

Работа Михаила Чехова над “Гамлетом”

Спектакль М. Чехова “Гамлет” состоялся во МХАТ II 17 ноября 1924 г. в переводе А.И.Кронеберга. Режиссеры — В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан, художник М. В. Лобаков, композитор Н. Н. Рахманинов. В спектакле участвовали М. А. Чехов (Гамлет), Клавдий (А. И. Чебан), Гертруда (В. В. Соловьева), Полоний (А. Э. Шахалов), Офелия (М. А. Дурасова), Лаэрт (И. Н. Берсенев) и другие. Главным режиссером “Гамлета” по существу являлся М.А.Чехов.

В истории русского театра это было исключительное явление. Впервые был создан философский спектакль. Не просто герой обозначен, назван философом, как это было во многих других спектаклях, не трагедия нерешительности, не драма одинокого борца, но трагическая проблематика бытия современного человека, проблема одиночества, выбора, безысходности составляет содержание спектакля. Это уже не абстрактно-философская направленность спектакля Крэга, а конкретное, перекликающееся с Кьеркегором и Шестовым трагическое осознание ужаса современного общества. М. Чехов испытывал ужас перед “коллективизмом”, нивелирующим и уничтожающим личность. Если Крэг стремился в своем мхатовском “Гамлете” выразить “потустороннее” и “таинственное”, то М. Чехов стремился к тому, чтобы зритель увидел “страшную силу зла”, борьбу “света и тьмы”, как формулирует он сам. В основе спектакля М. Чехова лежит тема надвигающейся катастрофы и гибели. Поэтому в этом удивительном спектакле торжествует пафос гибели и страдания, апокалиптические мотивы XX века. Недаром его привлекал Эрик XIV и его автор. Это была не антропософическая концепция, как утверждали его критики (см. Н. Чушкин), а мотивы, сближавшие его с экзистенциализмом, с такими трагическими фигурами, как это не парадоксально, как Антонин Арто. Проблема бытия, Гамлет как мститель, восставший против темных сил “мирового зла”. Так возник образ, полемически направленный против трактовки В. И. Качалова, “волевого”, “экспрессивного”, “динамического” Гамлета. Спектакль М. Чехова был своеобразным предостережением обществу, как бы предчувствием тридцать седьмого года.

В силу известных условий спектакль МХАТ II не занял своего подлинного места в истории театра. А между тем, это был в высшей степени необычный эксперимент. Его необычность состоит прежде всего в попытке коллективной режиссуры. XX век — век режиссерского театра. Его основу составляла резко выделенная индивидуальность режиссера. М. Чехов дерзнул на создание “коллективной индивидуальности”. Это настолько важно для него, что он даже не обозначил себя создателем спектакля. Протоколы репетиций дают ясную картину ведущей роли Чехова в истолковании замысла, ритма и стиля спектакля. Именно поэтому ему понадобился новый тип актера, новое взаимоотношение между режиссером и исполнителями. Именно на репетициях “Гамлета” М. Чехов ввел специальные “упражнения” для актеров. Целью было раскрепощение стихии человеческого тела (“слушание хроматических гамм телом”), поиски “звуко-жеста” (“игра в мяч”, “руки-лучи” и т. д.).

Вскоре после спектакля М. Чехов писал: “В “Гамлете” была сделана первая проба совместной работы трех режиссеров... Задача оказалась трудной, но идея ее тем не менее показалась мне, после сделанной нами попытки, безусловно верной и желательной. Идея в общих чертах заключается в том, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удастся сделать это в чистой безличной, жертвенной форме, то результат выступает, как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая индивидуальности каждого из нас” (М. Чехов. Путь актера. Л., 1928. С. 147).

