Судьба русского Гамлета

Молодой Александр Блок писал: «Я - Гамлет, холодеет кровь, когда плетет коварство сети. Я — Гамлет». За много лет до того Виссарион Григорьевич Белинский в своей знаменитой статье «Гамлет - драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» писал: «Гамлет - это вы, это - я, это каждый из нас». Вот эта тема - Гамлет — это я, Гамлет — это мы, Гамлет — Россия — эта тема определяет т собою особое место этой величайшей трагедии Шекспира в русском театре и русской культуре. В сущности говоря, история интерпретации «Гамлета» это самая суть, это кристаллизация всей истории, духовной истории России, история русской интеллигенции. Поскольку на протяжении всей истории русской литературы, русского театра русская интеллигенция ощущала себя, связывала себя с Гамлетом, видела себя Гамлетом и гамлетовские черты искала и находила в себе. Эволюция «Гамлета» в России, эволюция «Гамлета» на русских подмостках, это, в сущности, эволюция судьбы русской интеллигенции. Не было ни одного крупного человека в истории русского театра, ни одного великого режиссера, который так или иначе не соприкасался бы с «Гамлетом», который так или иначе не думал бы о постановке этой трагедии. Когда Гордон Крэг в Художественном театре в 11-м году ставил «Гамлета» с Василием Ивановичем Качаловым в главной роли, Станиславский был рядом с ним и, в сущности, он начинал репетиции этой трагедии и у него, у Станиславского, сложился свой образ Гамлета, образ Гамлета, который он, Станиславский, прямо связывал с образом Христа. Вот эта вот идея Гамлета - Христа - это идея искупительной миссии Гамлета. Эта связь между трагическим героем Шекспира и вершинным созданием человеческого духа, эта связь очень характерна для русской интерпретации Гамлета, для русской интерпретации шекспировской трагедии. Станиславский говорил о том, что Гамлет, как Христос проходит по миру, чтобы очистить и искупить его. Через много лет после этого Борис Пастернак напишет великое стихотворение «Гамлет», в котором Гамлет прямо повторяет слова Христа в Гефсиманском саду: «Если только можно, Авва Отче, чашу эту мимо пронеси». Другой великий после Станиславского, другой великий человек российского театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд всю жизнь мечтал поставить «Гамлета». Он всю жизнь подходил к постановке этой трагедии. Он и в студии на Бородинской еще перед революцией устраивал импровизированные опыты на тему «Гамлета». Он думал о постановке «Гамлета» в 20-е годы. Он вел переговоры с Максом Рейнхартом — великим немецким режиссером — и тот готов был пригласить его в свой театр, чтобы поставить «Гамлета». Когда Мейерхольд ставил пьесу Юрия Олеши «Список благодеяний», он

попытался на свой лад через эту пьесу раскрыть гамлетовскую тему. «Гамлет» был спутником его жизни. Он готовился к «Гамлету» на протяжении долгих лет. Несколько раз в репертуар театра Мейерхольда включалась постановка «Гамлета» и так это и не получилось. Когда Мейерхольд понял, что «Гамлета» ему поставить не дадут, когда он уже потерял свой театр, он мечтал написать книгу о Гамлете и некоторые его мысли о «Гамлете», к счастью, сохранились в воспоминаниях. Своему молодому собеседнику и верному другу поздних лет его жизни Александру Гладкову Мейерхольд рассказывал о том, как он видит сцену встречи Гамлета и призрака: «Песчаный берег, дюны, серебряное море, и из этого холодного северного серебряного моря издали, с трудом вытягивая ноги из песка, приближается к берегу фигура в серебряных латах - Тень отца Гамлета - кусок льда застрял в его бороде. На берегу стоит спиною к нам в черном плаще Гамлет и ждет отца. И вот Тень отца Гамлета в серебряных латах выходит к сыну, они обнимаются, Гамлет сбрасывает с себя черный плащ и укутывает, бережно укутывает отца и сам оказывается в серебряных латах. Вот так видел Мейерхольд эту сцену — в черном и серебре. И интересным образом, что через много лет после этого Козинцев в своем знаменитом фильме «Гамлет» воспроизвел и вот это соединение черного и серебряного - этот образ грозного холодного северного моря. Идеи в искусстве не умирают. В ЗО-е годы «Гамлет» почти не был представлен на русской сцене. Это крайне не характерно для истории русского театра, которая постоянно обращалась к этой трагедии, видя в ней способ самоощущения, самопознания, самовыражения. В 30-е годы «Гамлет» оказался чуждым. Отчасти потому, что «Гамлет» была та пьеса, которую ненавидел Иосиф Сталин. У Сталина были своеобразные вкусы в сфере искусства, в сфере театра. У него были любимые и нелюбимые пьесы. «Гамлет» принадлежал к числу тех пьес, которые вызывали у него отвращение. Он видел в Гамлете слабовольного интеллигентика. Свою ненависть к русской интеллигенции он переносил на Принца Датского — вот в чем было все дело. И до середины 50-х годов, до того момента, когда жизнь в стране начала меняться, до начала послесталинской эры, «Гамлет», в сущности говоря, не присутствовал в репертуаре русской сцены. Начиная с 53-го года, с года смерти вождя, «Гамлет» начинает ставиться по всей стране. Дело не только было в том, что наконец-то разрешили ставить эту полу-запретную, тайно-запретную трагедию. Дело было в том, прежде всего, что русское общество, что страна, что интеллигенция ощутили себя в положении Гамлета. «Порвалась связь времен». Русская культура и русское общество попали в ситуацию трагической смены, трагического перелома, трагического прозрения. Вот почему Россия

