюжет был повторен в «Трагических историях» Франсуа де Бельфоре (1559), а впоследствии инсценирован предшественниками Шекспира. Т. Лодж еще в 1596 г. упоминает о «бледном призраке, который вопит на сцене: Гамлет, отомсти за меня!»⁵; наиболее часто несохранившуюся пьесу приписывают автору «кровавых трагедий» Т. Кидду. Таким образом, ко времени Шекспира история Гамлета, имеющая корни в мифологии трикстерства, стала распространенным сюжетом.

В произведении Шекспира заложено немало других мифологиче-

ских мотивов. Так, В. Гюго первым отметил параллелизм судеб Гамлета и Лаэрта: оба они должны мстить за убийство отца, «и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию»⁶. В подобной ситуации оказывается и Фортинбрас, чей отец убит отцом Гамлета, – герой, приходящий на смену иным. Исследование мотива и способов осуществления мести стал одним из важнейших в трагедии и рассмотрен с нескольких сторон.

По жанру «Гамлет» Шекспира стоял ближе всего к *трагедии мести*: по законам жанра, осуществление мести затягивалось и откладывалось в силу различных обстоятельств. Важно отметить, что «Гамлет» в высшей степени соответствовал следующим обязательным чертам трагедии мести: «Тайно совершенное злодейское убийство. Дух убитого (призрак), жаждущий отмщения. Мотив безумия мстителя. Поиск доказательств вины злодеев. Прием сцены на сцене (пьеса-в-пьесе). Государственный (и/или политический) фон происходящего. Коварство (макиавеллизм)

5 Розанов М. Гамлет // Шекспир В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0100oldorfo.shtml

6 Цит. по: Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – С. 41.

врага мстителя. Театральное мастерство мстителя»⁷. Все эти элементы были введены, в частности, Кидом в его «Испанскую трагедию». Зрелый, опытный, любимый публикой драматург обратился к жанру *трагедии мести* единственный раз.

Но стоит отметить, что Шекспир вложил в старую, привычную форму новое содержание. К новым чертам, не принятым в елизаветинской трагедии мести, относились скоромошество, юродство героя, которое варьировало тему безумия, приближая ее к архетипической фигуре трикстера, «умного дурака». Также и пьеса-в-пьесе, у Кидда имевшая целью саму месть (смерть обидчика), у Гамлета должна была воздействовать только силой искусства. Несмотря на признанное «безбожие» гамлетовских небес, драматург написал пьесу об отказе от личной мести, о возмездии высшем и высоком. Так случайно умирает Полоний; так приводит на виселицу Розенкранца и Гильдернстерна их не в меру «искусная совесть», и так далее. Таким образом, трагедия Шекспира стала ответом, противовесом классической трагедии мести. Это трагедия

мести без собственно «умышленного зла», без личного отмщения. Таким образом, на мифологию героя-мстителя, сына, героя погибающего в «Гамлете» наложилось и трикстерство, и христианская покорность божественному промыслу, и Гамлет, совокупность самых различных подтекстово укрытых образов, не случайно стал героем вечным.

Как воплощалась эта мифология в театре?

Во времена Шекспира трагедия еще игралась без антрактов, и зрители стояли под открытым небом – лондонское простонародье; «для них, для этих полуграмотных, темных людей, для них, для этих странных людей: матросов, солдат, ремесленников, для них писал Шекспир»⁸. Зрители шекспировского театра, неискушенные и в чем-то наивные, любили сильные и страшные зрелища. Таким был призрак отца Гамлета, которого играл сам гениальный драматург: зрители Шекспира видели в нем не символический образ вины, а действительную тень, каких боялись сами. Такой была и дуэль со множеством смертей в исходе

7 Микеладзе Н.Э. Преобразование сюжета мести в «Гамлете» // Медиаскоп. – 2010. – № 4. – С. 11-11.

8 Бартошевич А. Драма Шекспира как театральный текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnu.in.ua/study/downloads.php?do=file&id=1678>

пьесы. Поединки на мечях или кинжалах были во времена Шекспира обычным делом, и на сцене разыгрывались реальные поединки, хоть и с известным актерам исходом.

Актер шекспировской эпохи, по свидетельству А.Аникста, играл Гамлета без признаков утонченности и гениальности: «Речи Гамлета во время представления «Убийства Гонзаго» (111,2), идиотская радость по поводу того, что король сбежал, ответы королю во время допроса о том, куда он дел труп. Полония, актер шекспировского театра играл как проявления безумия Гамлета и создавал эффект совершенно особой остроты, который исчезает, когда вместо, безумного играют гениального Гамлета»⁹. Такая же острота присутствовала и в сцене безумия Офелии: хотя ее безумие, в отличие от Гамлета, не было притворным, она пела фривольные песенки; это придавало образу сложность и яркость, которая снимается сентиментальными прочтениями: «Зритель шекспировского театра при появлении безумной Офелии испытывал гораздо более противоречивые и сложные чувства, чем мы, когда нам показывают сентимен-

тальную картину безумия героини»¹⁰. Да и загадочный Фортинбрас, в котором кто-то видел олицетворение нового бесчеловечного монарха, а Гордон Крэг, например, – символ катарсиса, во времена Шекспира, когда сцена была лишена занавеса, был нужен для того, «чтобы было кому унести трупы, которые лежали на подмостках»¹¹. Исполненный источников будущих интерпретаций, в театре «Глобус» Гамлет существовал в достаточно яркой сценической условности; подобно герою трагедий античных, он не был и не мог быть «одним из нас».

Весьма немаловажное место в постановке пьесы и в самом тексте занимали ритуалы: смена стражи, выход короля, отправление послов, поединок Гамлета с Лаэртом и так далее. Вместе с тем соблюдение традиционных ритуалов позволяло Шекспиру драматически выделить несоответствие заведенному порядку: так во время первого выхода Клавдия и Гертруды, парадной процессии, Гамлет одет в траурное платье: ритуал создает фон для живого драматического действия. Да и сама

¹⁰ Там же. – С. 59-60.

¹¹ Бартошевич А. Драма Шекспира как театральный текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnu.in.ua/study/downloads.php?do=file&id=1678>

⁹ Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – С. 59.

трагедия со времен античности была своего рода ритуалом, в котором участвовали, переживая его внутренне и очищаясь катарсически, зрители.

Пьеса была настолько популярна, что в 1607 г. «Гамлет» был представлен английскими матросами на борту корабля «Дракон» у берегов Африки, близ Сьерра-Леоне¹²; ее исполняли, дабы отвлечь людей «от безделья и распущенности»¹³. В XVII и XVIII веках популярность пьесы возрастала. «Трагедия «Гамлет» – писал Шефтсбери в 1710 г. – обладает силой производить особенное действие на английские сердца, и ни одна пьеса не ставится на наших театрах так часто»¹⁴. В честь актера Франца Брокманна и его исполнения роли Гамлета в Гамбурге в конце XVIII в. были выбиты медали.

