

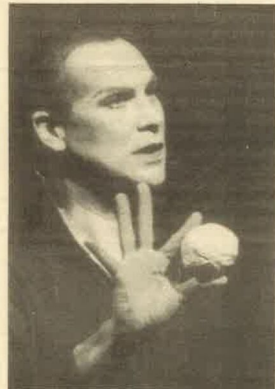
Принц Датский наедине со Вселенной

«Гамлет» Боба Уилсона в Театре Бобиньи

Режиссер, сценограф, скульптор, хореограф, художник по свету, актер, — американец Боб Уилсон, кажется, в себе одном объединил все ипостаси современного театра. Не случайно парижский Осенний фестиваль, стремящийся показать все самое лучшее, самое интересное, что есть сегодня в европейском и мировом театре, часто приглашает Боба Уилсона.

«Какая осень без фестиваля, какой «Осенний фестиваль» без Боба Уилсона», — шутит обозреватель парижской газеты «Либерасьон». Королевный принц театра, Уилсон, кажется, не мог не обратиться к самой «королевской» роли мирового репертуара — к шекспировскому «Гамлету». И как все, к чему прикасается рука Уилсона, несет (плохо ли, хорошо ли) печать его индивидуальности, так произошло и с шекспировской пьесой: предлагаемая им трактовка — единственная в своем роде. Свойственное всем его спектаклям «авторское» начало здесь достигает своего апогея. Не довольствуясь более ролью режиссера, сценографа и одного из исполнителей, Уилсон превращает пьесу в монолог. Монолог Гамлета. А Гамлет — он сам, Боб Уилсон.

«В изначальном замысле я думал, что буду играть роль Гамлета в окружении других актеров, но я настолько идентифицировал себя со всеми персонажами, что в конце концов превратил пьесу в монолог. Это было слишком личное. И я сказал себе, что я должен играть все сам...» Спектакль начинается как бы за несколько секунд перед смертью Гамлета, и с его смертью спектакль заканчивается («Мне всегда казалось, — говорит Уилсон, — что последние слова Гамлета так прекрасны... Что еще можно добавить к этому?»). Эти несколько секунд сценического времени позволяет растянуть до полутора часов, в течение которых за пятнадцать коротких эпизодов Гамлет как бы вспоминает, проигрывает в своем воображении все основные события его жизни, приводящие вот к такой смерти: все персонажи как



Гамлет — Боб Уилсон.

ния Призрака, достигает такой ярости, что кажется, вокруг рушатся стены), расширяется до размеров вселенских. Гамлет словно оказывается в эпицентре Вселенной, наедине со Вселенной. Но Вселенная эта — прежде всего вселенная театра. Реализуя шекспировскую метафору «весь мир — театр», Уилсон делает упор на второй части формулировки: театр и есть весь мир.

Если принято считать, что у каждой эпохи свой «Гамлет», Гамлет Уилсона сознательно отделен от каких бы то ни было аллюзий к современной эпохе, он — Гамлет на все времена, персонаж театра, его легенда, его миф. Набеленное гримом лицо, чер-

до трагедии. Издеваясь над Клавдием и придворными, он появляется таким шутом под звуки старинного гавота, гавот же служит прелюдией к сцене пантомимы, в которой Уилсон с грацией актера театра «Но» изображает королеву Гертруду, и он же, с почти натуралистическим физиологизмом, играет безумие Гамлета. Каждый эпизод, как это присуще режиссерской манере Уилсона, решается пластически, как законченная картина (например, сцена на кладбище — золотые шары, разбросанные на черном фоне, и среди них высокая золотая пикалопата кажется материализовавшейся в пространстве графикой). Построение сцен — очерченный светом силуэт на фоне цветового квадрата, — как уже говорилось, напоминало «Орландо». Но если там игра цветов и линий была «игрой ради игры», свет и линия стремились к эстетической завершенности без всякой внутренней связи с происходящим на сцене действием, то в «Гамлете» в абстрактную картину как бы привносится лирическая, эмоциональная нота, подобно тому, как эмоциональная наполненность красок картин Сержа Полякова «взрывает» абстрактный геометризм. Оставаясь наслаждением «для глаз и слуха» (какие бесконечные вибрации смысла может привносить он в единственную фразу: «Mother, mother, mother», повторяя ее в разных регистрах), спектакль являет собой и нечто совсем иное. Уилсона в Гамлете интересует не столько создание абстрактного образа, сколько сам шекспировский текст. Смысл в этом «Гамлете» не менее важен, чем зрительный образ. Эмоция, обычно полностью исключаемая, здесь представлена в столкновении крайних проявлений. Текст не «остраняется», как в «Орландо», и не препарируется «холодным взглядом андальтика», как в «Кроткой» (по Достоевскому), но переживается и эмоционально, вплоть до самоотжествления актера с персонажем. Уилсон прочитывает «Гамлета» не только как легендарную историю театра, но как очень личностную, почти исповедальную. Тем самым оправдывая — в том числе сценически — такую волюнную интерпретацию Шекспира.

