

Русский Гамлет

ИСТОРИК ТЕАТРА, ШЕКСПИРОВЕД АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ — О СУДЬБЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ МИРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В РОССИИ В XX ВЕКЕ

Интервью: Ольга Федянина

— Гамлетов было несметное множество, и вообще, похоже, это не пьеса, а машина времени, которая движется через века, вбирая в себя особенности разных стран и эпох. Так что приходится себя как-то ограничивать: какова судьба принца Датского в России XX века?

— Самая важная постановка на русской сцене в начале XX века — это постановка англичанина Гордона Крэга в Московском художественном театре с Василием Ивановичем Качаловым в роли Гамлета. Крэга очень привлекали философские абстракции, и он толковал Гамлета как монодраму, а это жанр, который именно в 1910-е годы и расцвел. События и перипетии сюжета происходят в душе главного героя, всех остальных персонажей мы видим его глазами, и, в сущности, в этом видении Крэга реален только Гамлет — и смерть. Крэговский «Гамлет» — диалог Гамлета со смертью. Одна из его идей: поставить «Быть или не быть» как монолог, обращенный к фигуре Смерти, присутствовавшей на подмостках. Но из этого вообще ничего не вышло.

— Почему?

— Актеры Художественного театра были совершенно не в восторге от того, чтобы играть не Полония и Офелию, а каких-то змей, лягушек и прочих водоплавающих гадов, которых видит в них Гамлет. И в этом была половинчатость спектакля, потому что заставить Василия Васильевича Лужского играть какую-то жабу вместо Полония оказалось довольно трудно. Они не очень ловко чувствовали себя в тех костюмах, которые придумал Крэг и которые должны были намекать на земноводно-пресмыкающееся происхождение персонажей. В результате в вечер премьеры «Гамлета» в

В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ СУДЬБА «ГАМЛЕТА» БЫЛА ПЕЧАЛЬНА ИЗ-ЗА ГЛУБОКОЙ НЕПРИЯЗНИ, КОТОРУЮ К ПЬЕСЕ ПИТАЛ ВОЖДЬ И УЧИТЕЛЬ. НЕПРИЯЗНЬ СТАЛИНА К ГАМЛЕТУ БЫЛА ЧАСТЬЮ ЕГО НЕПРИЯЗНИ К РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Художественном театре, по соседству, в «Летучей мыши» играли пародию на него, а на сцену выносили кукол, одетых в желтовато-металлические, намекавшие на змеиные чешуи костюмы. Подразумевались Ольга Книппер и Николай Массалитинов (Гертруда и Клавдий), причем одна из фигур изображала чайник, а другая самовар.

— Это спектакль 1911 года. Следующий легендарный русский Гамлет — это Михаил Чехов, 1924 год.

— К нему мы еще вернемся. Забегая вперед: интересно то, что, собственно, происходит

дальше. На московской сцене между Гамлетом Михаила Чехова и Гамлетом Николая Охлопкова (1954) лежат тридцать лет полного молчания. Если не принимать во внимание «Гамлета», поставленного Николаем Акимовым в 1932 году, который занимал совершенно особое место. Несчастье Акимова было в том, что он опоздал: поставил «Гамлета» так, как его нужно было ставить хотя бы лет на пять раньше — в стиле 1920-х годов, в стиле иронического авангарда, открытой полукомедийной жизнерадостности. Спектакль опоздал выйти, он появился в 1932 году, когда все в стране повернулось.

— Стало не до смеха.

— Дело не только в этом. Просто в 1930-е годы классика больше не была предметом пародийно-иронического отвержения, она вошла в иконостас новой советской культуры. И Шекспир занял в этом иконостасе одно из центральных мест, потому что мы были провозглашены прямыми наследниками и Шекспира, и Ренессанса, понимаемого в оптимистическом советском духе. Акимовский спектакль был воспринят — не только сугубыми консерваторами или сугубыми авангардистами, уцелевшими от 1920-х годов, но и вполне серьезными критиками вроде Павла Александровича Маркова — как осквернение, отступление и поругание.