12 Розанов М. Гамлет // Шекспир В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0100oldorfo.shtml

13 Спиваковский А. 22 Гамлета и один Шекспир (традиции и новации прочтения трагедии «Гамлет» У. Шекспира) // Сибирские огни. – 2004. – № 4. – С. 196.

14 Цит по: Розанов М. Гамлет // Шекспир В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0100oldorfo.shtml

Однако XVIII век, с его рождением нормативного литературоведения, стал и первым веком, сурово осудившим «Гамлета» – в лице критиков. Отец русского сентиментализма Н.М. Карамзин, посетив один из лондонских театров, удивлялся: «Угадайте, какая сцена живее всех действовала на публику? Та, где копают могилу для Офелии...»¹⁵. Первое же критическое обозрение «Гамлета», вышедшее анонимно в 1736 г. в Англии, строго осуждало смешение в пьесе трагического и комического элементов и упрекало Шекспира в потворстве низменным вкусам толпы. В том же восемнадцатом веке пьесу стали «поправлять», а то и переписывать целиком, следуя традициям трагедии классицизма: в финале Гамлета оставляли в живых, а Лаэрта короновали. Победа рационализма и канонической эстетики затмили мифолого-ритуальную основу трагедии, выхолостив ее плоской протестантской моралью.

Переписывал «Гамлета» в соответствии с канонами классицизма и первый его русский переводчик А. Сумароков (1748). В его варианте

15 Цит. по: Спиваковский А. 22 Гамлета и один Шекспир (традиции и новации прочтения трагедии «Гамлет» У. Шекспира) // Сибирские огни. – 2004. – № 4. – С. 196.

Призрак был сновидением, Клавдий вместе с Полонием замыслили убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за Клавдия, а Гамлет стал человеком с ярко выраженной силой воли, избежавший пятидесяти покушений и одержавший победу над врагами. Гертруда покаялась и постриглась в монахини. Полоний в финале совершает самоубийство. Принц получает датскую корону при явном ликовании народа и собирается обручиться с любимой Офелией. В 80-е годы XVIII века «Гамлет» Сумарокова выдержал шесть изданий, и на театральной сцене сумароковская пьеса имела шумный успех¹⁶.

Апологетами шекспировского гения, и оригинального Гамлета в частности, стали романтики. Фридрих Шлегель считал «Гамлета» лучшей трагедией «по содержанию и законченности»¹⁷. Вместе с тем, отойдя от морализации образа, романтики углубились в его индивидуализацию и психологизм: они объясняли особенности пьесы исходя не столько из

коллизии, сколько из логики характера главного героя. Гамлет впервые был переведен из ранга сценических условных образов в ранг «живых людей»; так, У. Хэзлит писал: «Не следует поэтому пытаться усилить впечатление от его речей излишней подчеркнутостью интонаций или натянутой преувеличенностью жеста; не нужно ничего произносить в расчете на слушателя. В роль Гамлета нужно вложить как можно больше от аристократа и ученого – и как можно меньше от актера»¹⁸. В России также ренессанс Шекспира произошел в XIX веке: «миф о несценичности Шекспира был окончательно разрушен», и произошла «знаменательная метаморфоза: отделившись от пьесы Шекспира, Гамлет заговорил с русскими людьми 30-х годов XIX века об их собственных скорбях»¹⁹. Гамлет стал из мифологического героя героем, в чем-то, мещанской драмы, «каждым из нас», «малым сим», что, конечно, не отвечало масштабу трагедийного сюжета.

16 Шекспировские штудии IV. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. – С. 38.

17 Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 112.

18 Цит. по: Дакина Ю. Шекспировский «Гамлет» в британской литературной периодике XIX века: открытие характера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/846>

19 Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. – М., 1985. – С. 11-12.

После того, как о «Гамлете» написал Гете в своем «Вильгельме Мейстере» («Прекрасное, чистое, благородное, в высшей степени нравственное существо»²⁰), образ принца стал приобретать «утрированно утонченный и печальный облик», и все лишнее – трикстерство, превертышество, гротеск и язвительность – окончательно вымаралось из общественного восприятия Гамлета, неизбежно выхолостив этот образ: «на смену требованиям классицистической эстетики приходит романтическое стремление к идеализации Шекспира и его творений, а затем – строгая викторианская мораль, которая также стремилась очистить шекспировский текст от всего двусмысленного и «неприличного»²¹. Как говорил Андрей Тарковский, «Как только Гамлет становится вот таким томным принцем, кончается все. Умирает Гамлет Шекспира...»²².

20 Цит. по: Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>

21 Дакина Ю. Шекспировский «Гамлет» в британской литературной периодике XIX века: открытие характера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/846>

22 Липков И. Шекспировский экран [Электронный ресурс]. – Режим досту-

Привычка философско-психологической трактовки образа Гамлета, отказ от мифолого-ритуальной основы действия трагедии приводил к обвинениям Шекспира в отсутствии у Гамлета четкого (то есть узнаваемо «своего») характера. У.Х. Оден писал: «Гамлет» – трагедия с вакантной главной ролью»²³. Поведение Гамлета сделало героя одной из любимых мишеней психоаналитиков: так, Фрейд писал: «Гамлет способен на все, только не на месть человеку, воплотившему для него осуществление его вытесненных детских желаний»²⁴.

Далеко не все критики относились к «Гамлету» с восторгом. Так, Лев Толстой не считал трагедию за полноценное художественное произведение, высказываясь более чем язвительно: «...ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шек-

па: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran.html>

23 Оден У.Х. Лекции о Шекспире / пер. М. Дадяна. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. – С. 281.

24 Фрейд З. Толкование сновидений. Современные проблемы // Шекспир В. Гамлет. – СПб., 2001. – С. 191.

спира так поразительно не заметно слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо его в драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера»²⁵. Томас Элиот называл пьесу «художественной неудачей»²⁶. И, как правило, эти негативные оценки были связаны именно с трактовкой Гамлета как «жизненного» героя, как живого характера.

Критика – и эпохи романтизма, и дальнейших периодов, – увлекшись моральным обликом Гамлета и глубиной его философии, отстранилась от Гамлета сценического, трагикомедийного, игрового, даже ритуального. Преодоление такого идеального образа Гамлета на сцене произойдет только в XX веке; только тогда и критики вспомнят о том, что он писал не для читателей, а для зрителей; что «текст

Шекспира есть текст, который включает свою собственную постановку»²⁷.

Гамлет: путешествие из XX века в XXI

Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он – абсолютная субстанция.

Бертольд Брехт. Театр

С 1900 года, когда вышла первая короткометражка по сюжету Шекспира, насчитывается 101 кинопостановка Гамлета (к примеру, «Кармен» П. Мериме за историю мирового кинематографа была экранизирована всего 60 раз). Лаконичное и язвительное замечание пуриста-шекспироведа У.Х. Одена отражало популярность сюжета и героя в начале XX века: «Странно, что все стремятся отождествить себя с Гамлетом, даже актрисы, – Сара Бернар умудрилась сыграть Гамлета, и я рад сообщить, что во время спектакля она сломала ногу»²⁸.

