



М.Г. Розовский

Ставлю «Гамлета»¹

Два сумасшествия в «Гамлете»

В «Гамлете» — два сумасшествия: Офелии и принца. Сумасшествие Офелии — настоящее, сумасшествие Гамлета — деланное, мнимое, провозглашенное.

Король апеллирует к разуму, который «поборол» природу:

Весьма отрадно и похвально, Гамлет,
Что ты отцу печальный платишь долг;
Но и отец твой потерял отца,
Тот — своего.

Логично, а логика — основа адекватности. «Так должно быть» — созидательно. «Так не должно быть» — разрушительно. Разум здесь выступает исходным непререкаемым утесом, с которого видно все вокруг. Он, разум, дает критерии всему на свете — жизни и представлениям о жизни. «Грех пред естеством, противный разуму» — вот что вменяет Король в вину принцу, еще не объявившему войну Эльсинору.

«Не ездите в Виттенберг» означает будь «в утехе наших взоров», то есть поднадзорным. Если что — пропишем лечение. А пока будем *наблюдать*.

¹ Окончание. Начало см. в 15-м выпуске «Академических тетрадей» (М., 2013).

Судя по реплике, отпущенной в адрес Горацио, Гамлет пьет.

Пока вы здесь, мы вас научим пить.

Это важный штрих роли: Гамлет с бутылкой. В Виттенберге, в студенческой среде, оказывается, вели трезвый образ жизни, а тут, в Эльсиноре, — пожалуйста. С чего запил Гамлет?.. Ну, хорошо, не запил — может, это слишком сильно сказано, но во всяком случае — *начал пить?*

С тяжкого предчувствия насильственной смерти любимого отца. И, конечно, от самой потери.

Эта потеря была безвременной кончиной, неожиданным трагическим событием. Но еще более тяжким для Гамлета стала столь быстрая *измена* матери памяти отца. Как тут не выпить?.. Ведь хочется облегчить тяжесть. Друга Горацио рядом тоже нет, Офелия еще далеко, да и вообще до любви ли сейчас принцу?

Помутить разум хочется самому Гамлету — обстоятельства вынуждают.

Кубки в Эльсиноре — большие и малые по всем углам. Мне представляется, что не один Гамлет к ним постоянно прикладывается, но и придворные при всяком удобном случае. И Король и, особенно, Королева — любительница абсента и других удовольствий.

Пьянка Клавдия, поначалу похожая на античную сатурналию, может сопровождаться танцем, но не буйным, как это не раз делалось на сцене, а томительно-медленным, устало-мистичным, упадочным, тягучим, очень эротичным...

Да и в пьяную голову самого Гамлета легче лезут всякие видения и дерзкие мысли. И, может быть, само явление Отца из мира потустороннего, загробного — результат возбужденного вином сознания, от переполненности, бьющей через край, чувств и игры воображения. Те, кто рядом — Марцелл, Бернардо, Горацио — тоже под мухой, мы знаем, как умеют держаться в таком состоянии офицеры («люди датской службы») и избранные интеллектуалы, для которых выпить литр и не покачнуться — не вопрос.

Лишь петух, «трубач зари», отрезвляет. Призрак пропадает при его утреннем пении, подавая сигнал реальному миру проснуться и возвратиться к действительности.

Видение — чисто театральное действие, и Шекспир прибегает к нему в «Гамлете» с некоторой натяжкой, всего один раз, — и требуется замотивировать эту выдумку, ведь всё, буквально всё, что происходит в пьесе, при всей поэтичности абсолютно реально.

Иначе — «вампука». Почему из потустороннего мира является один-единственный Призрак? Почему бы этот подвиг не повторить, скажем, Полонию?.. Или даже Йорику?

Эти «видения» вполне могли бы украсить пьесу, но зададимся вопросом: отчего Шекспир не пошел этими грузящими сюжет «выигрышными» сценами?.. Только ли потому, что он был человек со вкусом, драматург, понимающий серьезность главных и второстепенных частей в композиции?

Не скажу, что в «Гамлете» нет ничего лишнего. Многие режиссеры-постановщики прибегали к иногда чувствительным и спорным сокращениям и перестановкам порядка сцен, и это — их право. Спектакль «Гамлет» совсем не обязательно уравнивать с текстом пьесы «Гамлет». Тем более, что разные тексты и еще более разные переводы звали и зовут театральных творцов к сотворчеству. Автор сам всю свою драматургию именно на сотворчестве соорудил.

Но сейчас мы говорим лишь о частном моменте: что стоит за сценами с Призраком, какая их мотивировка?.. Или это чистая фантазия без всякой мотивировки и в мотивировке не нуждающаяся?

В этой связи реплике «Пока вы здесь, мы вас научим пить» я придаю огромное значение. Пусть оно кому-то покажется преувеличенным, но, повторяю, я вижу в ней опору для сценических решений многих сцен в «Гамлете», не только с Призраком.

Посмотрите еще раз на картинки Босха, на другие фантазийные документы эпохи, и вы поймете, что я не голословен. Впрочем, в других (не моих!) постановках вы свободны не принимать мою версию и вершить свою.

Для меня же важно вот что: разум Гамлета поколеблен еще до начала пьесы, но это ни в коем мере не сумасшествие. Принц абсолютно нормален и пребывает в норме до самого своего трагического конца.

ГАМЛЕТ. Король сегодня тешится и кутит,
За здравье пьет и кружит в бурном плясе,
И чуть опорожнит он кубок с рейнским,
Как гром литавр и труб разносит весть
Об этом подвиге.

Имеется в виду следующий подвиг: видение бродящего по крышам Эльсинора Призрака. Следовательно, не только под винными парами Гамлет видит воочию своего умершего отца, но

и Клавдий со всей своею свитой в полночном кураже по пьяной лавочке способен разделить с принцем то же самое видение. Рейнское перекашивает разум.

Пьянка Клавдия, поначалу похожая на античную сатурналию, может сопровождаться танцем, но не буйным, как это не раз делалось на сцене, а томительно-медленным, устало-мистичным, упадочным, тягучим, очень эротичным...

ГАМЛЕТ. Тупой разгул на запад и восток
Позорит нас среди других народов;
Нас называют пьяницами, клочки
Дают нам свинские.

А ведь заслуженно. Дворцовая попойка многодневна и в каждую полночь достигает кульминации — тут-то самое время явлениям из потустороннего мира, «сносящего прочь все крепости рассудка».

Изрядно выпивший молодой человек ничего не боится, ничему не удивлен. Только в таком состоянии можно возгласить:

Мне жизнь моя дешевле, чем булавка.

А в другом месте — заявить товарищу своему Горацио:

Жизнь человека — это молвить «Раз».

Пижонское презренье к смерти — это и есть вывихнутый мир, признак сильного, но потерявшего ценности человека. Гамлет не находит смысла и гармонии в реальности, для него несправедливости жизни обесмысливают жизнь, поэтому не он сумасшедший, а этот мир — безумный, безумный, безумный...

ГАМЛЕТ. Что человек, когда он занят только
Сном и едой? Животное, не больше.
Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной,
Глядящей и вперед, и вспять, вложил в нас
Не для того богоподобный разум,
Чтоб праздно плесневел он.

Поистине, разум и потеря разума — одна из главных тем «Гамлета» — пьесы о природном бремени мыслить честно и соответственно жить. Распад начинается с их расхождения. Вместе с концом Личности, по Шекспиру, будет и конец Мира. «Вперед и вспять» — то есть по ходу и противоходно. Второе — всегда неразумно. «Он сам себе не режет свой кусок, как прочие» — уже в

этой характеристике Лаэрта Гамлет отличен от других (нормальных) людей.