нуждалась в «Гамлете». Вот почему русская сцена тяготела к этой трагедии. И в Москве и в Ленинграде одновременно появляются два замечательных спектакля. В Москве в театре Маяковского Николай Павлович Охлопков ставит свой монументальный, торжественный и грандиозный театральный спектакль, и в Ленинграде одновременно Козинцев ставит спектакль в театре имени Пушкина с Бруно Фрейндлихом в главной роли. Козинцев ставит спектакль в торжественно-монументальном стиле, очень похожем на стиль Охлопкова, и придумывает финал, который кажется нам теперь довольно странным. У него нет Фортинбраса в спектакле. Он завершает трагедию совсем не явлением Принца Норвежского со своими войсками, а тем, что Гамлет встает из мертвых и, подходя к авансцене, читает знаменитый шекспировский сонет «Когда меня отправят под арест без выкупа, залога и отсрочки, не глыба камня, не могильный крест — мне памятником будут эти строчки». А за спиной у Гамлета вырастала огромная фигура Ники Самофракийской - образа победы. Мысль была понятна: Гамлет мертв, но искусство Шекспира бессмертно. Хотя нельзя не признаться, что в этом решении финала был след такого наивного советского оптимизма, слишком уж лучезарно-наивного. И тем не менее, это был один из первых «Гамлетов» послевоенной эпохи. И одновременно Охлопков ставит спектакль, выбирая для роли Гамлета актера, который, казалось бы, меньше всего для этой роли подходил, - Евгения Самойлова, актера, который прославил себя в фильмах предвоенной и военной поры в ролях крепких советских офицеров, людей с белозубой улыбкой и беспримесным оптимизмом. И вот именно ему странным образом Охлопков дает эту роль. Можно понять, что его отвращала, его пугала идея о том, что Гамлет мог быть слишком уж тягостно-мрачным. Ему нужен был сильный Гамлет, Гамлет, который несет в себе некий свет, которому противостоит весь образ, весь мир Дании-тюрьмы. Охлопков выстраивает на сцене огромную панораму мира-тюрьмы, мира, запертого в решетки. В этом спектакле были знаменитые ворота, огромные ворота, кованные железом, которые под грозную музыку Чайковского открывались и закрывались, распахивались, как ворота шлюза, открывая за собой гигантский, полный красок и полный грозного величия мир Дании-тюрьмы. Это был спектакль, который, так сказать, реабилитировал театральность, реабилитировал театральную условность. Я был на его премьере, когда совсем был еще мальчиком, я помню тот восторг, который охватил публику - 21 раз давали занавес. Москва была полна энтузиазма по поводу этого, вообще-то говоря, слишком уж крикливого, слишком уж напыщенного, слишком помпезного, очень оперного спектакля. Тогда же Питер Брук, который в этот самый момент привез в Москву «Гамлета», тогда же Питер Брук