25 Толстой Л. О Шекспире и о драме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/tolstoj/shakespeare.txt&page=7>

26 Цит. по.: Оден У.Х. Лекции о Шекспире / пер. М. Дадяна. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. – С. 282.

27 Бартошевич А. Драма Шекспира как театральный текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnu.in.ua/study/downloads.php?do=file&id=1678>

28 Оден У.Х. Лекции о Шекспире / пер. М. Дадяна. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. – С. 281.

Нередко Шекспир, в том числе и как автор «Гамлета», нуждался в защите знатоков – от зрителей, ожидавших Шекспира «очищенного», «классического». Так, А. Аникст был вынужден пояснять, для ценителей классичности: «Я предупреждал читателя о том, что во времена Шекспира смеялись над тем, над чем в наше просвещенное время мы не посмеемся и что, наоборот, скорее глубоко огорчит нас. <...> Шекспировские зрители отличались меньшей тонкостью чувств, а кроме того, безумие вообще рассматривалось в ряду явлений, не вызывающих сочувствия»²⁹. Таким образом, советский исследователь считал необходимым извиниться за то, что мнимое безумие Гамлета, его прозрения и остроты, по задумке автора, вызывали смех у зрителей. Эти пояснения Аникста – интересный феномен, заставляющий задуматься о том, что в XX веке Шекспир воспринимался в такой совокупности однозначно положительных оценок родом из романтизма, которая зачастую мешала объективному взгляду на драматурга как на представителя своей эпохи.

Шекспир, несомненно, искренен и правдив в своем творчестве;

²⁹ Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – С. 58.

однако его миметическое подражание законам жизни производилось другими методами, чем в нынешней драме. Критикам XX века, среди которых Э.Э. Столл, пришлось доказывать, что характер и поведение героев Шекспира объяснимы не столько исходя из глубин психологии человека, сколько опираясь на законы театра и театрального действия.

Первой (после экзотических Гамлетов японского театра, сыгранных в стиле театра *но* и *кабуки*) важнейшей концепцией Гамлета XX века стала пятичасовая постановка Г. Крэга и К. Станиславского (1911), задуманная как символистская монодрама. Концепции Гамлета как «воина Света», «воинственного Христа» остался не вполне открыт исполнитель роли В. Качалов, который играл Гамлета страдающего, безвольного монаха. Идеалист Крэг стремился воплотить попытку символического театра, который поднимает актера «над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу определенных сторон жизни и человека», делает его «сверхмарионеткой»³⁰. Крэг не был

³⁰ Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке // Современное искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII – XVII вв. Очерки. – М., 1977. – С. 12. Цит. по:

против того, чтобы актер играл «от своего имени», но категорически восставал против игры только от себя: «Одно дело сказать: «Я – Гамлет! Холодеет кровь...». Совсем другое дело заявить: «Гамлет – это я», – и ждать, что от этого похолодеет кровь у кого бы то ни было»³¹. Эта постановка, запомнившаяся зрителям сценографией потрясающих воображение ширм и общей условностью «историзма», стала одной из первых попыток вернуть «Гамлету» его мифологизм, актуальный в контексте духовных движений начала XX века, его неомифологизма. Вместе с тем миф о трикстере/безумце/мстителе стал только фоном для воплощаемой на сцене мифологии символистского толка.

Следующий «Гамлет» в России был поставлен в 1924 г., в год смерти Ленина и воцарения Сталина. МХАТ еще успел поставить пьесу, но писать о ней в прессе уже было невозможно. И даже спустя 30 лет советское литературоведение писало о ней так: «Последней попыткой откровенно-

го мистико-символического истолкования Шекспира на советской сцене явился спектакль «Гамлет» в МХАТе Втором в 1924 году. <...> Спектакль был насквозь проникнут мистической символикой. Все события происходили в душе самого Гамлета — и только в его душе. <...> Все действующие лица пьесы были лишь воплощением мыслей и чувств самого Гамлета. Как некие видения, окружали они томящегося героя, заглянувшего в таинственное мистическое «инобытие» и измученного существованием на земле. На самом внешнем облике действующих лиц лежала печать причудливого гротеска. <...> Когда умирал Гамлет, то и все другие обитатели Эльсинора как-то бессильно поникали и умирали вместе с ним: ведь их бытие определялось мыслями Гамлета. <...> В этом пессимистическом спектакле, несомненно, отразилось упадочническое настроение части русской буржуазной интеллигенции»³². Описание спектакля зрителями, исследование театрального языка М.Чехова приводит к мыс-

Бачелис Т. Театральные идеи Гордона Крэга и «Гамлет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3604>

31 Бачелис Т. Театральные идеи Гордона Крэга и «Гамлет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3604>

32 Морозов М.М. Шекспир на советской сцене // Избранные статьи и переводы. – М.: ГИХЛ, 1954. Цит. по: Никитина А. Русский Гамлет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=201000816>

ли о том, что его Гамлет стал героем мифологии философии субъективного идеализма, о чем свидетельствовала и форма символистской монодрамы.

Различные стороны Гамлет-героя требовали различных типов воплощения его на сцене. Известно, что еще Мейерхольд, очень высоко ценивший пьесу, хотел поставить «Гамлета» – так, чтобы «Гамлета играли два актера, возможно, мужчина и женщина, так, чтобы один Гамлет читал трагические монологи, а другой – передразнивал его»³³, однако Сталин, не питавший нежных чувств к пьесе о правителе-убийце, обозначил свое отношение к постановкам трагедии, просто спросив: «А так ли уж необходимо ставить «Гамлета» в Художественном театре?»³⁴. Только в 1932 году Н. Акимовым был поставлен грубовато-социальный «Гамлет» в московском Театре им. Вахтангова, который дружно ругала публика за «толстого, рыхлого Гамлета» и «пьяную Офелию», а спустя много лет спектакль был определен как «политический детектив»³⁵.

Одним из прославленных Гамлетов XX века, хоть и кинематографическим, но жившим по законам театра, стал Лоуренс Оливье, сыгравший в фильме, взявшем пять «Оскаров», Гран-при Венецианского кинофестиваля и еще немало наград. Здесь яркий, сценически-игровой Гамлет не столько гуманист, сколько воин, не расстающийся с оружием, а его окружение, в акцентированном гриме, – по большей части только статисты. Неоправданные купюры в тексте, сужение образа Гамлета привели к тотальному опрощению Шекспира в кинопостановке: богатейшая мифология первоисточника свелась только к «мужу силы». Питер Брук сказал об этом фильме: «Гамлет» – это поражение и сведение великой пьесы к умственному уровню двенадцатилетних детей»³⁶. Однако мнение о необходимости опрощения Шекспира для кино опровергли экранизации Г. Козинцева, О. Уэллса, А. Кurosавы (фильм последнего «Злые остаются живыми» несомненно имеет существенные связи с «Гамлетом»).

33 Волков С. Гамлет, Сталин, Мейерхольд, Акимов и Шостакович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://7x7-journal.ru/post/15213>

34 Там же.

35 См. Эткинд М. Николай Акимов: сценография, графика. – М., 1980. – 135 с.