В последней сцене Гамлет вынимает из сундука костюмы и раскладывает их по сцене, но в том, как он это делает, уже виден весь персонаж: вот брошенный с отвращением камзол темного пурпура — Клавдий, два горделиво смотрящих друг на друга кафтана, опаловый и фиолетовый, — Розенкранц и Гильдерстерн, а вот загнутые «высокомерные» башмаки — Полоний. Расставив так всех, Гамлет прислоняет у левой кулисы платье переличатой тафты цвета охры, аккуратно поправив фразу, — Гертруда. Последним, с величайшей осторожностью он вынимает белое прозрачное платье, и нежно, почти любовно прикрепляет его к правой кулисе: платье ложится хрупким изгибом. Офелия. Потом он бережно вынимает из рукава письмо, письмо любви к Офелии, то самое, что читает обычно во втором акте Полоний. Гамлет, колени преклоненный возле воображаемой белой фигурки Офелии, читает его сам. И в это свое запоздалое признание Гамлет-Уилсон вкладывает всю нежность. Пространство трагедии словно замыкается на этих двух женских фигурах: с одной стороны — Гертруда, с другой — Офелия. Отдавая последнюю дань любви белой королеве и все противив темной Гертруде, Уилсон-Гамлет отправляется вслед за ними. Медленно снимает башмаки, потом жилет, и начинает свой последний монолог. В глазах Гамлета спокойная мудрость: он все пережил, все осознал, все понял. Он уходит с миром. Сцена постепенно освобождается от всех цветов, всех красок и погружается в глубокий и чистый белый цвет. Свет и покой. Как в Пятом сонете: «Земля мертва, и белый плащ на ней». «Дальше — тишина», — заканчивает свой монолог Гамлет-Уилсон и просто уходит за кулисы. Помните, ведь мир — театр...

ЕКАТЕРИНА
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж



Сцена из спектакля.

бы всплывают, проигрываются в памяти Гамлета.

Декорация первой картины — конфигурация наложенных друг на друга черных гранитных плит, возвышающихся посреди пустой сцены на фоне светового экрана (то синего, то красного, то желтого или белого), сразу напомнила геометрическое и световое пространство спектакля «Орландо», как сам Орландо в исполнении Изабель Юппер напоминал принца елизаветинской эпохи. Но сходство это — лишь мнимое, ибо один и тот же прием наполняется, как мы это увидим, совершенно иным смыслом. А пока — на вершину гранитной пирамиды, растянувшись, как на саркофаге, принц Гамлет начинает свой монолог о времени, которого ему теперь больше не дано. При ближайшем рассмотрении плиты окажутся книгами (Гамлет с книгой в руках появляется уже в следующем эпизоде), гранит — как напоминание о долговечности «царственного слова»? Уилсон как бы усекает каждую сцену до монолога Гамлета, все остальные персонажи даются так, как их видит Гамлет. То есть он играет не того или иного персонажа трагедии, но отношение к персонажу. Боб Уилсон один в огромном пустом пространстве сцены, его сопровождают не спутники, но свет, цвет и звук. Свет, идущий от светового экрана, как бы расширяет пространство сцены. Звук, сопровождающий жест, каждое действие принца, многократно усиливается (например, звук разбитого стекла, отзывающийся на призна-

ные бьющие и черный шнурок с поднятым отложным воротничком, отдаленно напоминающий елизаветинцев, но больше — романтического героя, как его принято представлять в театре. Гамлет Уилсона прежде всего принц, избранный. Принц не только по крови, но по духу. Благородство — врожденное, данное свыше, отделяет его от других персонажей трагедии. Эту «отдельность» и «отделенность» Гамлета Уилсон подчеркивает всем строем своей игры. Предназначение этого Гамлета не в том, чтобы принять решение — мстить или не мстить злу мира, но в том, чтобы вечно мучиться, вечно задаваться вопросом «быть или не быть».

Пристроившись на корточках на авансцене, Уилсон произносит знаменитый монолог внутренне сосредоточившись, так просто, как мысль, к которой ему обращаться привычно: обычная рефлексия принца. И еще, этот Гамлет — актер. С какой легкостью, с каким изяществом «перебирает» он всех других персонажей: не играет, но именно показывает, преподносит. Достаточно нескольких напыщенно-кокетливых движений, которыми он закатывает брюки, превращая их в «венецианские штаны», до колен, чтобы возник образ придворного и двора, от Полония до Клавдия; достаточно накинуть на голову — подкладкой наружу — кафтан, чтобы возник Призрак. При этом принц пробоет, кажется, все театральные регистры — от карнавного бурлеска