Интересно, что рассудочный Горацио предупреждает Гамлета, что если тот поверит, так сказать, в непрозрачность Призрака, его, Гамлета, ждет нехороший диагноз:

ГОРАЦИО. Что если вас он завлечет к волне
Иль на вершину грозного утеса,
Нависшего над морем, чтобы там
Принять какой-нибудь ужасный облик,
Который в вас низложит власть рассудка
И ввергнет вас в безумие. Оставайтесь!

Безумие — медицинский фактор. Это диагноз при котором, по словам Горацио, «там поневоле сами возникают отчаянные помыслы в мозгу...» И далее:

Он одержим своим воображеньем.

В России, этой нашей многовековой психбольнице, отвечающей за здоровье нации, многие думающие *не так*, как положено, люди объявлялись сумасшедшими. Аввакум, Радищев, Чаадаев, Достоевский, Гоголь, Гаршин, Блок, Бродский... Список можно продолжать... Из недавних — Параджанов, Зверев, Горбаневская, Марченко, десятки других поэтов, художников, диссидентов... Все они — наши Гамлеты, Дон Кихоты, Чацкие... Их обзывали, сажали в ямы и «психушки», держали под домашним арестом, вязали, усыпляли, пичкали антидепрессантами, чтобы забить, умертвить их темпераменты, заставить молчать их рты, смеялись, показывали на них пальцем: душевнобольные! То есть больные душой... А души их как раз были цельные и неприкаемые, светились талантом и добротой.

Объявить нормального сумасшедшим значит вывести его из общественной жизни, заколотить ему входы и выходы, живьем в гроб положить... Это с исключительной холодностью любила делать Власть, которой всегда поперек горла были люди мыслящие и «глядящие вперед и вспять».

ГАМЛЕТ. Нет в Датском королевстве подлеца,
Который не был бы ответым плутом.

Ну, так получай!.. Гамлет замахивается на Систему, и Система не может ему не ответить. Даже Горацио испугался, ибо знает, чем это может кончиться: «Принц, что за дикие, бессвязные слова».

Бессвязные?.. А кто говорит бессвязно?.. Только те, кто сдвинулись умом, те, чей рассудок помешался.

ПОЛОНИЙ. Он и помешался.
Жаль, что за ним я не следил усердней.
Я думал, он играет...

Готово. Полоний — первый, кому принадлежит идея провозгласить Гамлета умалишенным. Но он отлично чувствует, что его новый хозяин думает так же.

КОРОЛЬ. ... Вам уже известно
Преображение Гамлета: в нем точно
И внутренний и внешний человек
Не сходен с прежним.

Так что почва унавожена. Клавдий близок к искусственной диагностике, но еще не формулирует, как Полоний, а лишь вопрошает:

Что еще могло бы,
Коли не смерть отца, его отторгнуть
От разуменья самого себя.
Не ведаю.

Теперь Полонию легко соорудить то, что Король «жаждет слышать», — слова об «умоиступлении принца»:

ПОЛОНИЙ. ... Что он безумен,
То правда; правда то, что это жаль,
И жаль, что это правда.

Сия словесная эквилибристика имеет продолжение:

... Итак, ваш сын безумен; нам осталось
Найти причину этого эффекта,
Или, верней, дефекта, потому что
Дефектный сей эффект небеспричинен.

Присущий Полонию «верный дух в делах правления» не подвел: Клавдий и, что особенно печально, Королева-мать полностью принимают от Полония версию о безумии Гамлета и это развязывает им руки в деле уничтожения врага-принца.

Король хватается за эту версию, при том осознает ее надуманность: «речь его, хоть в ней и мало стрел, была не бредом». А с другой стороны, отправить Гамлета в ссылку в Англию — хороший

способ избавиться от настырности принца, от неудобства его присутствия в Эльсиноре: эти экстренные меры «истрепят то, что засело в сердце у него, над чем так бьется мозг, обезобразив его совсем».

Чей мозг обезображен — большой вопрос. Эти двое в связке Клавдий и Полоний — правильно считают: «Безумие сильных требует надзора». Гамлет — сильный. Надзор будет обеспечен. Государственная машина, проявив бдительность и решимость, победит любого сильного противника. «Жадная толпа, стоящая у трона» не дает даже пикнуть — съест любого, кто «не с нами».

И тут Шекспир совершает мастерский драматургический фокус. Вместо того, чтобы дать Гамлету, казалось бы, логичное поведение, опровергающее безумие, и разоблачающее клеветников, Автор заставляет своего непокорного героя *принять* образ сошедшего с ума принца, который не только не сопротивляется своему новому «имиджу», а наоборот, культивирует его. «Я безумен только при норд-норд-весте; когда ветер с юга, я отличаю сокола от цапли».

Надев благодарно личину сумасшедшего, Гамлет становится совершенно сознательно свободным в словах и действиях существом. Теперь он как бы соглашается с диагнозом и может ставить в тупик своих противников, ерничать, издеваться и измываться над ними. Представляясь чокнутым, он, неуправляемый, может резать им правду-матку в глаза и потешаться их испугами. Первой его жертвой в этой обновленной столь неожиданным способом борьбе окажется Полоний.

Их диалог, в котором юродивый скоморох Гамлет называет царедворца «торговцем рыбой» и затевает незряшный разговор о «честности» и содержании чтения («слова, слова, слова»), — предвосхищение современного «театра абсурда» — заканчивается удивительным по образной поэтической силе и одновременно персонажной наглости уколом Полония:

Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц?

Это означает, что предлагается самоубийство. Или — что?.. Во всяком случае, отсутствие воздуха — это душегубка. Гроб!

И опять Гамлетово согласие:

Нет ничего, сударь мой, с чем бы я охотнее расстался; разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью.

Нет, это не бред сумасшедшего — трижды повторенные слова, слова, слова... Гамлет — человек ясного ума, кристально чистого, не оскверненного никакой порчей мышления.

ГАМЛЕТ. Эти несносные старые дураки!

Эта замечательная реплика дает посыл трактовать всю историю Гамлета как пьесу, находящуюся в сфере молодежной субкультуры. В самом деле, ведь конфликт юнца с железобетонным Эльсинором разве не похож своей схемой на те взаимоотношения с Властью, которые имели не так давно, скажем, движения битников «хиппи», рок-протестантов и прочих бунтарей преимущественно из студенческой среды.

Примечательно, что перед «Мышеловкой» у Гамлета с тем же Полонием происходит еще один диалог-пикировка:

ГАМЛЕТ. (*Полонию*) Сударь мой, вы говорите, что когда-то играли в университете?

ПОЛОНИЙ. Играл, мой принц, и считался хорошим актером.

ГАМЛЕТ. А что же вы изображали?

ПОЛОНИЙ. Я изображал Юлия Цезаря; я был убит на Капитолии; меня убил Брут.

ГАМЛЕТ. С его стороны было очень грубо убить столь капитальное тело.

Грубость на грани фола. Вроде бы шутка, но из тех, которые не просто задевают. Гамлет как бы прогнозирует, пророчествует убийство Полония. Сергей Эйзенштейн однажды прошелся по шуткам Шекспира, назвав их «совершенно несоизмеримыми с нашими представлениями, неизбежно не удающимися в наших постановках. Но полагается полагать их смешными». В данном случае имеет место этакий черный юмор.

И Полоний, видимо, не слишком смеялся. Он как бы пропустил каламбур Гамлета мимо ушей.

Но Гамлету все прощается. Он ведь сумасшедший. Но в реальности он только увеличивает свой нажим.