36 «Szekspir mnie nudzi...» / Z. Peterem Brookiem o jege pracy w teatrze i filmie. – «Film», N 41, Warszawa, 1964. Цит. по: Липков И. Шекспировский экран [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran.html>

Фильм Г. М. Козинцева «Гамлет» (1964), с И. Смоктуновским в главной роли и переводом Пастернака, завоевал не только признание отечественного зрителя, но и многочисленные призы на отечественных и международных кинофестивалях. Само обращение к переводу Пастернака, фигуры с непростой судьбой, было знаковым и актуализировало мифологию советской эпохи. Герой Смоктуновского, говоривший резкие вещи нарочито тихо, загонявший себя в спокойствие, переживал не болезнь, а трагедию ума. Важно отметить, что режиссер ушел от намеренной историчности костюмов, приблизив их к современности. Козинцев писал: «Зрителям нашего фильма должно казаться, что это они сами дружили с Гильденстерном и Розенкранцем, Клавдий владел их душой и телом, Полоний учил морали. И сейчас, вместе с Гамлетом, они ломают самое основание Эльсинора»³⁷. Политически злободневная мифология накладывалась на классический сюжет, актуализируя его.

37 Козинцев Г. Десять лет с Гамлетом. — Искусство кино. — 1965. — № 9. Цит. по: Липков И. Шекспировский экран [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran.html>

Тот же перевод Пастернака использовал и Ю. Любимов, поставивший «Гамлета» в Театре драмы и комедии на Таганке (1971) с В. Высоцким в главной роли. Актеры в джинсах и свитерах, Гамлет с гитарой — пожалуй, это была самая смелая постановка шекспировской трагедии советского времени. Так понимала его и пресса: «Освобождая поэзию «Гамлета» от романтических покровов, спектакль Ю. Любимова открывает взору живую плоть трагедии»³⁸. Мифология этого Гамлета также несла в себе оппозицию к власти — начиная с наложения образов принца и барда, и заканчивая сценографическим решением образа Времени, вездесущим занавесом, сметающим все на своем пути.

Вместе с тем интеллектуальность, романтизм, холодная ироничность и язвительность не исчерпывали потенциала образа Гамлета, что ярко отразилось в позднейших постановках. Использование гротеска, бурлеска, даже буфф становится в конце XX в. весьма распространено. О постсоветских постановках шекспировских трагедий А. Бартошевич писал: «это история попыток обратить трагедию в ирони-

38 Бартошевич А.В. Живая плоть трагедии // Советская культура. — 1971. — 14 дек. — С. 52.

ческий трагифарс»³⁹. Таковыми, безусловно, можно считать большинство «Гамлетов» 1990-х — 2000-х годов. Так, в московской постановке Питера Штайна (1998), суммировавшей опыт Брехта и кабаре, есть и боксерский ринг, и пляски, и соло Гамлета на саксофоне, и музыка *The Beatles*, и Первый актер в дамском гриме.

Постановка Ю. Бутусова в театре МХТ им. Чехова также не чуждается бурлеска; однако сочетание высокого (слога) и низкого (быта) приземляет спектакль: его герои говорят чуть ли не по-площадному, произносят Шекспира с современными интонациями; его герой по-свойски болтает с отцом у костра, благополучно избегая и намека на священный ужас. Здесь нет Горацио — знак полного одиночества принца, — и все погибают в конце. Сценография одновременно нордическая и советская: море сделано из металлического хлама: «лагерная ограда и мусорная свалка одновременно»⁴⁰. Постановка свидетельствует о разрозненности, разорванности мира: *The time is out of joint*, несомненно: «Гам-

лет» вновь воплощает мифологию нашего постсоветского мира, со всеми его страхами и посмешищами.

Безнадежность — лейтмотив постановки «Гамлета» В. Фокиным в Александринском театре (2010). Здесь, в обстановке футбольного стадиона, в окружении болельщиков, в сети политических аллюзий важнейшей зловещей фигурой становится Гертруда, прячущая короля под юбку от опасного принца и с отвращением утирающая нос Гамлета. Принц же, переходящий от апатии к вящей агрессии, «не просто совершает убийство Полония в неистовом приступе бешенства, а буквально потрошит тело старика кухонным ножом и яростно таскает его труп (куклу) по сцене»⁴¹. Этот безнадежный спектакль, без тени отца, но с «сексапильнейшей Офелией» и тинейджером Фортинбрасом, в некоторых отношениях возродил традиции политического театра в России, продолжив в этом отношении линию «Гамлета» Ю. Любимова.

И еще сотни, сотни постановок «Гамлета» — по всему миру. Это

39 Бартошевич А. В. Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / гл. ред. А. В. Бартошевич. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — С. 210.

40 Там же. — С. 209.

41 Захаров Н. В. Постановки «Гамлета» на постсоветской сцене [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4

и классическое творение Питера Брука, и несравненный «Гамлет» Э. Някрошюса, и история у гроба Т. Остермайера, и гротекснейшая история Коляда-театра, и современная постановка Г. Дорана с Д. Теннантом – и Гамлеты-женщины (в первую очередь А. Уинклер в спектакле П. Задека), и многочисленные экранизации и жанровые вариации... Обзор, даже краткий, всех Гамлетов периода потянул бы на пару-тройку диссертаций, а то и больше. Подытожим кратко.

История прочтения и постановок «Гамлета» в XX и начале XXI века приводит к выводу о том, что сценические трактовки трагедии подразделяются на два направления: условно «трагикомическое», наследующее эстетике шекспировской, где есть место и смеху, и безумию; и условно «трагическое», в котором нет места смешному, а Гамлет возвышен и гениален. Последнее направление все еще популярно в эстетике современного понимания Гамлета, о чем точно писал А. Аникст: «Новаторские элементы драмы XX века, выражающие трагическое приемами гротеска, воспринимаются как нечто чуждое классике и, в частности, Шекспиру. Между тем, пожалуй, именно через такой гротеск можно

приблизиться к пониманию Шекспира»⁴².

Вместе с тем «Гамлеты» рубежа XX и XXI веков, при всем разном голосье жанров, – это, как правило, весьма современные, демократичные постановки, актуализирующие историю принца как рассказ о каждом из нас. Не исключение и 85-я по счету⁴³ постановка «Гамлета» в России – постановка Александра Огарева в Краснодарском академическом театре драмы.

The Rest is Silence: «Гамлет» в постановке А. Огарева

Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую поэт в силах охватить словами и понятиями; то же мы наблюдаем у Шекспира, Гамлет которого, например, в подобном же смысле поверхностнее говорит, чем действует, так что не из

42 Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – С. 60.

43 По подсчетам Б.Н. Гайдина: Гайдин Б.Н. Образ Гамлета как константа русской культуры: концепция исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/6/Gaydin_Image-of-Hamlet/

слов, а лишь глубже всматриваясь и озирая целое, можно извлечь упомянутую нами выше гамлетовскую доктрину.

