

*Сімейкіна Н.М.*

## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ГАМЛЕТИ

(про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра  
“Гамлет” на Заході)

Кінець ХХ сторіччя називають епохою постмодернізму, хоча саме це поняття продовжує викликати суперечки та різноманітні тлумачення. Одні розглядають постмодернізм як кризове і декадентське явище, інші, навпаки, вбачають у ньому здоровий прояв радикального плюралізму, відмову від традиції, зокрема модерністської, зближення з “масовою” культурою, треті вважають постмодернізм “синкретичною плутаниною всіх стилів і можливостей”<sup>1</sup>. Одне очевидно, що сучасна культура перебуває в перехідному стані, а тому часто шукає опору в культурі і літературі минулого, щоправда, при цьому ставиться до класики занадто вільно, викривляє, спрощує, підшикує її під запити поп-культури, але разом з тим відкриває у ній щось раніше невидиме і потаємне. Прикметною в цьому контексті є творчість великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра, який залишається “серцем західної культури”, “таємничим, загадковим і до кінця нерозкодованим”<sup>2</sup>, фокусуючи у собі багатоманітність художніх тенденцій сучасної культурної епохи.

З усієї спадщини Шекспіра найпривабливішою для режисерів і акторів усього світу залишається трагедія “Гамлет”. Англійський режисер Пітер Брук у рік 400-ліття від дня народження Шекспіра сказав про цю трагедію так: “Саме завдяки своїй, у кінцевому рахунку, непроясненості, образ Гамлета продовжує жити з нами протягом стількох сторіч”<sup>3</sup>. Театрознавець С.Юткевич, згодом, немовби розвинув процитовану вище думку П.Брука: “Що за дивна доля у цієї п'єси про Гамлета - вона, як магніт, притягує до себе режисерів, і це цілком пояснюється її незаперечними художніми вартостями”<sup>4</sup>.

І в літературознавстві, і в театральній практиці існує безліч інтерпретацій шекспірівського твору: від тлумачення його як філософської трагедії, трагедії свідомості або знання до екзистенціалістської, фрейдистської, структуралістської трагедії та ін. У зв'язку з цим Джулія Бардслей, художній

керівник лондонського театру “Уянг Вік”, напівжартівливо-напівсерйозно зауважила, що цілого року не вистачило б для перегляду різноманітних театральних версій “Гамлета”, хоча спроба такого показу могла бути цікавою.

Дійсно, кожна епоха “бачить” свого Шекспіра і свого Гамлета. Епоха постмодернізму також пропонує власне розуміння і втілення на сцені шекспірівської трагедії. Найцікавішими постановками “Гамлета”, що відбулися у кінці 90<sup>x</sup> років на Заході, критика вважає роботи квебекського режисера Роберта Ліпажа (“Ельсінор”), литовського - Емунтаса Некрошюса (“Гамлети”) та англійського Метью Вархуса (“Гамлет”). У тлумаченні цих режисерів трагедії великого драматурга епохи Відродження гостро відчувається притаманний постмодернізму бунт окраїни проти центру, звільнення мистецтва від будь-яких авторитетів і традицій, навіть, модерністських, нехтування традиційними цінностями.

Та чи вдається сучасним інтерпретаторам Шекспіра порвати з традицією і сказати своє нове слово? Аби відповісти на це запитання, слід звернутися до “модерністського” періоду експериментів із шекспіровими творами, який припадає на 60-70<sup>i</sup> рр.