посмотрел этот спектакль: Охлопков специально возил его в Баку, где гастролировал театр Ермоловой, чтобы показать ему вот эту свою гордость. Реакция Брука, который приехал из совершенно другого мира, с другими театральными представлениями, с другими идеями о том, что есть Шекспир, - Брук вежливо сказал, что «одна половинка ворот вашего «Гамлета» стоит больше, чем весь мой спектакль». Брук то имел в виду эстетические ценности, Охлопкову было приятно это услышать. И вот, когда прошло совсем немного лет, на смену Самойлову стали приходить другие актеры - Михаил Козаков, Эдуард Марцевич. Они играли, принося в спектакль некие ноты иного времени, иных поколений (...?) концепция оставалась той же. Смысл охлопковского «Гамлета» был в противостоянии детской чистоты героя трагическим обстоятельствам. Это был Гамлет-дитя, даже тогда, когда его играл вполне пожилой Самойлов. Это был Гамлет, который концептуально был близок знаменитым розовским мальчикам, знаменитым мальчикам из пьес Виктора Розова, которыми тогда восхищалась Москва и вся Россия. Это был Гамлет, делавший только первые шаги в открытии страшных истин о трагической сущности бытия. Это был Гамлет по-детски испуганный перед открывшимися ему правдами. Прошло несколько лет, и этот спектакль стал предметом для иронии, пародии, насмешек. Легко смеяться над прошлым, легко смеяться над действительно слишком уж помпезным театральным великолепием этого спектакля. И все-таки надо понять и быть справедливым по отношению к нему — это был первый шаг в постижении гамлетовской проблематики за много-много лет театральной истории в нашей стране. Затем наступил другой период -пришла эпоха поистине гамлетовская, трагическая, эпоха, которая создала, может быть, самого великого русского «Гамлета» 20-го века. Это был «Гамлет», созданный Юрием Любимовым и Владимиром Высоцким. Это был 71-й год. Это было время, полное тягостности и духоты. Это было время всеобщих запретов, это было время того, что потом назвали застоем. Это было время трагического молчания. Это было время страха. И вот в этот момент театр, исповедовавший философию дерзости, театр, который сознательно противопоставил себя режиму, Театр на Таганке, тот театр, который был для всех нас островом свободы, тем островком, в который мы ходили не только наслаждаться театральными метафорами Любимова, но и дышать воздухом вольности, который этот театр в себе нес, этот театр поставил «Гамлета». Образ спектакля, созданный Любимовым и его замечательным художником Давидом Боровским, был выражен в образе знаменитого занавеса. Огромная во всю сцену стена из земли или некая огромная паутина, которая двигалась по сцене во все стороны, которая настигала людей, которая сметала людей в могилу, в

смерть, в небытие. Занавес как образ смерти, как образ трагических сил, правящих миром, как образ сил, которым невозможно противостоять. Занавес как образ смерти, которому вторил другой образ смерти, - образ смерти, который можно пощупать руками, - на авансцене стояла могила с землею и земля в этой могиле была образом смерти, который можно было пощупать руками, смерти, переданной через конкретную театральную вещность, и вот два эти образа обобщенно, пластически, философски и конкретно-вещественно соединяли в себе, составляли образный строй этого спектакля. Этого спектакля, который говорил о безнадежности, о трагическом состоянии истории, о трагическом состоянии мироздания. Но в этом спектакле был Владимир Высоцкий, великий поэт и великий актер. Этот Гамлет с гитарой в руках, этот Гамлет - современный человек в джинсах и свитере. Этот Гамлет с голосом хриплым и сдавленным, так словно кто-то цепкой рукой держал его за горло. Этот Гамлет нес в себе русский бунт, бунт вопреки всякой логике, бунт вопреки всякой надежде. Когда этот Гамлет пытался взвешивать все pro и contra, все «за» и «против» и приходил к мысли о безнадежности сопротивления, что-то в нем продолжало сопротивляться. И вот отчаянно, очертя голову, вопреки всякому здравому смыслу и житейской логике он бросался в борьбу против врагов, борьбу, которая заранее была обречена. Но в этом бунте, в этом восстании Гамлета-Высоцкого, в этом бесстрашном противостоянии этого человека миру, трагическому государству, Дании-тюрьме была надежда, которую он дарил всем нам, был тот свет, который нес в себе этот спектакль и этот актер, смерть которого была смертью солдата, он умирал тихо, он умирал как одинокий воин на поле битвы. Когда через несколько лет, через девять лет после того, как этот спектакль был поставлен, Высоцкий умер, его хоронили в костюме Гамлета и со шпагой Гамлета в руках. Хоронили не только замечательного поэта и актера, хоронили целую эпоху, целое поколение, поколение трагическое и прекрасное, поколение, которое дало нашему театру и нашему обществу, всем нам замечательный образец не только великого искусства, но и надежды, страха, преодоленного искусством, страха, преодоленного театром, верою, бунтом. Для старшего поколения, теперешнего старшего поколения Гамлет Высоцкого остался чем-то большим, чем явление театральной истории. Это была часть нашей жизни, это была часть нашей общей судьбы. И это крайне характерно для отношения к «Гамлету» в российском театре. «Гамлет» нечто большее, чем просто великая пьеса. «Гамлет» - это русская судьба. «Гамлет» - это средоточие трагической и все-таки прекрасной судьбы русского духа. За те годы, которые отделяют нас от этого великого спектакля, спектакля, который был вершиной и переломом, если угодно, во всей истории постановок