— Кошунство.

— Конечно. На спектакль дружно набросились и справа, и слева. Потому что переменялся дух времени. А между тем в очень похожем стиле собирался поставить «Гамлета» в 1920-е годы Всеволод Мейерхольд.

— Но не поставил. Ни в 1920-е, ни позже.

— Не поставил, но думал-то он о «Гамлете» всю жизнь. Начиная с Пензы, куда в эпоху гимназической юности Мейерхольда приехал Николай Россов, среднего уровня актер, но очень образованный господин. Его вполне заурядно-школьный Гамлет тем не менее совершенно поразил Мейерхольда — и, вероятно, с тех пор Гамлет стал жить где-то рядом с ним. Кстати говоря, и с его Трепловым, который

Гамлета цитирует.

Сразу после революции Мейерхольд хотел ставить «Гамлета» в переделке Маяковского, с возможным участием Цветаевой. Сохранились эскизы Владимира Дмитриева 1920-х годов, изображающие какое-то огромное металлическое пространство, от которого исходят такие же металлические лучи. Но из этого замысла тогда ничего не вышло.

В 1924 году, посмотрев Гамлета в исполнении Михаила Чехова, Мейерхольд пришел в ярость от того, что Чехов устроил какую-то потустороннюю дребедень.

Мистик, который «крепко держит меч в своей бледной руке» — так было сказано у Павла Александровича Маркова о Михаиле Чехове, чей Гамлет впитывает в себя лучи, которые идут от Призрака. Для Чехова главной фигурой был именно Призрак, мистическую волю которого этот слабый и вместе с тем сверхмужественный герой должен воспринимать и выполнять как некую высшую миссию.

Мейерхольд говорил, что Чехов не прочитал самого главного документа, который должен прочитать всякий постановщик «Гамлета», а именно Саксона Грамматика, а если бы прочел, то узнал бы, что Гамлет это не бледная немочь, а здоровый малый, в сущности говоря, шут, который выходит на двор, обваливается в перьях, и так, в перьях, крича петухом, прыгает по постели своей мамы. В 1924 году это и был бы мейерхольдовский «Гамлет», по всем статьям противостоящий чеховскому.

— Но в 1930-е годы все переменилось.

— Да, и та перемена, которая произошла в советской культуре, была на самом деле переменной во всей европейской культуре. Можно по-разному объяснять этот разлом, это всеобщее обращение к классике и попытку вернуться к традиции, найти в ней спасение.

Англичане искали спасение в викторианской традиции, которая была оплевана и растоптана ироническим поколением 1920-х годов, но совершенно то же самое делалось в разных формах во всех странах Европы. В сущности, в 1930-е годы движением культуры управляли общие механизмы и закономерности. Просто в двух тоталитарных государствах эти закономерности были доведены до страшной, гротескной крайности. Но, повторяю, общие механизмы в разных странах, независимо от политического устройства, господствовали. Поэтому в советском театре 1930-е годы были настоящим шекспировским празднеством.

— Но без «Гамлета».

— Без «Гамлета». Зато 1935 год: Отелло — Остужев, Лир — Михоэлс. Тогда же комедии Шекспира ставили столько и так, как никогда ни до, ни после ставить не будут — в поисках ренессансной лучезарности.

— В Германии то же самое, буквально.

— Конечно, и в Англии... Везде одно и то же. Что касается «Гамлета», то в Советском Союзе судьба его была печальна по той причине, что к «Гамлету» глубоко неприязнь питал вождь и учитель. И, в сущности, пьеса была не то чтобы под запретом — об этом смешно говорить, какой может быть запрет, если мы единственные подлинные наследники Шекспира! В пику всем буржуазным искажениям! И тем не менее... «Гамлет» был тихо не рекомендован. Всем было известно, что лучше эту пьесу не трогать. Как и «Макбета», который вообще не шел ни в 1930-е, ни в 1940-е годы. Про Макбета все понятно, а вот неприязнь