ГАМЛЕТ. «Умоисступлень»?

Мой пульс, как ваш, размеренно звучит.

Такой же здоровой музыкой. Не бред

То, что сказал я.

Принц прямым текстом пытается сказать матери: я здоров, я в порядке, это игра моя, притворство, и Королева получает шанс

признать собственного сына нормальным человеком, ведь все-таки мама, а маме следует верить сыну, пришедшему для решающего разговора. Но мать глуха и к сыну, и к Призраку, появившемуся в комнате.

ГАМЛЕТ. Вы ничего не видите?

КОРОЛЕВА. Нет, то, что есть, я вижу.

ГАМЛЕТ. И ничего не слышали?

КОРОЛЕВА. Нас только.

И вот, наконец, раскрывается в пьесе тайна видения.

КОРОЛЕВА. То лишь создание твоего же мозга;
В бесплотных грезах умоиступлень
Весьма искусно.

Грезы. Вот чем, оказывается, все объясняется. Но Гамлет спорит с этим выше приведенным отрицанием собственной умалишенности и тем ставит крест на диагнозе. Я — нормален.

КОРОЛЕВА. Безумен,
Как море и гроза, когда они
О силе спорят.

Не воспользовалась шансом. Плохая мать. И недаром предыдущая сцена заканчивается замечательной ремаркой: «Уходят врозь, Гамлет — волоча Полония».

Теперь — безумие Офелии. Из-за чего глупышка сходит с ума? Из-за «отвергнутой любви». — по слову Полония? Но кто кого отвергнул? «Я вас любил когда-то», — говорит Гамлет, а через пять секунд влепляет «я вас не любил».

ОФЕЛИЯ. Тем больше была я обманута.

За этим следует беспощадное предложение принца: «Уйди в монастырь». Что ж, всем на свете несчастным брошенным девушкам полагалось это делать. Единственный выход!.. Как будет реагировать на это наша добродетельная красавица? Ее инфантилизм взорвется: «Смотрю, как этот мощный ум скрежещет, подобно треснувшим колоколам, как этот облик юности цветущей растерзан бредом».

Значит, и она. Тоже туда же. Поверила в его сумасшествие. Гамлет — блестящий Актер, с Офелией он доказал свое мастерство «преображения»:

ОФЕЛИЯ. О, как сердцу снести,
Видав бывшее, видеть то, что есть!

Выходит, добродетель и красота — не все. Нужны еще чуткость и ум, способный понять и не предать (невольнo) любимого. А что делает Офелия в «былом», как себя ведет?

В разговоре с братом, который поливает Гамлета и призывает Офелию его «страшиться», она — ни слова против. Наоборот, слова Лаэрта — сама признает: «Я их замкнула в сердце».

И с папой Полонием так же тиха и смиренна.

ОФЕЛИЯ. Он мне принес немало уверений
В своих сердечных чувствах.

Только и всего!.. Нет, чтобы сказать горделиво: папа, отстань, мы сами разберемся, я уже большая и т.д. и т.п.

Понятно, что в те времена дочка с отцом не могла разговаривать таким языком, но все же от влюбленной девушки можно было бы ожидать большей твердости, — Офелия вполне могла объяснить отцу как-то поизящнее, что ее и его чувства — серьезные.

Нет. Она всего лишь говорит *о тоне*, а не о сути его ухаживания:

Он о своей любви твердил всегда
С отменным вежеством!

И прав папа, восклицающий «Ты это вежеством зовешь, ну-ну!»

Великий моралист Полоний демонстрирует триумф воли, зомбирующей дочь: «Я это приказал» — «клятвам его не верь». Сказано жестко. Обсуждению не подлежит. Только — исполнению.

ОФЕЛИЯ. Я буду вам послушна, господин мой.

Овечка, да ты предательница! Да еще и «стукачка», говоря современным языком.

Когда я шила, сидя у себя,
Принц Гамлет — в незастегнутом камзоле,
Без шляпы, в неподвязанных чулках,
Испачканных, спадающих до пяток,
Стуча коленями, бледней сорочки
И с видом до того плачевным, словно
Он был из ада выпущен на волю
Вещать об ужасах — вошел ко мне.
ПОЛОНИЙ. Безумен от любви к тебе?

И вот ответ Офелии:

Не знаю.
Но я боюсь, что так.

Дамская логика. Она, видите ли, не знает. Она боится. Чего? Его вида. Вид его ей, видите ли, не понравился?..

Представляется, Гамлет явился к любимой пьяным. Он действительно взбудоражен был и неистов, но к чему Офелии «докладать» обо всем этом отцу?

ОФЕЛИЯ. Он взял меня за кисть и крепко сжал.

Ну, взял. Ну, сжал. И — что?

Потом, отпрянув на длину руки,
Другую руку так подняв к бровям,
Стал пристально смотреть в лицо мне, словно
Его рисуя.

Он же любит тебя, девочка. А ты не понимаешь, глупенькая, что так смотрят, когда действительно, по-настоящему любят!.. Ты глуха и слепа?.. Ты, видно, совсем обомлела.

Долго так стоял он;
И наконец, слегка тряхнув мне руку
И трижды головой кивнув вот так...

Она еще показывает, как!.. Ай да артистка!.. Тоже лицедейка?!

Он издал вздох столь скорбный и глубокий,
Как если бы вся грудь его разбилась
И гасла жизнь.

Если так, ты должна бы его приласкать, обнять, приголубить, коль влюблена, и еще найти два-три поддерживающих слова, коль видишь, что он не в себе, но ты не молвишь ему ни полслова, не даришь ему и полвзгляда, ты холодна и равнодушна к тому, кто пришел к тебе, весь всполошенный своими чувствами, ждущий ответной нежности, и не получивший ее.

Он отпустил меня;
И, глядя на меня через плечо,
Казалось, путь свой находил без глаз,
Затем что вышел в дверь без их подмоги,
Стремя их свет все время на меня.

Неужели Офелия не поняла, что отринула принца? Ее любовь к нему — спрятанная, потайная — не вырвалась наружу, он не получил от возлюбленной даже намека на отклик.

И, повторяю, зачем надо было это все рассказывать — и кому? — лютому врагу Гамлета. Что-то все же она должна была понимать или хотя бы чувствовать.

ОФЕЛИЯ. Нет, господин мой, но как вы велели,
Я отклоняла и записки принца
И посещения.

Это «как вы велели» отвратительно. За это «как вы велели» Офелии придется отвечать. И папа, заявивший «опасней и вредней укрыть любовь, чем объявлять о ней», тоже будет наказан.

Для Полония дочь — средство, инструмент, кукла. Он манипулирует ею, пользуется знанием того, что чувствуют друг к другу молодые люди, внушает дочери холод по отношению к Гамлету, заставляет ее отвергнуть в конце концов любовь принца. «Я вышлю дочь» — вот как!..

Гамлет изнемогает от любви к Офелии, ища нежность, а что ему ответом?

ГАМЛЕТ. Прекрасная идея — лежать между девичьих ног.
ОФЕЛИЯ. Что, мой принц?
ГАМЛЕТ. Ничего.

То-то и оно, что «ничего». Это и есть его «вежество». Перед началом «Мышеловки» она успевает сказать Гамлету:

Вы нехороший, вы нехороший.

И принц не остается в долгу, шутя по поводу представления, что оно коротко, «как женская любовь».

Здесь ставится точка в их взаимоотношениях. Разрыва нет, но есть отступление друг от друга. Натолкнувшись на холод дочери Полония, Гамлет теряет к ней интерес, при этом боль его растет, конфликт с миром увеличивается. Он любил ее, как «сорок тысяч братьев» — Лаэрттов, но расхождение неизбежно. Гамлет ориентирован не любить, но ненавидеть.