Західні дослідники нерідко пов'язують “театральний модернізм” з якісними змінами статусу режисера, перетворенням його у другій половині ХХ ст. на головну фігуру в театрі. Якщо на початку сторіччя режисер був посередником, своєрідним “жерцем” між Богом (автором) і актором (людиною)<sup>5</sup>, то в модерністський період режисер став “єдиною творчою силою”, перетворився у театрі на Бога<sup>6</sup>. У театральному вжитку затвердилося поняття “режисер-автор”<sup>7</sup>. Усі великі режисери Заходу: П.Брук, П.Штайн, Дж.Стреллер, Є.Гротовський, П.Холл, Т.Нанн та ін. цілком заслуговують на таке визначення, оскільки вони здійснили сміливі новаторські постановки за творами Шекспіра, викликаючи суперечки глядачів, позитивні і негативні оцінки критиків. Щоправда, англійський театрознавець І.Вілсон вважає, що першим, хто переусвідомив роль режисера в театрі, був В.Мейєрхольд, який сам відповідав за вибір твору, акторів, оформлення вистави, при цьому він переписував і скорочував текст так, як того потребувала його власна концепція постанови. Театральний критик В.Комісаржевський пояснював новаторство в театрі втіленням у життя на початку 60<sup>x</sup> років закликів Антонето

Арто, проголошених ним в 1932 році: “Замість того, щоб продовжувати спиратися на тексти, які всіма визнані за священні, цілком очевидно, що треба покласти кінець театрові Тексту і відтворити відчуття неповторності мови, яке ховається між жестом і думкою. Така вистава може бути динамічно втілена в просторі замість діалогу, що промовляється... Події заміняють текст”<sup>8</sup>. Канадський театрознавець Р.Ноулс убачав більш глибокі причини “театрального модернізму”. “Вони – режисери, – писав Ноулс, – навмисно виступали в ролі митців-медіумів між особистим і загальним, прагнучи утримати в зруйнованому світі фрагменти культури, роблячи їх пов'язаними між собою і зрозумілими, саме такими, якими можна керувати”<sup>9</sup>. Згідно з поглядами цих режисерів, зібрати разом розрізнені фрагменти культури і представити їх у новій якості - мета сучасного театру. Тому треба не відтворювати часи Шекспіра, а переносити Шекспіра в наше сторіччя. Англійський режисер Пітер Брук писав: “Кожна культура несе в собі прикмети свого власного світу, але загальнолюдські цінності - завжди глобальні, і театр - це те місце, в якому з розрізнених елементів складається новий малюнок-загадка”<sup>10</sup>. Нортроп Фрай, критик-структураліст, закликав до вільної інтерпретації Шекспіра, оскільки, на його думку, Шекспір є “трансісторичним і транскультурним взірцем митця”, і сам по собі він є малоцінним, оскільки творчість його позбавлена будь-якої філософії та виразних уявлень про що-небудь. Значення має лише драматична форма<sup>11</sup>. Таке міркування сучасних критиків та режисерів про класичну спадщину Шекспіра робить зрозумілим вільне ставлення до текстів його драматичних творів, яке можна назвати “повстання театру проти тексту”<sup>12</sup>. Модерністський театр замінив слово пластикою рухів, ритуальною чинністю, пантомімою, а смислові акценти переніс на оригінальне сценічне і музичне оформлення. Герої Шекспіра змінили одяг свого часу на вбрання хіпі, сучасних денді або панків, з'являлися голі та віддавалися на сцені відвертим сексуальним утіхам. Театр почав вільно маніпулювати з добре відомими сюжетами Шекспіра. Так, наприклад, трагедію “Макбет” ставили навіть як ковбойську п'єсу, в якій Дункан був шерифом, а сам Макбет - депутатом, який хоче вбити шерифа, з аби зайняти його місце, леді Макбет представлена як дружина депутата, в минулому жінка з вестернського салуна і т.п.

Постмодерністський театр пішов у своїх “пошуках” Шекспіра переважно тим шляхом, що був прокладений західними театральними майстрами в 60-70<sup>1</sup> рр. Режисер епохи постмодернізму став ще більш автономною фігурою, повним узурпатором театального процесу, його будівельником і навіть виконавцем.