*Ф.Ницше. Рождение трагедии
из духа музыки*

«Гамлет», поставленный в Краснодарском академическом театре драмы А. Огаревым в 92 сезоне театра, стал наследником «трагикомической» традиции, восстанавливающей в правах полижанровость и диалогичность пьесы Шекспира. Гротеск, трагикомедия, конфликт жанров, выразительный и простой язык сценических символов создали на основе перевода Пастернака спектакль-сон, спектакль-иллюзию.

Лиричный и ироничный, напряженный и язвительный, спектакль ставит во главу угла не политический, а вполне семейный вопрос: можно ли так любить отца, чтобы погубить всех остальных – мать, возлюбленную и ее семью? Миф семейный, волнующий психоаналитиков всех времен, укрупняется и задается как главная тема спектакля.

«Гамлет» считается пьесой-датчиком, которая говорит о сегодняшнем состоянии театра, да и вообще жизни. «Гамлет» Огарева – знак того, что мир не трагедийно однозначен. В

нем, наряду с искренне трагическим переживанием, есть место всем богатствам жизни: и шутке, и танцу, и любви. По свидетельству А. Аникста, «персонажей, родственных комедии, в трагедии несколько»: это и Полоний, «шут поневоле, из-за своей угодливости по отношению к царственным особам», и парочка Розенкранца и Гильдернстерна, – но главное, сам принц датский: «Надо ли напоминать, что он самое остроумное лицо в трагедии?»⁴⁴. Режиссер открыт к духу смешного, пронизывающему пьесу Шекспира. И пусть шутка балансирует на краю, окунаясь то в пародию, то в гротеск; пусть любовь дарована пожилым королю и королеве, – это не разъединяет эстетики; «на краснодарской сцене родился необычный, художественно убедительный, цельный спектакль»⁴⁵.

На фоне постановок последних лет «Гамлет» Огарева смотрится чуть ли не традиционным, хоть он и поставлен «отнюдь не в исторически-

44 Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – С. 58.

45 Лаврова А. Краснодар. Отцы и дети по Шекспиру // Страстной бульвар. – 2012. – № 8-148. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/2260>

костюмной манере»⁴⁶. Здесь, несмотря на обилие современных приемов, на множество режиссерских шуток и неожиданных ходов, очевидно утверждение единства мысли, верности классическому тексту, единству сценического действия. Этот «Гамлет» – созидателен, несмотря на весь трагизм.

Постановка построена по законам кинематографического монтажа. Режиссер взрывает единства: занавес превращается в экран, фотографическое изображение – в живое; сцена становится кораблем, елка – парусом... Предметы изменчивы, подобно самому Гамлету А. Харенко, переходящему от неподвижности к полету, от шепота к крику, буквально и зримо разрывающему пространство. Пользование самыми необычными средствами театрального искусства – видео-проекция, игра теней, полеты актера на тросах, – создает эффект волшебства, иллюзии.

Александр Огарев, вслед за критикой XX века, вывел героев Шекспира из-за завесы «реальности», «психологичности», «правдоподо-

бия». Важнейшей задачей драматурга было создание эмоциональной иллюзии реальности, а не воссоздание типических характеров в типических обстоятельствах; эту эмоциональную иллюзию создает и режиссура А. Огарева.

Александр Огарев отвечает на вопрос, который ставится шекспироведами всего мира уже не первое столетие. Кто такие персонажи Шекспира: характеры в подлинном смысле слова или носители образов, символов, идей? Второй вариант ответа дает нам выход из человеческой психологии к некому сверхличному видению мира.

Перед закрытым, черным занавесом – белый портал, повторяющий силуэт дома. В этом огромном доме и будет происходить действие, а силуэт повторится и в проекторе, которым управляет Гамлет, и в коробке писем, которые принесет герою Офелия, – вот только тогда дом, куда Гертруда мечтала ее «...вести женою Гамлета», уже явно будет без крыши: уже порвется дней связующая нить, и погубит себя герой песни в доме восходящего солнца.

Начинается спектакль со сцены похорон, перебитой частыми тревожными вспышками света. Всеобщий

46 Лаврова А. Краснодар. Отцы и дети по Шекспиру // Страстной бульвар. – 2012. – № 8-148. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/2260>

траур, венки, психоделическая флейта, выразительные позы провоцируют зрителя к предощущению трагической истории. Вместе с тем уже в осовремененных костюмах героев («через мгновение, увлеченный красотой зрелища, забываешь думать о том, почему шекспировские персонажи в костюмах XX века»⁴⁷) виден собственный подход режиссера к материалу, который – в плане исторических соответствий – можно охарактеризовать так: история Гамлета становится из исторической общечеловеческой, историей здесь-и-сейчас, историей каждого из нас.

Это подтверждается следующей сценой, где кратко и емко показана общность воспоминаний Офелии и Гамлета: его детские фото – на ее летящей и кружащейся белой юбке, словно на экране. Гамлет настраивает проектор, и Офелия, послушная его желанию, становится отражением его детства. Так и не надетое подвенечное платье предчувствуется в этой трогательной и лаконичной сцене: дорогие герою воспоминания – семейная фотография – перелетает с юбки на занавес, чтобы там и остаться неподвижно, до нужного момента, когда неожиданно с фотографии уйдут ко-

47 Там же.

ролева с сыном, оставив венценосного отца совсем одиноким...

Вот Гамлет – один, в позе классической фрустрации, сжавшись на стуле в пальто. Королева и свежеспеченный король – без свиты. Бессмертные слова Шекспира – и мелодия «Give All to Love» Niobe: название музыкального проекта, вероятно, не случайно перекликается со словами Гамлета, обращенными к родительнице: «И целы башмаки, / В которых гроб отца сопровождала / В слезах, как Ниобея...». Под этот мелодичный полуджаз, не видные скорбящему Гамлету, король (А. Катунев) и королева (Н. Арсентьева / М. Грачева) истово и откровенно исполняют танец своей поздно вспыхнувшей страсти.

Контраст стилей и жанров в рамках постановки выносит конфликт из сюжетной плоскости: вот Гамлет, страдающий духовно и пластически, произносит монолог, – а вот он уже видимо рад приезду старых друзей. Не застывая в монологическом отчаянии, выразительнейший Андрей Харенко представляет своего героя в многообразии чувств, реакций, проявлений, в динамике крайностей, которая не только размывает монотонность классической трагичности, но и приближает характер Гамлета одновременно

и к обычному человеку, обладающему полной палитрой чувств и проявлений, и к шекспировскому оригиналу, полному противоречий. Нередко ведя себя как одержимый и безумец, Гамлет Огарева способен и на искренний смех и веселье, и на остроумные шутки, и сплясать, и спеть. Как и его друзья, Горацио (А. Мосолов), Маркелл (Р. Бурдеев) и Бернардо (Р. Копылов), исполненные вольного студенческого духа и появляющиеся в акробатическом этюде. Рассказ о призраке переводит действие в театр теней – на следующую ступень духовного прозрения, где неуместны цвета – где все становится двуцветным, и попытки удержать принца превращаются в слоу-мо, – «Матрица»? – где пальто Гамлета так напоминает плащ Нео.