Текст записей репетиций делится как бы на два текста: первый — это диалог между режиссерами и Чеховым. Здесь уточняется и практически осуществляется основной замысел великого актера. Второй текст — это как бы обобщающие (безымянные) итоги обсуждения, игра создателей спектакля с текстом пьесы, с его неуловимым переходом смысловых и ритмико-

интонационных элементов пьесы и спектакля. Этот второй текст, по-видимому, есть окончательным решением задач постановки (принадлежит в основном Чехову). Такая игра денотаций и коннотаций обеспечивает классическому тексту глубинную философскую неоднозначность. Так уже в 20-е годы Чехов подошел к той проблеме, которая возникла в теории только в 70-е годы. Это проблема интертекста. Интертекст становится пространством, в котором пересекаются текстовые плоскости и возникает диалог различных видов “письма”. Интертекст создается в процессе считывания чужих текстов, когда возникает новый текст, новое слово. Понятие интертекстуальности у Крыстевой, Барта, Дарриды видит смысл в различии, напряженности контекста, в комбинировании того, что С. Малларме называл “духовными мизансценами”. Следует отметить, что так понятая идея интертекстуальности Р. Барта подсказана грандиозным замыслом Малларме “Книги” и поэмы “Бросок играль-ных костей никогда не упразднит случай” (1897). Недаром, по замыслу Малларме, чтение “Книги” должно было превращаться в свободное, коллективное действие. Именно это и было

генеральной установкой М. Чехова. Более того, подобно как Малларме не хотел признавать себя автором, “текст в ней говорит сам за себя”, и Чехов устраняет себя из авторов спектакля (ср. противоположную позицию Мейерхольда).

Так идея “рассыпанного текста” (Р. Барт) была как бы осуществлена Чеховым в его репетициях. Для него также всякий ход текста — перекресток, предв-ряющий ряд решений. По его глубокому убеждению, игра в театре возможна потому, что таит неопределенность, поведение в “поле возможностей” и само созерцание мира приобретает характер игры возможностей.

В репетициях (особенно М. Чехова) возникает сложная игра культурных ценностей и знаков, позволяющих раздвинуть “смысловые блоки” трагедии Шекспира, найти ее глубинную структуру и вместе сохранить множественность текста. Все это и придает публикуемым протоколам не только практическое и историческое, но и теоретическое значение.

Публикуемый текст — один из замечатель-нейших документов театра XX века.

Стенограмма репетиций «Гамлета»

В.Шекспира во Втором московском академическом художественном театре

Протоколы репетиций

Протокол № 1

2 октября 1923 г. Начало в 1 ч. дня, кончили в 3 ч. На репетицию вызваны все. Присутствует худ. И.Рабинович.

Пропустившие: В.А.Попов

В.С.Смышляев вторично знакомит всех со своими мыслями о подходе к “Гамлету” и о разрешении этой постановки (более подробно смотри об этом в харьковских протоколах). Основные положения В.С.Смышляева таковы. Как и всегда, для нас наиболее ценной и важной является мысль: “Постановкой “Гамлета” принести нечто зрителю. Подход к “Гамлету” философский: “Гамлет” рассматривается как трагедия о Человеке, переживающем катаклизм. Поэтому в трагедии три куска: 1) предчувствие, предощущение катаклизма; 2) борьба, выполнение миссии, полученной в момент катаклизма, т. е. в момент встречи с Духом, и 3) успокоение через смерть” В.С.Смышляев считает необходимым при подходе к “Гамлету” учесть

непосредственное влияние на Шекспира античной философии и трагедии. В.С.Смышляев говорит о необходимости, чтобы постановка была музыкальной, говорит о ритмах, мелодиях, о музыкальной недосказанности. Кроме того, постановка должна быть монистична, так как это трагедия Человека и все остальное — это лишь “обстоятельства этой трагедии”.

М.А.Чехов. Недосказанность, о которой сказал В.С.Смышляев, нужно понимать так: то, что мы задумываем сыграть, так велико, что “досказать” этого невозможно. Пьесу мы берем, как иероглифы, как знаки, и через них мы сами должны прорваться вверх, в вечность (как говорил Вл. Ив. Немирович-Данченко). В пьесе нет ничего обычного. Во встрече с Духом, например, нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неведомых дотоле мирах и “не за что ухватиться”. В этом смысле действительно нужно “сойти с ума”. Нужно искать новой актерской техники. Актерски мы воспитаны на эмоциях в области животной.