“Гамлет” квебекця Р.Ліпажа викликав сенсацію. Він показав свою виставу спочатку в Канаді у 1997 році на сцені театру “Ex machina” (Квебек), а потім у театрах Нью-Йорка. Слід відзначити, що цей талановитий режисер звертається до Шекспіра не вперше: відомі його вистави “Сон літньої ночі”, “Коріолан”, “Макбет”, “Буря”. Про постановку “Гамлета” - трагедії вибору – режисер мріяв давно. Він уявляв її як внутрішньо незавершений і відкритий для нових інтерпретацій твір. За визначенням театального критика Р.Ноулса, звернення Ліпажа до Гамлета було викликане бажанням відійти “від нав'язаного модернізмом рішення едіпової проблеми”, продемонструвавши “постмодерністську стурбованість неможливістю успішного її розв'язання”<sup>13</sup>. Таке розуміння цілком відповідало творчому стилеві режисера, який не любить ставити крапку над “і”, через що його постановки завжди вражають незавершеністю, постійним оновленням, неначе режисер мусить ще їх доробляти.

Р.Ліпаж замислив свого Гамлета як суто авторську виставу, яку він сам задумав, оформив і зіграв. Це те, що англійською мовою називається “one-man show”. Режисер підкреслив свій авторський задум, вибравши іншу назву постановки – “Ельсінор”, а також тим, що в програмі зробив уточнення: “написаний і поставлений Робертом Ліпажем”. У французькій та англійській версіях вистави, яка була показана у Квебеку, Ліпаж, дійсно, був усім і всіма в одній особі, грав жіночі й чоловічі ролі та основні лінії п'єси, маніпулював текстом, скорочував і перекроював його. У Нью-Йорку роль Гамлета була доручена актору Пітерові Дарлінгу. Задум визначив і основну режисерську стратегію: націленість на фрагментарність і децентралізацію. Цим вистава принципово відрізнялася від ранніх “модерністських” версій Гамлета: з розрізнених елементів складалось нове ціле. Організуючим центром у постановці Ліпажа був монолог “Бути чи не бути”, який Гамлет промовляв не в середині трагедії, а на початку вистави після появи Привида та його розповіді про вбивство.

Монолог, таким чином, був ніби художнім обрамленням вистави, а всі інші сцени будувалися як нескінченні розмірковування з приводу цього монологу. Вся увага концентрувалася не на текстові Шекспіра, що довільно використовувався, а на сценічних маніпуляціях, до яких вдавався у своїй роботі Ліпаж, і Пітер Дарлінг в американській виставі. Актор сам із собою бився на дуелі (двобій Гамлета з Лаертом), убивав себе декілька разів.

Канадський театральний критик Р.Ноулс докладно описав сцену смерті Офелії, в якій наочно втілювався режисерський задум Ліпажа. Актор з'являвся на сцені спочатку в ролі Гертруди, одягнений у золотисте вбрання, яке щільно прилягало до тіла, ефектно стоячи прямо перед завісою промовляв слова героїні зі сцени 4 четвертого акту. У кінці промови, одяг спадав з актора ніби ляльковий, і він залишався у вільному білому вбранні, трохи розхристаному на грудях, щоб усі бачили під ним чоловіче тіло, з'являлася Офелія. В цілому така постать асоціювалася із образом гермафродита, це враження посилювалося виконанням фальцетом якоїсь мішанини з уже відомих за сценою 5 четвертого акту версій пісень Офелії. В цей момент актор, який грав роль Офелії, перетинав сцену по центру (завіса при цьому була піднята) і лягав на широке блакитне покривало, схрестивши руки на грудях. Сценічний механізм піднімав усе, окрім прямокутника в центрі, котрий нагадував контур труни, в яку немовби клалося тіло Офелії, а далі за допомогою драпового покриття, що створювало силует могили, тіло повністю закривалося. Як тільки механізм піднімався догори, той самий актор, але вже будучи в ролі Гамлета, виникав нібито з-під цього покривала, завершуючи серію своїх метаморфоз<sup>14</sup>.