Появление признака отца Гамлета (А. Горгуль) с его устрашающим монологом, множащиеся на экране образы призрака («лицо отца начинает едва заметные мимические движения, увеличивается, зловеще ползет с предназначенного ему места на задник-экран, медленно, как-то неправдоподобно разворачивается, вращается, множится, отбрасывает разбегающиеся тени»⁴⁸), – и Гамлет

взбегает по вертикали, взлетает к мучительным духовным высям, к прозрению и пророчеству, к безумию, может быть? – взлетает на тросах над сценой и бесконечно тянется к отцу. А затем и попадает в его заэкраный мир, возвращаясь по виду полным безумцем. Впрочем, впечатление это обманчиво, как и у самого Шекспира. Балансировать между безумием и хитростью, между юродивостью и пророчеством Гамлет Харенко, истинный трикстер, будет убедительно до самого конца постановки, где общим судьей выступит – посмертная – Тишина.

Второй важнейшей линией в постановке становится сюжет о семье Полония. Образы легчайшей и озорной Офелии (Е. Крыжановская), ее чуть высокомерного и любящего брата (А. Фогелев) и добродушного, важного резонера-отца (О. Метелев) создают впечатление любящей семьи. Яркая пластика и юмористические зарисовки в сцене прощания Офелии и Лаэрта («Прощаясь, Офелия запрыгивает на Лаэрта, не хочет отпускать, шая, прячется в огромный сундук-гардероб»⁴⁹) выражают объемность этих характеров – очень живых и современных, создаваемых на основе текста Шекспира – и в неизбежном

48 Там же.

49 Там же.

отталкивании от него. Офелия, почти лишенная в этой сцене Шекспиром реплик, у Огарева повторяет слова брата, что выглядит как знак и согласия, только внешнего (настоящая бунтарка-подросток), и детской наивности. Яркие костюмы брата и сестры вносят в постановку цветовую символику – живейшей жизни.

И снова перебивка, от физической легкости к духовной высоте: мечты и сны Офелии отражаются на огромном экране, где царствует вода, где восседает на своем стуле в окружении рыб блондинистый Гамлет, где погружается в просвеченные солнцем волны, не зная будущего и предчувствуя его, сама героиня.

Знаменитый монолог Гамлета сопровождается ироничным указанием режиссера на бесконечно активную традицию гамлетоведения. Обширная массовка шекспироведов/придворных на вращающемся круге всматривается в принца – *быть или не быть?* – в лупы, исследует и изучает его, чтобы создать хрестоматийный образ. Его гневная, полубезумная отповедь Офелии переходит в танец, где недавняя нежность («Я вас любил когда-то!») смешивается с отрицанием всякой нежности как таковой: «Ступай в монастырь!».

Украшает спектакль образ Розенкранца и Гильденстерна (группа «Вдруг» / А. Крюков, М. Дубовский) – музыкантов, которые вводят в спектакль тему музыки 1960-х, укрепляющую свои позиции позже: ведь и сам Гамлет занят не чем иным, как *knockin' on heaven's door*.

С наибольшей силой художественная мощь конфликта жанров проявлена в сцене «театра в театре», в «мышеловке». Сцена разделяется горизонтально на два уровня: наверху разыгрывается, вполне в духе шекспировского театра, утрированно-ироничная история об убийстве Гонзаго – с плащами, коронами и ведрами яда; внизу – исполняется вживую рождественская песнь (солирует А. Засыпкина), умильность которой доведена до отрицания – заячьими ушками героини и качающимися в такт белыми елочками, рифмующимися по форме с той же кровлей датского королевства... Сочетание различных типов театральности приоткрывает путь к пониманию трагичности как лежащей бок о бок с комическим и гротескным – начиная с песней Диониса.

Диалог Гамлета и королевы становится очередной победой сферы духовного полета – или безумия?

После смерти несчастного Полония принц попадает вновь в силки своей бесконечной любви к отцу, взлетает над сценой, мучаясь и терзаясь –

*Oh mother, tell your children
Not to do what I have done
Spend your lives in sin and misery
In the House of the Rising Sun.*

Песня «The Animals», культовая для эпохи 1960-х годов, сопровождает выход принца в пограничное состояние сознания. Плавание в Англию, губительное для Розенкранца и Гильдернстерна, напротив, сопровождается песней Петра Налича «Море» – почти шансон, но бесконечно ироничный. Елка оборачивается парусом, массовка – пляшущими вокруг «корабля» русалками, а задорный танец – смертью предателей.

Одна из самых трагичных сцен постановки, – безумие Офелии. В двубортном пальто и белом платье, ставшая на пуанты, но поддерживаемая с двух сторон, она поет безумный блюз под аккомпанемент шатающегося рояля:

*Помер, леди, помер он,
Помер, только слег.
В головах зеленый дрок,
Камушек у ног.*

Тонет Офелия – на том же экране, где отражались ее мечты; вслед за

ней вниз летят-плывут фотографии из безоблачного прошлого...

Скорбь Лаэрта и возмущение Клавдия, искренне любящего королеву, становятся основой для заговора против принца, – заговора, который, однако, раскрыт и низвержен. О его опровержении говорит появление Гамлета на берегах Дании, – Гамлета, усердствующего в своем юродстве. «Я голым высажен на берег вашего королевства» – и принц действительно проплывает по сцене голым: Горацио гребет, а Гамлет держит в руках скрижали с надписями: «Подчиненный не суйся» (комментарий к смерти Розенкранца и Гильдернстерна здесь сведен к цитате); а также: «Женщины, вам имя – вероломство!». Скрижали Гамлета: он своего рода вероучитель; но он, как и Моисей, ограничен своим законом. Любовь принца к отцу, вместо новозаветной самоотверженной, приобрела окраску ветхозаветной, не прощающей любви, где око за око и зуб за зуб. Именно поэтому Гамлет уподобляется Моисею, вероучителю морали.

Следующий эпизод стал одним из самых впечатляющих во всей постановке: встреча Гамлета и Горацио с архетипически огромным Могильщиком (А. Горгуль) становится вир-

туозным театром теней: Могильщик возвышается над фигурками героев, как знак всеобщей судьбы, каламбура, качаясь и напевая о Ямайке (еще один знак культуры измененного сознания, растафари, Марли). Выразительность А. Харенко и пластика А. Мосолова превращают диалог принца с черепом в действо, исполненное самых разных эмоций: страх, ирония, растерянность, отвращение, прозрение.

Похороны Офелии, дуэль, примирение, всеобщая смерть. Так оканчивается 85-й по счету русский «Гамлет», рассказывающий – в итоге – о бесконечной сыновней любви и о пагубности любви такой силы – не рассуждающей и не разбирающей средств.

Последними символическими лицами действия становятся Могильщик, выходящий из теневого пространства, юный Фортинбрас (И. Романюк) и олицетворенная Тишина, – хрупкая и выразительная девушка, лицо которой смотрит на нас и с экрана, опускающегося над мучающимися в агонии жителями датского королевства, и с афиши, выигравшей серебро на всероссийском конкурсе.

