

ВЕРА ШАМИНА

Казанский федеральный университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра русской и зарубежной литературы
420012 Казань
ул. Татарстан, д. 2
vshamina7@gmail.com

ГАМЛЕТ НА РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ XX ВЕКА¹***HAMLET ON THE 20TH-CENTURY RUSSIAN STAGE***

Статья посвящена анализу истории постановок трагедии Шекспира *Гамлет* в советской и постсоветской России. Она основывается как на рецензиях авторитетных критиков прошлых лет, так и на личных впечатлениях автора конца XX – начала XXI века. Анализ динамики различных подходов к интерпретации шекспировского сюжета подводит к выводу о том, что это произведение, как сейсмограф регистрирует малейшие колебания в обществе и как нельзя лучше отражает умонастроения российской интеллигенции.

Ключевые слова: Шекспир, театр XX века, интерпретация, режиссура, аллюзии, пост-модернизм.

The essay addresses the history of staging *Hamlet* in the Soviet and post-Soviet Russia. It is based both on the reviews by influential critics of the past and on the personal impressions of the author herself at the turn of the 21st century. The analysis of the dynamics of staging *Hamlet* in Russia leads to the conclusion that Shakespeare's tragedy has always functioned like a seismograph, registering every little change in the society and reflecting the general intellectual ambience and attitudes of the Russian intelligentsia.

Keywords: Shakespeare, 20th-century theatre, interpretation, staging, allusions, postmodernism.

¹ Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта № 16-14-16020.

В России всегда существовал значительный интерес к творчеству Шекспира, и в частности, к трагедии *Гамлет*. Александр Пушкин был одним из первых, кто дал глубокий анализ шекспировского творчества, а позднее практически все великие русские писатели размышляли о проблемах, поднятых в драматургии Барда, способствуя созданию «русского Шекспира». Цель данной статьи проследить историю наиболее знаковых постановок этой пьесы на российской сцене и попытаться понять, что делает эту трагедию столь привлекательной для российского зрителя. Статья основана на обобщении театроведческого материала, а также на личных впечатлениях автора.

Начало XX века, и в частности период Октябрьской революции и первых лет советской власти, ознаменовался новой волной интереса к творчеству Шекспира. Гуманизм Ренессанса с его твердой верой в творческие возможности человека, призыв к свободе – казались созвучны чаяниям новой эпохи. В годы Гражданской войны только в одной Москве одновременно шли 13 пьес Шекспира². Большинство советских критиков считали, что советский театр постреволюционного периода предложил качественно новый подход к его драматургии, делая акцент на героическом пафосе и поиске путей изменения общества. Так, Б. Емельянов пишет: «В нашем театре существуют шекспировские спектакли, поставленные так, как их мог раскрыть и поставить только советский художник»³. Они находили прямые параллели между идеологией «строителей коммунизма» и гуманизмом эпохи Возрождения. Подобный подход мы видим и в статье С. Нельс, где отмечается, что советский театр раскрыл оптическую основу шекспировского мировоззрения: его герои могут умереть, но их идеи торжествуют. Исследовательница считает, что это очень созвучно концепции социалистического реализма⁴. Все это, по мнению советских критиков, породило новую сценическую интерпретацию шекспировских протагонистов, когда актер прежде всего стремится подчеркнуть активные, действенные черты характера героя в противовес прежним пессимистическим интерпретациям. Насколько справедливо это мнение постараемся рассмотреть на примере наиболее известных и эмблематичных постановок трагедии *Гамлет* в России.

Гамлет всегда был одной из наиболее популярных и любимых трагедий Шекспира в России. На протяжении XX века трагедия получала различные истолкования, но всякий раз образ Принца Датского интерпретировался в зависимости от преобладающих идеологических тенденций. В то же время Гамлет своими монологами нередко аллегорично артикулировал

² П. А. Марков, *О театре. Дневник театрального критика*, Москва: Искусство 1976, с. 53.

³ Б. Е. Емельянов, *Трагедии Шекспира на советской сцене*, [в:] *Шекспировский сборник* (1958 г). *Шекспир на сцене советского театра*, сост., вступит. ст. А. А. Аникста и А. Л. Штейна, Москва: Всероссийское театральное общество 1958, с. 440.

⁴ С. М. Нельс, *Шекспир на советской сцене*, Москва: Искусство 1960, с. 35.

то, что не могло быть сказано открытым текстом, таким образом становясь глашатаем свободы и гуманизма в тоталитарную эпоху.