Вспоминается стишок Блока из восьми всего строчек, но во всей полноте защищающий противоречивую тягу влюбленных друг к другу:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
 Когда плетет коварство сети,
 И в сердце — первая любовь
 Жива — к единственной на свете.
 Тебя, Офелию мою,
 Увел далеко жизни холод,
 И гибну, принц, в родном краю,
 Клинком отравленным заколот.

Представляется очень точной строка «увел далеко жизни холод», в которой поэт чувственно проникает в самую суть взаимоотношений молодых героев, чей романтизм разрушился и смертоносный финал оказывается в логике трагической потери друг друга.

В сцене с флейтой, вероятнее всего, он адресует Офелии, а потом уже всему остальному Эльсинуру:

Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке?

Это самозащита оскорбленной личности, нетерпимой к любви без отклика.

Вообще сцена с флейтой — поэтическая вершина в «Гамлете». Умонастроение принца таково, что он здесь как бы философствует в воздух, не формулируя прямо то, что хочет сказать, а пряча метафору в развернутую словесную атаку. Речь идет о самопостижении, о защите своего внутреннего мира, к которому нельзя дотрагиваться, не то что подвергать какому-то насилию. Гамлет импровизирует относительно собственной свободы и делает это с замечательным изяществом, — будит наше воображение своим.

В этой сцене он предстает несравненным идеалистом, фантазером, большим поэтом, наконец. Личность Гамлета понимаема Шекспиром в солидарности со всем напором века Просвещения и Ренессанса как высшая ценность человеческого существования, как непререкаемая историческая мера человеческого достоинства. Ничто никогда не может, не должно стоять поперек и в противовес этому достоинству.

Личность превыше всего на свете. Во времена Шекспира это еще не было ясно всем. Как, к сожалению, не ясно всем и сейчас. Хотя с той поры можно было вчитаться и в Канта и даже проникнуться на сей счет русскими «Вехами» или всего одним Бердяевым.

Секрет Гамлета в том, что он творец, личность, которая *прядет* себе справедливый мир, в котором нельзя быть инструментом, средством, но можно быть самой музыкой, гармонией.

Сцена с флейтой — ассоциативная поэтика, якобы бред сумасшедшего, на самом же деле программное отстаивание своей враждебности к нетворческому сознанию, к разрушению и насилию.

Следующая сцена с Офелией — последняя. Это сцена ее сумасшествия. Конечно, она потрясена смертью Полония, отец был ее поводырем и гипнотизером, и девичья душа в добавление к расхождению с Гамлетом и крушением, несомненно, первой по счету любви находилась в шоке от потери дорогого папаша. И вот — это не просто душа, а душа утопленницы «Коварный сук сломался», когда безумная Офелия забралась на иву, склонившую к «зеркалу волны» свои ветви с развешанными девушкой венками и...

Утонула! — этот вопль Шекспир повторяет пять(!) раз.

ЛАЭРТ. Офелия, тебе довольно влаги...

Теперь Королю гораздо легче разжечь еще более пламенную ненависть сына Полония к Гамлету. Лаэртом движет та же, что и Гамлетом, страсть отмщения за отца, а теперь уже и за безумную утопленницу-сестру. «Ужастик» трагедии разрастается. Теперь Лаэрт и Гамлет — противостоящие друг другу двойники, скупаемые жаждой мести. Королем Клавдием уготовано или, точнее, спровоцировано для них некое состязание, под видом которого должен быть убит или для верности отравлен главный герой пьесы. «Я его толкну на подвиг, в мыслях у меня созревший, в котором он наверное падет» — план Клавдия зреет вместе с азартом мести у Лаэрта. Да, теперь нужно только ТОЛКНУТЬ Гамлета к смерти. Не вышло с Британцем, которому Клавдий поручил убийство принца в Англии, — придется нынче самому. Да ведь не впервой!

Розенкранц и Гильденстерн мертвы?

Есть в пьесе «Гамлет», казалось бы, два второстепенных героя, которым дана в общей структуре пьесы чрезвычайно важная роль.

Розенкранц и Гильденстерн, как Бобчинский и Добчинский, этикие близнецы, «сладкая парочка», олицетворяющая Предательство как стержень аморализма.

«Гамлет» — пьеса о человеческом и бесчеловечном в человеке. Почему одна жизнь кладет на алтарь, только чтобы остаться непогрешимым, борется со злом всю сознательную жизнь, каждым поступком своим доказывают свою честность и благородство, а другой — словно для того и рожден, чтобы пускать чужую кровь, властвовать любой ценой, обманывать и предавать? Шекспир как бы предлагает нам целую армаду персонажей, каждый из которых не находится перед выбором, а уже выбрал, с кем он — с Богом или дьяволом. Смотря спектакль, мы, зрители, четко и ясно видим, как завладевшая душой того или иного героя безнравственность руководит его действиями, — пьеса обретает облик трагедии вместе с нарастанием чудовищных грехов и гадких мыслей. Это Гамлет может ругать себя, честить почем зря: «Вот я один. О что за дрянь я, что за жалкий раб!.. — или: «О мщение! Ну, и осел же я! Как это славно, что я, сын умерщвленного отца, влекомый к мести небом и геенной, как шлюха, отвожу словами душу и упражняюсь в ругани, как баба, как судомойка!»

Другие не испытывают угрызений совести. Лишь Король, замаливая свой грех словами «О, мерзок грех мой, к небу он смердит; на нем старейшее из всех проклятий — братоубийство. Не могу молиться...» занят оправданием своего злодеяния, а вовсе не его самоосуждением. Он, посыпая голову пеплом, ищет орудие для *продолжения* своего кровавого преступления.

Розенкранц и Гильденстерн — именно такие орудия:

Повинуясь оба,
Мы здесь готовы в самой полной мере
Сложить наш вольный долг у ваших ног
И ждать распоряжений.

Иными словами, «чего изволите?»

Черной силе всегда нужны *исполнители*. «Безразличные сыны земли», они способны на все. На доносительство, провокации и убийства, ничего святого. Наш метод — беспредел. Лишь бы начальникам угодить.

Ключевой момент наступает, когда Гамлет называет Данию «тюрьмой».

РОЗЕНКРАНЦ. Тогда весь мир — тюрьма.

ГАМЛЕТ. И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания — одна из худших.

Так и подмывает заменить Данию на Россию. Тому есть, скажем с горестным вздохом, некоторые исторические основания.

РОЗЕНКРАНЦ. Мы так не думаем, принц.

Конечно же!.. Лакеям вообще думать запрещено. Правда, тема честолюбия, возникающая даже в разговоре, припечатывает принца устами Розенкранца, в эту секунду становящегося похожим то ли на следователя НКВД, то ли на «искусствоведа в штатском». Такие беседы случались на допросах в 1937-м.

Наш средневековый герой хочет перехватить инициативу: мол, не вы меня, а я вас допрашиваю: «Если идти стезею дружбы, что вы делаете в Эльсиноре?» Ответ кагебешный.

РОЗЕНКРАНЦ. Мы хотели навестить вас, принц; ничего другого.

И все-таки Гамлет идет в атаку, напирает своими вопросами, провоцирует тайных агентов признать свою нечистоплотную миссию.

ГАМЛЕТ. ...За вами посылали? Это ваше собственное желание? Это добровольное посещение?

И донимает «близнецов».

ГИЛЬДЕНСТЕРН. Принц, за нами посылали.