Александр Огарев в своей постановке, несомненно, справил-

ся с той сложнейшей задачей, которую поставил шекспировед Ян Котт: «Важно только одно: проникновение через шекспировский текст в современный опыт, в наши тревоги, в наше восприятие»⁵⁰. Отказавшись, по большей части, от политических аллюзий, от историчности костюмов, от нагромождения декораций-выгородок (сценография отличается чистотой и звонкостью пространства), спектакль оказался в большей степени открыт к трактовкам и в то же время более символичен, чем многие постановки рубежа веков. Манера игры А. Харенко заставляет вспомнить о спорах между условно «психологическим» и «игровым» театром, о «сверхмарионетке» Г. Крэга, об опытах монодрамы М. Чехова... И сделать заключение о том, что этот «Гамлет» не только новаторский, но и укорененный в определенной традиции; не только современный, но и откровенно транслирующий перемежающиеся мифы – о полете, об освобождении сознания, о Гамлете-трикстере, о священной и безжалостной ветхозаветной мести, и многие, многие другие.

50 Котт Я. Шекспир – наш современник. – М.: Балтийские сезоны, 2011. – С. 67.

Заключение

«Спектакль принца Гамлета, как и сам шекспировский спектакль «Гамлет», – это попытка терапии, лечения и очищения души посредством театра»⁵¹. Эта фраза Н. Микеладзе довольно точно подытоживает историю постановок трагедии Шекспира за четыре столетия ее существования. Очищение души путем воспроизведения мифологического сюжета, катарсис, растворение индивидуального во всеобщем было важнейшей задачей трагедии во все времена. Для этих целей традиционно использовался набор сценических средств, менявшийся от эпохи к эпохе и окончательно индивидуализировавшийся в наше время. Шекспир в «Гамлете», наслаивая пласты мифологии, основой взял весьма мощную жанровую традицию; сегодня режиссер должен каждый раз заново изобретать язык, которым может и должен говорить Шекспир со сцены. Тот язык, который поможет трагедии быть не только политической аллегорией или историей одного человека, но историей ритуальной, мифологической и терапевтической. И этот поиск, несомненно, вечен.

51 Микеладзе Н.Э. Преобразование сюжета мести в «Гамлете» // Медиаскоп. – 2010. – № 4. – С. 11-11.

Библиография

1. Аникст А. Шекспир: ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – 608 с.
2. Бартошевич А. В. Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / гл. ред. А. В. Бартошевич. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. – С. 210.
3. Бартошевич А.В. Драма Шекспира как театральный текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnu.in.ua/study/downloads.php?do=file&id=1678>
4. Бартошевич А.В. Живая плоть трагедии // Советская культура. – 1971. – 14 дек. – С. 52.
5. Бачелис Т. Театральные идеи Гордона Крэга и “Гамлет” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=node/3604>
6. Березкин Ю. Мифология индейцев Латинской Америки и древние фольклорные провинции. Анализ одного мифологического сюжета // Фольклор и историческая этнография / отв. ред. Р.С.Липец. – М.: Наука, 1983. – С. 191-220.
7. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [Электронный ресурс]. –

- Режим доступа: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>
8. Волков С. Гамлет, Сталин, Мейерхольд, Акимов и Шостакович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://7x7-journal.ru/post/15213>
9. Гайдин Б.Н. Образ Гамлета как константа русской культуры: концепция исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/6/Gaydin_Image-of-Hamlet/
10. Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. – М., 1985. – С. 85.
11. Дакина Ю. Шекспировский «Гамлет» в британской литературной периодике XIX века: открытие характера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/846>
12. Захаров Н.В. Постановки «Гамлета» на постсоветской сцене [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4
13. Каллистов Д.П. Античный театр. – Л.: Искусство, 1970. – 102 с.
14. Котт Я. Шекспир – наш современник. – М.: Балтийские сезоны, 2011. – 352 с.
15. Лаврова А. Краснодар. Отцы и дети по Шекспиру // Страстной бульвар. – 2012. – № 8-148. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/2260>
16. Липков И. Шекспировский экран [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran.html>
17. Микеладзе Н. Э. Преобразование сюжета мести в «Гамлете» // Медиаскоп. – 2010. – № 4. – С. 11-11.
18. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1996. – 829 с.
19. Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 145-160.
20. Оден У.Х. Лекции о Шекспире / пер. М. Дадяна. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. – 576 с.
21. Розанов М. Гамлет // Шекспиръ В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0100oldorfo.shtml
22. Саксон Грамматик. Деяния Датчан (Сага о Гамлете из книги III) // Зарубежная литература средних веков / сост. Б. И. Пуришев. – М., 1974. – С. 60 – 68.

23. Спиваковский А. 22 Гамлета и один Шекспир (традиции и новации прочтения трагедии «Гамлет» У. Шекспира) // Сибирские огни. – 2004. – № 4. – С. 196-202.
24. Толстой Л. О Шекспире и о драме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/tolstoj/shakespeare.txt&page=7>
25. Фрейд З. Толкование сновидений. Современные проблемы // Шекспир В. Гамлет. – СПб., 2001. – С. 187-194.
26. Шекспировские штудии IV. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. – 87 с.
27. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М., 1983. – Т. 1.
28. Эткинд М. Николай Акимов: сценография, графика. – М., 1980. – 135 с.

The time is out of joint: the Shakespeare's Hamlet and contemporary

Serdechnaya Vera

PhD (Philology),
science editor of "Analitika Rodis" publishing,
P.O. Box 142400, Rogozhskaya st., 7, Noginsk, Moscow region, Russia;
e-mail: rintra@rambler.ru

Lisina Elena

PhD (Philosophy),
general director of "Analytika Rodis" publishing,
P.O. Box 142400, Rogozhskaya st., 7, Noginsk, Moscow region, Russia;
e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

Abstract

The article is dedicated to the variety of productions of William Shakespeare's "Hamlet" tragedy. The authors pay specific attention to the multiple ways of in-

interpretation of the genre, set design and an understanding of the image in the history of "Hamlet"'s innumerable theatre stagings and screen adaptations. As starting methodological principles of the current study the authors take, first, the mythological and ritual ground of theater itself, and the genre of tragedy in particular, and also, second, the desire to get as much closer to the aesthetic settings that the genius and legendary play wright confessed himself. The purpose of the article is to make a research survey into the various performances and screenings of "Hamlet" from the point of manifestation in the directions and set designs of the masterpiece its mythological and ritual foundation, glimmering in tragedy as a genre since Dionysus times. The goal predetermined the objectives of the work: the research aimed to briefly examine the mythological and ritual initial basis of drama and tragedy; to examine the key features of Shakespeare's theatre; to highlight the main features of the structure of "Hamlet" tragedy and the most noteworthy aspects of its interpretation; to elaborate on the significant milestones of "hamletization" in the XX and XXI centuries and, in particular, the last token staging of the tragedy in M. Gorky Krasnodar Theater of Drama. As the material for the research paper the analysts use the impressions of the modern productions of "Hamlet", video recordings of stagings and filmings, as well as historical investigations into the history of theater and ritual and also works on Shakespeare studies. Obvious time span restriction of the current study material to the XX century and the beginning of XXI is due to the special role of myth in the culture of this period, from the epoch of decadence, when, by the way, the image of Hamlet has obtained especially thrilling topicality. Today, after the death of one of the pillars of the Russian direction Peter Fomenko, the main line of development of the theater is undoubtedly associated with the name of Anatoly Vasilyev and his students; and one of those, Alexander Ogarev, staged his "Hamlet" in M. Gorky Krasnodar Theater of Drama, this performance is truly indicative model of "Hamlet" vision in the present and hadn't been yet described in the scientific literature as an important and original interpretation of the eternal story.