Вистава Ліпажа базувалася на застосуванні численних хитромудрих технічних пристроїв. Декорації для вистави склалися з трьох задників, що рухались за допомогою гідравлічної системи, керованої комп'ютером. Аби досягти ефекту роздвоєння, були задіяні всі задники, на них можна було спроектувати слайди, відео, направляти складне освітлення. У центральній частині розміщувалася кругла секція, вона нахилялась і рухалася самостійно, всередині був окреслений прямокутник, він відкривався і закривався. Його використовували і в якості дверцят, і вікна, і могили, і корабля і т. ін.

Технічні засоби в постановках творів Шекспіра почали активно застосуватися ще в роботах Пітера Брука, але режисер при цьому не забував про функцію актора, численні можливості його особи, тіла, голосу. У Ліпажа актор стає більше схожим на машину, він начебто розповідає свої історії за допомогою машинерії.

Американська критика про нью-йоркську постановку п'єси з Дарлінгом у головній ролі висловила досить скептично: “Зрештою, “Ельсінор” Ліпажа, коли його сприймати оком, залишається непорушним колажем з образів, які аж ніяк не передають та не висвітлюють всієї повноти ідейного задуму шекспірівської п'єси”<sup>15</sup>.

Вистава литовського режисера Е.Некрошюса “Гамлети” у Вільнюсі та Італії також викликала безсумнівний інтерес у публіки і критики. Американський рецензент вистави М.Гарлсон підкреслив, що “Гамлети” Некрошюса - яскравий приклад того, як тлумачать Шекспіра в континентальній Європі”<sup>16</sup>. У порівнянні з Ліпажем литовський режисер обмежився лише трьома виконавцями, і викинув із п'єси багатьох другорядних персонажів, наприклад, таких, як Фортінбрас, Розенкранц і Гільденстерн, та ін. Шекспірівський текст був вільно перероблений, скорочений, хоча й залишилися його окремі вузлові моменти. Всі монологи вимовлялися уповільнено, складалося враження, що актори нібито пригадували текст.

Крім вибору цікавої музики і музичних інструментів, вистава вражала своїм складним театральним вирішенням, яке, можна звести до трьох головних сценічних образів, використаних режисером: полотна, звисаючого над сценою, пилки і льоду з водою.

Музика, написана Тадасом Сумскасом, була повноправним учасником вистави. Окремі акорди, дзвін, звуки піаніно, органа, цитати з Верді грали у виставі роль музичних лейтмотивів. Наприклад, сцена похорону Офелії була вирішена музично. Всі актори перетворювалися на могильників, котрі рухалися невеликою процесією, тримаючи в руках лопатки, і перший з них співав арію з опери Верді “Сила долі”.

Другий вражаючий образ вистави - пилка. Вона постійно переміщувалась над сценою і головами акторів то вниз, то вгору, крутилася та зближувала під прямим світлом юпітерів, немов нагадуючи героям про те зло, що відбувається з ними.

Упродовж вистави Гамлет звертав на неї свій сповнений жаху погляд. Привид батька Гамлета перед зустріччю з сином залізав на стіл, аби загорнути лезо в своє хутряне пальто, на якийсь час ховаючи від усіх гострі нерівні зубці пилки і її блискучу поверхню.

Але найбільш ємким і багатоструктурним у виставі, на думку режисера, є наскрізний образ води, льоду і всього, що з цим пов'язане (мряка, дощ, розчин та ін.) Так, вистава починалася з того, що потоки світла пробивалися крізь мряку, що огортала все навкруги, вони висвітлювали на мить лезо пилки, що загрозливо висіла вгорі. Під ним на авансцені сиділи на маленькому барабані дві таємничі темні постаті і пересували запаленого ліхтаря. На барабан з пилки поволі падали краплі. Вода і лід використовувалися також у багатьох інших сценах. Наприклад, у тій сцені, де зображалось придворне життя, виносили два кришталевих келихи, наповнених питною водою, а потім у них кидали вже непотрібні листи та інші предмети, котрі миттєво розчинялися у воді. Американський рецензент пише, що “подібно до леза, ці предмети асоціювалися з Привидом-батьком”<sup>17</sup>, який неодноразово з'являвся у цій виставі (на початку, в сцені “Смерті Гонзаго” та наприкінці).