Гамлет называет их «ребятами», «дорогими друзьями». Есть основания. У них общее детство. Они знакомы с малых лет. Общие игры. Общие озорства. Гамлет иронизирует, но при этом всерьез призывает к откровенности «во имя согласия нашей юности, во имя долга нашей нерушимой любви...» Где там?! Все рухнуло. «Ребята» и Гамлет пошли в жизнь разными путями. «Почему вы смеялись, когда я сказал, что „из людей меня не радует ни один“?»

Потому что они живут на разных планетах, у них разные представления о том, как жить и зачем жить.

ГИЛЬДЕНСТЕРН. О, много было раскидано мозгов.

ГАМЛЕТ. И власть забрали дети?

РОЗЕНКРАНЦ. Да, принц, забрали. Геркулеса вместе с его ношей.

Это о театре, о том, что там происходит. Пришло поколение молодых, и оно задает тон. Сцену завоевали юные таланты, кото-

рым явно пока не хватает мастерства. Геркулес был изображен на плакате перед входом в театр «Глобус». Он держал над собой небеса. Чисто «капустная» реплика, понятная только тем, кто ходил в театр Шекспира во времена Шекспира. Молодые вытесняют поколение актеров, которые начали «ржаветь».

Судя по всему, Розенкранц и Гильденстерн еще в университетском театре сошлись с Гамлетом-актером, Гамлетом-режиссером. Щенки подросли. Старые забавы хоть и незабываемы, но ушли в далекое прошлое.

Розенкранц и Гильденстерн вспоминают совместную с Гамлетом театральную юность, общие увлечения, но теперь они другие, у них другие профессии и звания. У них — другая жизнь. Тяжкая и веселая жизнь осведомителей и сексотов.

Они полностью, со всеми потрохами, принадлежат Эльсинуру. Ценные псы режима. Люди Полония и Клавдия.

Вполне возможно — начинавшие свою тайную спецслужбу при «великом» короле — отце Гамлета. Власть поменялась — что же, мы остались на своих местах и будем выполнять ваши «распоряжения», новый Король! Эльсинор вечен. Что бы ни случилось в его стенах, какие бы перемены не произошли, *всегда* будет нужда в *исполнителях*, готовых на все. Во все века Розенкранцы и Гильденстерны — сотрудники преступной Власти — востребованы. Бывших Розенкранцев и Гильденстернов не бывает. Профессионалы!

Недавнее отравление в Англии радиоактивным полонием (!) — давайте с усердием читать Шекспира, господи! — заставляет усмехнуться.

РОЗЕНКРАНЦ. Мой, принц, вы когда-то любили меня.

ГАМЛЕТ. Так же, как и теперь, клянусь всеми ворами и грабителями.

Я думаю, Розенкранца передернуло после этих слов. Но он наверняка и ухом не повел, ни одним мускулом на лице не дрогнул.

РОЗЕНКРАНЦ. Я вас не понимаю, мой принц.

ГАМЛЕТ. Я этому рад; хитрая речь спит в глупом ухе.

Представляется, Розенкранц ходит с маленькой записной книжечкой, в которую заносит эффектные фразочки Гамлета. Гильденстерн охотно наливает и подсовывает ему бокалы с вином: говори, говори, милый. Мы все зафиксируем и переда-

дим, «куда следует». А потерявший «веселость» Гамлет, видя все это, словно подыгрывает службистам: мол, давайте, давайте, фиксируйте, я еще не то вам, ребята, скажу...

ГАМЛЕТ. ... Король есть вещь...

ГИЛЬДЕСТЕРН. «Вещь», мой принц?

ГАМЛЕТ. Невещественная.

И этот каламбур тянет лет на десять в сталинские... простите, Клавдиевы времена.

Эльсинор — замок без чувства юмора. Здесь шутить нельзя. Тем более над Властью.

Гамлет, закрой рот!

Не закрывает. Приходится идти на крайние меры.

Клавдий поручает своим клеветам сначала отыскать мертвое тело Полония, якобы спрятанное Гамлетом в тайниках Эльсинора, а затем — сопровождать Гамлета в Англию в качестве охранников с письмом Британцу, то бишь Английскому Королю, где черным по белому предлагается медленно ликвидировать датского принца.

Но вышло все наоборот. Гамлет прокрадывается в каюту Гильденстерна и Розенкранца, распечатывает смертоносное письмо и подменяет его своим, в котором от имени Клавдия предлагает Британцу «Подателей немедля умертвить, не дав и помолиться».

В пьесе Шекспира на том судьба двух шаржированных молодчиков, тайных агентов Эльсинора, прерывается. Зато в современной пьесе Тома Стоппарда под многозначительным вопрошающим названием «Розенкранц и Гильденстерн — мертвы?» эти судьбы домысливаются, косвенно вступая в конкуренцию с нереализованным Мейерхольдом «романом «Гамлет».

ГОРАЦИО. А Гильденстерн и Розенкранц плывут.

ГАМЛЕТ. ... Они мне совесть не гнетут.

Такова ключевая история двух профессиональных предателей принца, двух холопов кровавой Власти, с которой Гамлет борется до последнего дыхания.

Актеры и их роль в «Гамлете»

Актеры — светлые люди в этой мрачной трагедии. Они — посторонние в этой истории, приезжие гости, их дело — выступить перед хозяевами и поскорее пропасть, удалиться. Но их

«гастроль» — сердцевина драматургии пьесы, важнейший виток пружины сюжета, кульминативный эпизод пока бескровного отмщения.

Люди искусства, они свободны и независимы и от Гамлета, и от Клавдия.

Их пригласили — они выступают. Эльсинор хорошо платит. Вероятно, лучше, чем на площади, или у себя, на стационаре. Но в их лицедействе есть что-то некорыстолоубивое: они играют не за деньги, а в свое удовольствие, хотя от денег не откажутся и по окончании представления поделят гонорар честно, поровну.

Они гибки, красивы и очень энергичны. Они работащи. Их энтузиазм виден со стороны.

Гамлет из их компании. Он был актером и режиссером, что очевидно. Гамлет играл в университетском театре. Теперь они — в «Глобусе», а он томится в Дании, пребывая в отрыве от театральной среды.

Лично мне, начинавшему в студенческом университетском театре, судьба Гамлета близка. Да и сама главная сюжетная линия — отмщение за отца — тоже понятна по-особому, если учесть, что мой отец провел в сталинских лагерях около 18-ти лет.

И еще одно соображение. Правда, не мое, а Бориса Леонидовича Пастернака, размышлявшего о Гамлете в период, когда он делал свой блистательный перевод пьесы Шекспира: Гамлет — прежде всего Актер, Режиссер, Лицедей... Он постоянно играет и разыгрывает — свою любовь, свое безумие и даже саму смерть свою.

С Борисом Пастернаком я полностью, безоговорочно согласен.

Более того, отчетливо чувствуя мифологизированный, прокрученный тысячи раз трагедийный сюжет «Гамлета», с течением времени приобретший характер законченной *притчи*, я готов опробовать в своей театральной постановке несколько иную художественную композицию, переменяв порядок некоторых сцен, но не прибавив к каноническому тексту ничего своего. Можно провозгласить: «У нас будет совершенно новый „Гамлет“. Такого еще не было!» — и это будет ошибкой. Не сочтите за самохвальство, ибо все, что покажется зрителю свежим (дай Бог!), будет опираться на шекспировский замысел и смысл, на Авторский текст, анализ которого в 21-м веке должен быть произведен заново, с учетом множества старых концепций. Только в этом понимании наша версия способна обновить былые взгляды.