Keywords

Shakespeare, Hamlet, tragedy, interpretation, staging, filming, ritual, myth, set design.

References

1. Anikst, A. (1974), *Shakespeare: the craft of the dramatist* [*Shekspir: remeslo dramaturga*], Moscow, 608 p.
2. Auden, W.H. (2008), *Lectures on Shakespeare* [*Lektsii o Shekspire*], Moscow, 576 p.
3. Bachelis, T. "Gordon Craig theatre ideas and "Hamlet" ["Teatral'nye idei Gordona Krega i "Gamlet"]], available at: <http://gnosis.info/?q=node/3604>
4. Bartoshevich, A.V. (1971), "Live flesh of a tragedy" ["Zhivaya plot' tragedii"], *Sovetskaya kul'tura*, December, 14, p. 3.
5. Bartoshevich, A.V. (2010), ["Gamlety nashikh dnei"], *Shakespeare scientific council readings of the RAS "History of World Culture"* [*Shekspirovskie chteniya. Nauchnyi sovet RAN "Istoriya mirovoi kul'tury"*], pp. 209-217.
6. Bartoshevich, A.V. "Shakespeare's drama as a theatrical text" ["Drama Shekspira kak teatral'nyi tekst"], available at: <http://www.tnu.in.ua/study/downloads.php?do=file&id=1678>
7. Berezkin, Yu. "Mythology of Indians of Latin America and the ancient folklore of the province. Analysis of a mythological plot [Mifologiya indeitsev Latinskoi Ameriki i drevnie fol'klornye provintsii. Analiz odnogo mifologicheskogo syuzheta], in Lipets, R.S. (1983), *Folklore and historical ethnography* [*Fol'klor i istoricheskaya etnografiya*], Moscow, pp. 191-220.
8. Brandes, G. "Shakespeare. Life and works" ["Shekspir. [Zhizn' i proizvedeniya]"], available at: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>
9. Cott, J. (2011), *Shakespeare – our contemporary* [*Shekspir – nash sovremennik*], Moscow, 352 p.
10. Dakina, Yu. "Shakespeare's "Hamlet" in the British literary periodicals of XIX century: the discovery of nature" ["Shekspirovskii "Gamlet" v britanskoi literaturnoi periodike XIX veka: otkrytie kharaktera"], available at: <http://mediascope.ru/node/846>
11. Etkind, M. (1980), *Nikolai Akimov: stenography and graphics* [*Nikolai Akimov: stsienografiya, grafika*], Moscow, 135 p.
12. Freud, Z. (2001) "Interpretation of dreams. Modern problems" ["Tolkovanie snovidenii. Sovremennye problemy"], in *Shakespeare W. Hamlet* [*Shekspir V. Gamlet*], St. Petersburg, pp. 187-194.

13. Gaidin, B.N. "Hamlet as a constant image of Russian culture: the concept of re-search" ["Obraz Gamleta kak konstanta russkoi kul'tury: kontseptsiya issledovaniya"], available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/6/Gaydin_Image-of-Hamlet/
14. Gorbunov, A. N. (1985) On the history of Russian "Hamlet" ["K istorii russkogo "Gamleta"], in Shakespeare, W. *Hamlet. Selected translations* [*Gamlet. Izbrannye-perevody*], Moscow, pp. 7–26.
15. Kallistov, D.P. (1970), *Ancient theatre* [*Antichnyi teatr*], Iskusstvo, Leningrad, 102 p.
16. Lavrova, A. (2012), "Krasnodar. Fathers and Sons by Shakespeare" ["Krasnodar. Ottsy i deti po Shekspiru"], *Strastnoi bul'var*, No. 8-148, available at: <http://www.strast10.ru/node/2260>
17. Lipkov, I. "Shakespeare's screen" ["Shekspirovskii ekran"], available at: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran.html>
18. Mikeladze, N.E. (2010), "The transformation of revenge line in "Hamlet"s plot" ["Preobrazovanie syuzheta mesti v "Gamlete"], *Mediascope*, No. 4, p. 11.
19. Novik, E.S. (1993), "The structure of fabulous stunt" ["Struktura skazochnogo tryuka"], in *From myth to literature. Collected works in honor of the seventieth birthday of E.M. Meletinsky* [*Ot mifa k literature. Sbornik v chest' semidesyatiptyatietya E. M. Meletinskogo*], Moscow, pp. 145-160.
20. Rozanov, M. "Hamlet" ["Gamlet"], in Vengerov, S. A. *Library of great writers* [*Biblioteka velikikh pisatelei*], available at: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0100oldorfo.shtml
21. Saxo Grammaticus, Acts of Danes (Saga of Hamlet from the book III) [Deyaniya-Datchan (Saga o Gamleteizknigi III)], in Purishev, B. I. (1974) *Foreign literature of the Middle Ages* [*Zarubezhnaya literatura srednikh vekov*], Moscow, pp. 60-68.
22. Schlegel, F. (1983), *Aesthetics. Philosophy. Criticism: In 2 volumes* [*Estetika. Filosofiya. Kritika: V 2-kh tomakh*], Moscow, Vol. 2, 480 p.
23. *Shakespeare studies IV. Hamlet as the eternal image of Russian and world culture: Monograph* [*Shekspirovskie shtudii IV. Gamlet kak vechnyi obraz russkoi i mirovoi kul'tury: Monografiya*], Moscow, 2010, 87 p.
24. Spivakovskii, A. (2004), "22 and one Shakespeare's Hamlets (the traditions and innovations of William Shakespeare tragedy 'Hamlet' interpretations)" ["22 Gamleta i odin Shekspir (traditsii i novatsii prochteniya tragedii "Gamlet" U. Shekspira)"], *Sibirskieogni*, No. 4, pp. 196-202.

-
25. Tatarinov, A.V. (2000), *Bible story and its formation in the literary process (Medieval and Renaissance)* [*Bibleiskii syuzhet i ego stanovlenie v literaturnom protsesse (Srednie veka i Vozrozhdenie)*], Krasnodar, 168 p.
26. Tolstoy, L. "On Shakespeare and the drama" ["O Shekspirei o drame"], available at: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/tolstoj/shakespeare.txt&page=7>
27. Volkov, S. "Hamlet, Stalin, Meyerhold, Akimov and Shostakovich" ["Gamlet, Stalin, Meierkhol'd, Akimovi Shostakovich"], available at: <http://7x7-journal.ru/post/15213>
28. Zakharov, N.V. "Hamlet"'s post-Soviet staging" ["Postanovki "Gamleta" na post-sovetskoi stsene"], available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4