Коли Привид вперше зустрічається з Гамлетом, він приносить із собою великий шматок льоду. Повчаючи сина, він знімає з нього туфлі, скидає шкарпетки і починає обтирати його голі ноги і руки водою, що утворилась із талого льоду. Він бере з Гамлета клятву про помсту та закріплює її тим, що втискує в лід спочатку руки принца, а потім його ноги. Після зникнення Привида Гамлет високо над головою підіймає цей же шматок льоду, кидає його на підлогу і серед шматків, що розлетілись, знаходить блискучий предмет – ніж.

Після сцени “Смерть Гонзаго” Привид знову з'являється перед глядачами, приносячи з собою дивний предмет, схожий на канделябр, з якого звисають залишки свічок, що опливли, і бурульки льоду. Все це Привид прикріплює знизу до леза пилки. З'являється Гамлет, одягнений у подаровану батьком білу сорочку, знімає туфлі, стає в калюжу води, яка накапала з канделябру, і починає читати монолог “Бути чи не бути”. Тим часом його сорочка з білого паперу під дією води розчиняється. В кінці монологу Гамлет, знесилений, падає, і Гертруда з Гораціо тягнуть його в безпечне місце. На сцену виходить Клавдій, підсуває під лезо пилки стіл, стає на нього, розбиває

жердиною канделябр, ставить на стіл вже відомі два келихи з водою, утворюючи щось на зразок віттаря, і готується до промовляння молитви.

У заключній сцені, як і на початку вистави перед глядачами постає Привид у білому хутряному пальті, він пересуває маленький барабан до центру сцени (краплі з глухим звуком продовжують на нього падати). З'являється Гамлет, простягає руку вперед, хоче зупинити це капання, але тільки-но він робить рух, усе починається знову. Помираючи, він намагається утримати руку на тому самому місці, але сили залишають його, він осідає на підлогу, останнім зусиллям підтягує барабан і ставить його собі на груди. Вода беззвучно продовжує стукотіти. Далі тихо повертається Привид, з любов'ю омиває обличчя, руки, ступні ніг мертвого принца, вкладає його тіло на велике хутряне пальто і тягне у затінки. Місія його виконана.

Ще одна постановка Гамлета” 1997 року, здійснена Королівською Шекспірівською компанією в Стратфорд-на-Ейвоні режисером Метью Вархусом, дуже вразила англійських глядачів, більш звичних до канону. На думку критика С.Дж. Рудольфа, вистава “знаменувала собою помітну динаміку у театральній інтерпретації Шекспіра на його батьківщині”<sup>18</sup>. Постановник наголошував, насамперед, на психологічному підході до трагедії, а не філософському. Вархус сконцентрував увагу на боротьбі генерацій і на помсті всередині однієї родини. Такий підхід дещо нагадував відомий фільм “Хресний батько”, у якому була показана сила грошей та могутність саме родинних кланів, а не держави. Водночас режисер не ставив перед собою мети робити акцент на соціальному звучанні п'єси, він прагнув натомість підкреслити бентежність людського духу, яка втілена в особі Гамлета, бачачи її універсальною властивістю людини. І ця властивість рельєфно розкрита у сцені-мишоловці, де герой у клоунському макіяжі (актор Алекс Дженнінг) з вражаючою юнацькою енергією гасає по сцені, демонструючи своєю поведінкою розрив між ганебною кривдою і високою праведністю.