В самом деле, если Пастернак прав и актеры — это действительно коллеги принца Гамлета, то почему бы их приезд в Эльсинор не сделать Прологом нашего спектакля? Здесь кроется наш сюрприз, наша трактовка.

Да, да, да, это они, притащив на нашу сцену костюмы и гримы, переоденутся и примут облик *всех* участников представления. Гамлет станет не только устроителем «Мышеловки», но и всей пьесы. Его наставления Актерам пусть будут наставлениями труппе театра «У Никитских ворот», а само вхождение в сюжет трагедии сделается результатом этого мастер-класса. «Мышеловка» как бы продлится как проекция на всю историю, изложенную в пьесе, вся пьеса «Гамлет» будет восприниматься как развернутая вширь «Мышеловка». Это «театр в театре» — суть предлагаемого режиссерского решения, которое даст ракурс происходящему, возведет игру в главный постановочный прием.

Могильщики называют себя «клоунами», многие персонажи считают друг друга «шутами», личины и маски, куклы и двойники — все это из арсенала театра, природа которого игра, прежде всего игра.

Нам следует проакцентировать лицедейское существо трагедии, не имеющей документально-исторической первоосновы. «Гамлет» — пьеса, родившаяся из какой-то другой пьесы, и не одной. Шекспир смастерил свой оригинальный текст, имея перед глазами множество саг и сценариев, разрабатывавших тему отмщения. Само имя Гамлет происходит от Амлета, тоже принца — из исландского эпоса Снорри Стурласона, а затем возникшего под пером датчанина Саксона Грамматика. Затем Томас Кид становится ближайшим по времени предшественником Шекспира, — он пишет в 1587 г. некую «Испанскую трагедию», и это уже текст не для чтения, а для игры, это пьеса, драматургия, включающая в себя все основные сюжетные ходы и признаки дошекспировского «Гамлета». Затем в Германии, уже после Шекспира — в 1781 г. — печатают еще одну версию популярного сюжета: «Наказание братоубийства, или Гамлет, принц Датский». Шоу продолжается! Между прочим, у Шекспира был сын, умерший двенадцатилетним мальчишкой. Его звали Hamlet.

Таким образом, кто что у кого «взял» или «стащил» — вопрос хотя и интересный, но пустой, — мировой театр просто накинута на эту историю, волновавшую, очевидно, зрителей разных

стран. Но на вершине этого вала оказался, несомненно, один Автор — английский драматург Шекспир. И победа его вышла потому, что он оказался не только драматургом, но еще и поэтом, мыслителем, режиссером, я бы сказал, властителем дум. Общефилософский гуманистический уровень его пьесы, убедительность и заразительность игры и возможность самых высококлассных постановок поставили «Гамлет» на театральном Олимпе. И в конце концов стало ясно: пиши не пиши роман «Гамлет», а пьесу «Гамлет» ничем не перешибешь!..

Это я к тому, что в пересказах и переделках кроется высшая театральность, изменчивая, переливающаяся в разные цвета гармония. Иллюзия «импровизации в пределах заданной композиции» (В.Э. Мейерхольд) целиком зависит от актерского мастерства исполнителей. Все действующие лица в тексте воображаемы, а на сцене обязаны быть живыми. И потому, делая Актеров авторами происходящего, мы как бы замещаем литературного автора в пространстве и времени Зрелища, модифицируем то, чего нет, в то, что есть.

Сегодняшний зритель знает «Гамлета» назубок. Видел фильм. Видел разные постановки в разных театрах.

Зачем ему еще и еще раз идти на «то же самое»?

Мы обязаны предложить нашему зрителю то, что он не видел и не ожидает увидеть.

Выкатившаяся на сцену наша команда Актеров — это те «скоморихи», к коим себя причисляет и принц, это орава лицедеев, которые являются как бы владельцами и рассказчиками известного сюжета. Шутовская манера поведения за кулисами мгновенно преобразуется в самый серьезный тон, как того требует на сцене настоящая трагедия. Но в восприятии зрителей игра превалирует, театральность торжествует.

Но будем помнить: «переиродить Ирода» — значит играть напыщенно, бешено вращая глазами, *показывая* страсти, внешне — так играют мистерии, в провинциальном стиле, рыча и крича, неистово и пусто... Кривлянию и ходульным штампам противостоит игра с достоинством, строгая игра — так сегодня не играют. Сегодня корчат рожи, а не проживают роли. Гамлет — единственный, кто проживает.

И все же необходимо постоянно подчеркивать лицедейское самовыражение истории. Для этого в постановочном решении следует предусмотреть, разработать и реализовать этаким параллельный молчаливый сюжет, рисующий быт актерской ватаги с

соответствующими эпизодами — умыванием, переодеванием, гримировкой, едой и питьем, отдыхом перед выходами, повторением текста («чтобы не забыть»), смотрением в зеркало, «приколами», ужимками, взаимоухаживаниями и т.д. и т.п. «Рассказ с показом» — вот наш жанр.

Монолог Гамлета и монологи в «Гамлете» — особая тема. В музыке их назвали бы сольными инвенциями. Артист, произносящий эти тексты, как бы выходит на первый план, укрупняя смысл и подчеркивая исповедально-импровизационный характер тайного *мышления вслух*. Если этого нет, каждый монолог становится некой глыбой, о которую спотыкается неукротимое действие. Сделать эту глыбу не задерживающей, а, наоборот, помогающей движению — наша задача.

Главный враг монологической формы изъяснения — декларативное исполнительство текста. Артист *читает* с выражением то, что требует произнести Автор, и это пассивный труд, пусть даже честное воспроизведение написанного голосом со сцены. Здесь оказывается главным не драматизм, не второй план (то, что над текстом), не углубления в тайны смыслов, а поверхностная мелодика речи — в лучшем случае, а в худшем — пустая риторика, этаким «словесным поносом».

Чтобы устный монолог получился, его надо *прожить*, надо найти действенные задачи, скрытые в словах, сделать музыку звукоречи средством раскрытия содержания той или иной роли в пьесе.

«Гамлет» дает для этого превеликие возможности.

Его поэтика с помощью монологов раскрывает психологические мотивы поведения персонажей. Эти сольные инвенции выстраивают в пьесе фундаментальные споры, без которых характеры бледнеют, оказываются размытыми.

Оставшись один (акт I, сцена 2), Гамлет произносит свой первый большой монолог, в котором буря и натиск чувств есть результат почти безудержного гнева и негодования. В финале монолога Гамлет буквально ревет и плачет — так играл этот эпизод Дэвид Гаррикс — великий английский актер восемнадцатого века. А как будем *проживать* (не декламировать!) этот текст мы?!

«Быть или не быть» в разных переводах, ищущих идеальный смысл, как бы центрирует проблематику Гамлета. Очень интересно отследить вариативность самой знаменитой театральной строчки, — чему отдать предпочтение, каким словам?..

«Быть или не быть — таков вопрос» (М. Вронченко).

«Быть или не быть — вот он вопрос» (М. Загуляев).

«Быть или не быть. Вопрос в том, что благородней...» (Н. Кетчер).

«Быть или не быть, — вопрос весь в том...» (Н. Маклаков).

«Жить или не жить — вот в чем вопрос» (А. Соколовский).

«Жизнь или смерть, вот дело в чем...» (А. Месковский).

«Быть или не быть — вот в чем вопрос» (П. Гнедич).

«Жить или не жить — вот в чем вопрос» (П. Каншин).

«Жизнь или смерть — таков вопрос» (Д. Аверкиев).

«Быть или не быть? Вот в чем вопрос» (Н. Россов, Б. Пастернак, А. Радлова).