«Гамлета» в России 20-го века, за эти годы не один и не два раза русская сцена обращалась к этой великой трагедии. Через несколько лет после Любимова в 77-м году к этой трагедии обратился замечательный кинорежиссер Андрей Тарковский, который поставил в Театре Ленинского Комсомола своего собственного «Гамлета». Это было не лучшее из его произведений. И в театральном отношении это не была большая удача. И все-таки в этом «Гамлете» Тарковского — странном полу-удачном спектакле, в котором роль Гамлета играл тот же актер, который играл Андрея Рублева - Солоницын - в этом спектакле была очень глубокая мысль и очень важная для русской философии «Гамлета» идея: на смену бунтующему, восстающему без сомнений, рвущемуся в бой Гамлету Высоцкого пришел другой человек, человек, который задает себе вопрос о том, имеет ли он право на то, чтобы судить людей, имеет ли он право на кровопролитие, имеет ли он право на то, чтобы вершить суд над людьми и человечеством. Кстати говоря, в одном из стихотворений Высоцкого эта мысль передана с абсолютной и мощной полнотой. Мысль, которая, вообще говоря, вступала в противоречие с тем, что Высоцкий сам играл на сцене Театра на Таганке. В спектакле Тарковского Гамлет судил себя и режиссер судил Гамлета за кровопролитие, за попытку исправить зло злом. Тарковский придумал финал этого спектакля. Он придумал заключительную сцену, которая была сделана так: когда Гамлет падал мертвым, вдруг за сценой начинал звучать какой-то странный музыкальный протяжный загадочный звук и сцена погружалась в такую мерцающую полутьму. И тогда Гамлет, тень Гамлета уже, в сущности говоря, вставала медленно и поднимала бережно, словно прося прощения, одного за другим тех, кого по неисповедимой воле судьбы, кто был убит на подмостках. Он обнимал своего врага Клавдия и выводил его на авансцену на край подмостков и Клавдия, и Гертруду, и Лаэрта, словно прося у них прощения. За пределами бытия ненависть, несправедливость, злоба, суд теряют смысл, и души объединяются в вечном единстве. Эта глубоко христианская по сути идея определяла собой концепцию спектакля Андрея Тарковского, повторяю, спектакля не слишком удачного, но очень важного духовно для истории постижения философии «Гамлета» в России. Затем долгий перерыв. О «Гамлете» словно забыли. И вот в последние годы один за другим московские театры снова обращаются к этой трагедии. Почти одновременно в конце 90-х годов три московских театра - театр Сатирикон в постановке Роберта Стуруа, театр на Покровке в постановке Сергея Арцыбашева и спектакль, поставленный немецким режиссером Петером Штайном с русским актерами, снова обратился к «Гамлету». Во всех этих спектаклях есть свои достоинства. Кто забудет, скажем, замечательную сцену монолога «Быть или не быть»

из спектакля Петера Штайна, которую Евгений Миронов, один из лучших актеров нашего театра и кино, играет с саксофоном в руках. Странная вещь - Гамлет и саксофон, Гамлет, играющий на саксофоне, но замечательно, насколько вот это , чувство одиночества, страшного одиночества, которое заключает в себе этот монолог передается вот этим диалогом одинокого человека с музыкой. В спектакле Стуруа есть замечательные сцены, в которых играет прекрасный, высоко профессиональный актер Константин Райкин, он играет Гамлета. Интересные идеи есть в спектакле Арцыбашева, в котором молодой Гамлет берет на свои плечи участь Гамлета старого и с какого-то момента роль Гамлета начинает играть не молодой актер, который начинает этот спектакль, а сам Арцыбашев. Молодой Гамлет становится Гамлетом-отцом, берет на себя его миссию, миссию исправления и исцеления бытия. У всех этих спектаклей есть свои интересные стороны и все-таки, мне кажется, что сейчас не то время, которое способно создать истинного Гамлета. Существуют времена для «Гамлет» и времена не для «Гамлета». Я уверен в том, что тот момент, который переживает сейчас русская история, не способен выдвинуть в театральную реальность Гамлета, равнозначного Гамлету Высоцкого или Гамлету Смоктуновского. Дело не в даровании тех или иных. Театральная история Гамлета показывает, что Гамлет появляется - истинный Гамлет появляется в русском театре не только потому что актеры хотят сыграть эту великую роль и режиссеры поставить, но потому что некие внутренние механизмы истории делают необходимой трагедию Гамлета, в Гамлете, через Гамлета пытаясь понять себя. Для того, чтобы иметь внутреннее право поставить эту пьесу, необходимо воспринимать трагедию Гамлета не на уровне «банк лопнул», а на уровне «век вывихнут», вот в этом все дело.

А.В.Бартошевич