Втілюючи свій авторський задум, Метью Вархус іде тим же шляхом, що й інші режисери-постмодерністи. Згідно зі своєю концепцією вистави він значно скорочує шекспірівський текст, позбавляється другорядних персонажів (Фортінбраса) та знаходить оригінальні технічні ідеї. Скажімо, замість холодної



зброї він використовує рушницю, яка, на його думку, повинна більше, ніж кинджал або меч, вразити глядача. Але в окремих випадках цей образ-предмет значно звужує зміст тексту, що промовляється у цей час. Особливо помітно це в сцені монологу Гамлета “Бути чи не бути”. Рушниця спочатку направлена вбік, а потім актор приставляє її до своєї голови, що має свідчити про можливість лише єдиної відповіді на дане риторичне запитання.

Ефектно задумана остання сцена - фехтування Гамлета з Лаертом та іншими персонажами п'єси. Смерть Гамлета так і залишається загадкою. Разом з цим, на тлі сучасних декорацій дана сцена виглядає водночас і як ритуал, і як ексцентрика, і як яскравий театральний образ.

“Гамлет” у постановці Вархуса здається п'єсою незавершеною, що можна вважати загальною рисою, притаманною багатьом виставам постмодерністського театру.

Таким чином, як свідчать оригінальні постановки трагедії Шекспіра “Гамлет” на Заході наприкінці 90<sup>x</sup> рр., постмодерністське “прочитання” творів Шекспіра в цілому продовжує модерністську театральну традицію. Водночас воно відзначене і певними особливостями, зокрема такими: більшою концентрацією уваги режисерів на питаннях технічного оформлення вистав, деякою безладністю у використанні авторського тексту, вкрапленням в оригінал власних текстових фрагментів, що призводить до втрати його цілісності, зайвою фізичною гротескністю, скороченням кількості діючих осіб і відмовою від другорядних персонажів, підміною композиційної динаміки п'єси однолінійною наративністю, а також більшою раціональністю та логічністю в інтерпретації драматичних творів Великого Барда тощо.

<sup>1</sup>Цит. по статті: *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // *Вопросы литературы*, 1996, май-июнь, - С.189

<sup>2</sup>*Kennedy D.* Shakespeare and Cultural Tourism // *Theatre Journal*, 1998, № 2. - vol. 50, - P.187.

<sup>3</sup>*Брук П.* Шекспир в наше время // *Англия*, 1964. – №2.- С.13.

<sup>4</sup>*Юткевич С.* В окрестностях Шекспира // *Иностранная литература*. – 1971. – №9. - С.239.

<sup>5</sup>*Knowles R.P.* From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist // *Theatre Journal*. – 1998. - №2. - vol. 50. – P.192.

<sup>6</sup>Див.: *Deldago Maria M., Heritage P.* In Contacts with the Gods? Directors Talk Theatre. – Manchester: Manchester University Press, 1996.

<sup>7</sup>*Wilson E.* The Theater Experience. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1988.- С.291.

<sup>8</sup>*Комиссаржевский В.* Простор, который не может оставаться пустым //Иностранная литература.-1974. - №5. - С.252-253.

<sup>9</sup>*Knowles R.P.* Op. cit. - P.194.

<sup>10</sup>Див.: *Brook P.* The Shifting point. - New York: Harper&Row, 1989. - P.129.

<sup>11</sup>Див.: *Deldago Maria M., Heritage P.* Op. cit. - P.190.

<sup>12</sup>*Комиссаржевский В.* Цит. вид. - С.252.

<sup>13</sup>*Knowles R. P.* Op.cit. - P.199.

<sup>14</sup>*Ibid.* - P.202

<sup>15</sup>Див.: рец. *Wolff T. Elsinore* // Theatre Journal.-1998.- №2.- vol. 50.- Performance Review.- P.240.

<sup>16</sup>Див.: рец. *Carlson M.* Hamletas // Theatre Journal. – 1998. - №2. - vol. 50. - Performance Review. - P.234.

<sup>17</sup>*Ibid.* - P.233.

<sup>18</sup>Див.: рец. *Rudolph Sarah J.* Hamlet // Theatre Journal.- 1998. - №2. - vol. 50. - Performance Review. - P.236.