Как говорится, при всем разнообразии очевидно и некоторое однообразие. Попытки заменить «Быть или не быть» на «Жить или не жить» и даже на «Жизнь или смерть» кажутся нелепыми и корявыми.

Что до меня, я бы в своем спектакле попросил актера сказать эту строку по-английски, без перевода! «To be or not to be. That is the question». И далее — по-русски в переводе М. Лозинского. Хотя и перевод Анны Радловой мне тоже кажется живым и совершенным. Перевод Бориса Леонидовича, конечно же, превосходен. Однако заезжен изрядно, слушается как нечто очень знакомое, уже не раз слышанное. Потому от него придется отказаться. А выбирая меж Радловой и Лозинским, все же беру последнего. Он хорош и своей академичностью, и страстью, и юмором (это качество будет чрезвычайно важно в моей постановке).

Итак, решено. Перевод М. Лозинского.

Монолог есть зонг. Это некое вывешивание флага, когда персонаж не выдерживает своего молчания и открыто демонстрирует свои переживания и мысли. В нем условная природа (человек говорит будто сам с собой!) утверждается театрально, — зритель верит сказанному, которое в бытовых житейских условиях не говорится, вслух не произносится, но погруженное в контекст действия необходимо выражает персонажа. Представим на секунду Гамлета без «Быть или не быть». Это будет жуткая потеря. Ибо человеческая фактура образа окажется абсолютно вне шекспировской доктрины жизни и смерти.

В чем же секрет воздействия монолога на зрителя?.. И как обеспечить синкретизм звука и букв через интонацию и ритм?.. Какие технологические приемы следует знать Актеру, играющему (не только произносящему монолог)?

Даю всего три совета.

Первое. Надо освоить в монологе *отчуждение* от образа, при- дать персонажу воображаемого партнера, — им лучше всего бывает зрительный зал. Обращение в зал с личным, тайным, сокровенным превращает монолог в диалог, — и сразу вырастет драма, текст обретет посыл (поймут меня или не поймут!), при котором четвертая стена разрушится и тайное станет явным. Образ словно двоятся. Один — молчащий, хранящий сокровенное — передает другому право говорить от своего имени и имени Автора, и этот второй образ объясняет, комментирует, распознает то, что думает и чувствует первое «я». Мало вывесить флаг, надо им еще и помахать, чтобы все увидели, всё поняли. Монолог — это откровение.

Далее. Надо разбить монолог на синтагмы, чтобы интонации и паузы содействовали логике и не возникали как случайные, со слуха. Монолог проверяет Актера, который доказывает в нем способность к клокотанию внутренней жизни. Актер группирует слова в нужные ему единства в соответствии с мышлением своего героя. Если мышление путаное, алогичное, поиск синтагм приведет к ускорениям и замедлениям речи. Русский язык здесь будет в помощь, поскольку уже существующая вместе с ним великая своим разнообразием и духом поэзия имеет богатейший опыт ритмичной звуко речи. Если же мышление героя ясное, четкое, даже прямолинейное, синтагмы будут давать естественную чеканную форму, монолог станет монолитом.

И, наконец, третий совет. Монологи нуждаются в подчеркнутой выделенности и во времени — они случаются, когда сюжетное напряжение нарастает, в моменты кульминации, как результат событий и импульсивной игры, — и в пространстве для них хорошо бы организовывать особые точки на сцене, что-то вроде подиумов, светить особым светом, чтобы их значение в общей структуре постановки стало заметным, не пропало. Так создается своего рода театральная инвектива, от которой зритель вздрогнет, выпад, акцентированный специальным преподнесением.

Театральность «Гамлета» — в способе подачи этого известного сюжета, а главное достоинство игры — проникновение в глубины содержания, стоящего над сюжетом, превыше сюжета. Вот почему роль Актеров — это главная роль в «Гамлете», не менее главная, чем сам Гамлет.

Сценографическое решение
(художник Александр Лисянский)

Земля и небо... Действие между небом и землей.

Две плоскости.

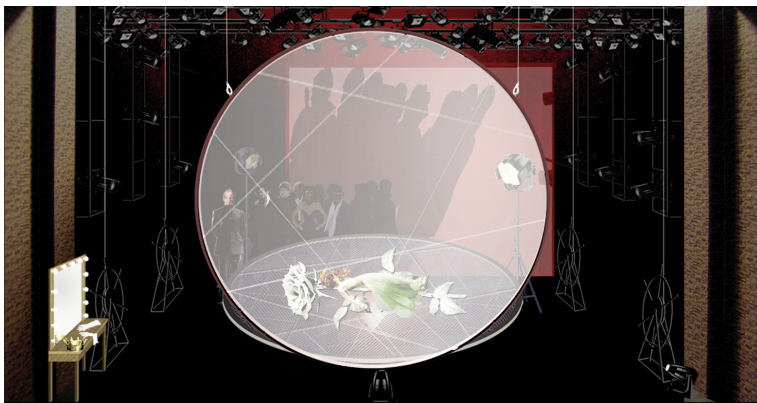
Обе подвижны и прозрачны. Берущие свет и цвет. И пропускающие лучи, то есть сетки.

Нижняя плоскость, олицетворяющая земную твердь, постоянно качается, персонажи оказываются то наверху, то внизу плоскости, своим весом регулируя возникающее на глазах положение.

Сетка позволяет давать дымы и огненные вспышки из «ада», постоянное воздействие которого — на протяжении всего спектакля. Этот образ основополагающий — зыбкость, физически ощутимая нетвердость поверхности, под которой дышит дьявольское подземелье. Саша называет ее «пуговицей».

А сверху другая (оппонирующая нижней) плоскость, то снижающаяся и почти касающаяся «земли», то воспаряющая к колосникам — «небо». Оно может использоваться и как экран для проекций.

Темная и светлая фактуры отражают друг друга и взаимодействуют. Симметрия мнима, она то и дело проявляется как глаз раздражающая противоположность. Диспропорции угрожают гармонии, но манят своим мистическим видом и несообразием и неуравновешенностью.



А. Лисянский. Эскиз декорации



А. Лисянский. Эскиз декорации

Между «небом» и «землей» — Эльсинор. Точнее, образ Эльсинора — замка и одновременно символа и носителя Системы, ее идеологии безнравственности и несвободы. Неустойчивость «пуговицы» символизирует неустойчивость «земной тверди» под ногами грешников.

Важно найти правильное цветовое решение. Напрашиваются серые тона, но мне скорее видится белесая, отливающая начищенным металлом гамма. И — пыль, серебристая, не дающая дышать, противная.

Необходимо снять с нашего «Гамлета» налет красоты и вульгарной романтичности, так прилипчиво окрасившей штампы шекспировского стиля. Этот флер преодолим уходом в строгость, в мистику и загадочность темных пятен, которые должны казаться дырами, — из них, из их глубины, возникают, в них пропадают персонажи.

Эльсинор — логово монархии, чья каменная и металлическая напыщенность и роскошь есть та самая «мишура», о которой со смехом и издевкой отзывается Гамлет. Образ Эльсинора пугающе глобален, его многозначительная весомость и неприступность должны навевать тревогу и страх. Ощущение лабиринта, от стены к стене и у потолка огромные паутины, в которых кладбищенствуют какие-то мошки. От ступенек отламываются камни. Никчемные надолбы — по периметру и холод, холод, ощущение чуждого жизни севера.

Когда происходит пушечный выстрел, с потолка и стен от сотрясения сыплется штукатурка. Трон — облезлый, старый, шатающийся... Из щелей по Замку время от времени летают какие-то черные птицы, бесшумные, стремительные, злоеющие.

Все это вместе взятое приводит к выводу: в Эльсиноре нельзя жить.

Призрак шастает где-то по крыше, отбрасывая двоящиеся тени. Мертвечина во всем и всюду.

Несколько тяжелых, изначально подвязанных занавесей, меняющих форму и неподвижных, произведут визуальный эффект «театра в театре».

Фонари и микрофоны-усилители по всей сцене. Дадут временной акцент.

Поворачиваются Актерами, куда надо в данный момент.

Их роль и функциональна, и декоративна одновременно.

Из мебели на нижней качающейся плоскости только трон, у которого почему-то сломана одна ножка.

Тема Офелии — огромный цветок. Он же гробовое ложе для нее. Спускается с неба и уходит к небу.

Множество, как я уже отмечал, разновысоких и разновеликих бокалов и кубков — по всей сцене, стоящих и опрокинутых — образ непрекращающегося пьянства в Эльсиноре.

Еще одна декорация — огромная Мышеловка. Действующая. Придавливающая Клавдия и Полония.

Очень полезно для визуальной эффективности зрелища иметь глубину сцены — для длинных выходов и мизансцен.

Например, для финального появления армии Фортинбраса, учиняющей Эльсинору разгром и кладушей трупы на помост вовсе не для торжественного похоронного почитания, а наоборот — для позора и надругательств.

Черная сила насилия побеждает в «Гамлете», и наш «Гамлет» должен осуществить этот образ.

Визуально надо взломать поверхности, обнаружить огромные дыры в плоскостях — рваное «небо», вздыбленная «земля», обвисшие занавеси...

Апокалиптическая картина трагедии всего мира, всего живого.

Глубина сцены должна получить значение Прорвы.

Туда уносят Гамлета, там исчезают остальные.

Впечатление всеобщей гибели и обвала дает опустевшая, абсолютно безжизненная сцена.

И только тень Призрака появляется снова и «величаво» вышагивает в занебесье.

Затем тени множатся. Их безмолвный парад заканчивает великую трагедию.

Действующие лица и исполнители

Несколько слов о каждом.

Клавдий, король Датский.

Отталкивающе красив. Улыбчив и прекраснородушен. Обаятельный мужлан лет 50-ти, полный сил и со своей грацией. Вальяжен. Низкий бархатный голос. Бывший герой-любовник. Импозантен, аристократичен, но во взбешенном состоянии бывает груб и теряет обаяние. Яд в перстне. Опасность — окаринатурить образ.

Гамлет, сын покойного и племянник царствующего Короля.

Первому исполнителю роли Гамлета актеру Бербежджу из «Глобуса» было 34 года. Это ни то, ни се. Ни молодой, ни старый. Иногда Гамлет — юноша, окончивший Университет, не по годам зрелый. Иногда же эту роль играет возрастной актер, опытный мастер.

Сам принц жалуется на свою «комплекцию», на свою «неловкость», а Королева-мать говорит о сыне прямо: «он тучен и одышлив». Если бы все театры мира, поставившие «Гамлета», следовали этим характеристикам, боюсь, пьеса не стала бы такой легендарной. Нет, успех ей гарантировали во многом артисты с ампула «героя-любовника», и только в наши времена находились исполнители, имеющие и другие данные: интеллект, юмор, неординарную благородную внешность, болезненность внутреннего мира, взрывчатый темперамент... Рюкзачок.

Мой Гамлет в добавление ко всему очень сильный, на нерве, человек. Артист по природе своей. С амбициями, полетом фантазии, но даже на краю пропасти сохраняющий честь и достоинство. Становится зверем, если нарушается этика, торжествует несправедливость.

Фортинбрас, принц Норвежский.

Юный головорез. Завоеватель. Победитель. Символ войны и вооруженного массового насилия.

Полоний, ближний вельможа.

Зрелого возраста, плешивый лицедей. Оплот государственности в жутких пространствах Эльсинора. Демагог и пройдоха на высокой должности.

На роль требуется умный, чрезвычайно характерный актер. Не карикатурить.

Горацио, друг Гамлета.

По мнению многих исследователей, Горацио — бедный студент. И то, что принц, то бишь член королевской семьи, дружит с этим хиппующим нищим — свидетельство высоты Гамлета, который еще в Виттенберге был прост и доступен в общении, не кичился своим происхождением и был, как говорится, таким, «как все». Достойное поведение!.. Дружба, крепленная интеллектом, проверенная общежитийным духом студенческого братства.

Матерый книжник-интеллектуал. Долговязая фигура. Очкарик в перчатках. Заплаты на локтях. Что-то от хиппи или битников. Италияшка на Севере, в Дании. Чужой всем, кроме Гамлета. Трезвенник и созерцатель. «Бедный студент», которому Гамлет поручает рассказ о себе.

Лаэрт, сын Полония.

Молод, дик и необуздан — по возвращении из Франции, где его натаскали в боях на рапирах. Он жаждет отомстить Гамлету, будучи физически сильнее. Подымает мятеж, который с трудом гасит Клавдий. Похож на оголтелого рейнджера. Но погибая, ведет себя по-рыцарски, прощая противника.

Вольтиманд и Корнелий.

Служебные фигуры из отряда Клавдия и Полония. Их можно использовать и как вельмож, и как слуг. Они — невысокого ранга и всегда под рукой начальства.

Розенкранц и Гильденстерн.

Этакие сотрудники спецслужб Эльсинора. Кадры, которые решают все. Близнецы. Работают синхронно, как автоматы. Пластика марионеток. Шаржированные фигуры.

Озрик.

«Мошка» — и этим все сказано.

Могильщики.

Эти роли — трагикомические. Для двух самых «смешных» актеров труппы. Сочность и соленость народного юмора с черноватым оттенком. Пьют, веселясь.

Гертруда, королева Датская, мать Гамлета.

Пышногрудая сексапильная дама послебальзаковского возраста. Пьет. А когда женщина много пьет, всем становится немножко стыдно за нее.

Усталый вид. Надоело все — быть вдовой, любовницей, матерью. И даже королевой.

Офелия, дочь Полония.

Хрупкая девочка. Щепка типа Твигги. С выпученными глазами и размахом рук-крыльев. Наивность делает ее глупышкой. Невинность делает ее обаятельной. Природная жертва. Несамостоятельна. Инфантильна. Раненая птичка, вкусившая наркотик и упавшая с дерева.

Актеры — все участники.

Группа «Убийство Гонзаго» (10 человек)

Пудра. Парики. Шарфики. Маски. Плащи. Костюмы.

Бутыли. Тазы. Зеркала. (Разминка.)

Пролог — псевдопафосный тон. Ложная патетика. Театральщина.

Два могильщика — пьяницы, шуты, бомжи, философы без образования.

Луциан — яд в ухо. Трагикомический злодей.

3 пантомимистки — служительницы Эльсинора. Свита.

Фортинбрас — юноша, несущий кровь и смерть якобы во имя справедливости.

Озрик — распорядитель на состязании. Знак Эльсинора.

Призрак — человек с того света. Тень. Ирреальное *Оно*. И при этом явь.

Р.С. Этот текст написан до начала работы, до первой репетиции, до «застольного периода». Он носит подготовительный характер, содержит поиск смыслов и форм. Это «заметки для себя» при чтении пьесы. Сигнал к более подробному разбору. К неминуемо более глубокому, оригинальному вниканию в авторский массив, когда начнется реализация. Сейчас это, по словам Питера Брука, только — «предчувствие театра», первый шаг к реализации. Окончательное решение, надеюсь, проявится лишь на премьере. Так что...

...Продолжение следует...