Михаил Чехов создал одну из первых заметных интерпретаций образа в XX веке на сцене театра «МХАТ 2-й», в 1924 г. Не разделяя революционный энтузиазм времени, он отразил в своей трактовке трагедию русской интеллигенции, утратившей ориентиры в хаосе Гражданской войны. Мотив «вывихнутого века» пронизывал весь спектакль, ставшего аллюзивным комментарием тревожного времени, что, по мнению некоторых советских критиков, явилось отражением «упадочнического настроения части русской буржуазной интеллигенции»⁵. Гораздо более точно и корректно эту мысль сформулировал П. Марков, который считает, что в исполнении М. Чехова «судьба Гамлета ставит вопрос о приятии и неприятии революции»⁶.

Годы после Октябрьской революции были отмечены смелыми театральными экспериментами, и Шекспир воспринимался многими деятелями искусства как символ новаторства, соратник в поиске новых форм. Поэтому многие постановщики его пьес стремились в первую очередь порвать с традицией и найти новые подходы к его драматургии, смело смешивая трагедию и фарс, натурализм и символизм, лирику и пафос. Однако уже в 30-е годы эксперименты в искусстве перестали поощряться и зачастую могли даже стоить жизни тем, кто на них решался. Неудивительно, что *Гамлет*, поставленный Юрием Акимовым на сцене «Театра им. Вахтангова» в 1932 г., встретил весьма холодный прием в критике и был заклеймен как формалистический и неприемлемый для социалистического искусства. Этот Гамлет в исполнении А. Горюнова был веселым толстяком, активным и амбициозным, страстно желающим жить и заполучить корону. Вся постановка основывалась на принципах пародии и гротеска, лишая протагониста героического флера и разрушая веру в возможность торжества гуманизма, пусть даже ценою смерти. Своей стилистикой спектакль предвосхитил цинизм того кровавого политического карнавала, который разразился в российском обществе пару лет спустя. Строго говоря, в годы сталинизма в России практически не было заметных постановок *Гамлета*. Он не был официально запрещен, но и не поощрялся сверху. Причиной тому была, как считают многие театроведы, пресловутая гамлетовская медлительность, плохо сочетавшаяся с принципами социалистического реализма⁷. Поэтому неудивительно, что две знаковых постановки трагедии

⁵ М. М. Морозов, *Шекспир на советской сцене*, [в:] он же, *Избранные статьи и переводы*, сост., вступит. ст. М. Н. Бычков, Москва: ГИХЛ 1954, [Электронный ресурс] http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0040.shtml [28.06.2016].

⁶ П. А. Марков, *О театре...*, с. 210.

⁷ A. Ostrovsky, *Shakespeare as a Founding Father of Socialist realism: the Soviet Affair with Shakespeare?*, [в:] *Shakespeare in the World of Communism and Socialism*, ред. Irena R. Makaryk, Joseph G. Price, Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, с. 61.

вышли сразу вскоре после смерти Сталина. И хотя тень сталинизма еще висела над страной, люди вздохнули свободнее и более открыто стали говорить о проблемах власти и тирании. В 1954 году *Гамлет* был одновременно поставлен Н. Охлопковым в «Театре им. В. Маяковского» в Москве с В. Самойловым в главной роли и Г. Козинцевым в «Театре им. А. Пушкина» в Ленинграде с Б. Фрейдлихом. Оба спектакля были тепло встречены критикой и публикой и вошли в историю российской гамлетианы как значительный вклад в процесс освоения шекспировского наследия. В этих спектаклях мы снова видим стремление углубить и развить активные и героические стороны натуры протагониста, что подтверждают слова самого Н. Охлопкова, который, комментируя свой спектакль, говорил в одном из интервью: «Гамлет не любит свои сомнения и колебаниями, а героически их преодолевает, чтобы обрести необходимую гармонию между „хочу“ и „действую“»⁸. Эта мысль была активно поддержана в критике. Так, Б. Емельянов делает вывод, что «судьба Гамлета на советской сцене – история его постепенной активации. В Гамлете мы видим черты советского положительного героя, такого, каким его многие представляют сегодня»⁹. Все это вновь возвращает нас к принципам социалистического реализма, продолжавшего оставаться ведущим и официально признанным художественным методом советского государства, в соответствии с которым положительный герой не мог быть пассивным, а финал пьесы абсолютно пессимистичным. Неудивительно, что при таком подходе роль Фортинбраса в обеих постановках осталась совершенно неясной – в ленинградском спектакле он даже не появлялся на сцене, а в московском был еле заметен. Это явилось результатом стремления сделать характер Гамлета более активным, а при такой трактовке Фортинбрас бы попросту не нужен, так как в шекспировской трагедии он является антиподом главного героя, подчеркивая его пассивность. В новых же постановках сам Гамлет почти полностью перенимал все его черты.

Настоящий разрыв с традицией в интерпретации образа Принца Датского произошел в 1971 году вскоре после хрущевской оттепели в спектакле Юрия Любимова в «Театре на Таганке». Не будет преувеличением сказать, что этот театр был детищем оттепели и ее символом и достаточно долго уже после ее бесславного завершения оставался островком правды в обществе тотального лицемерия. Каждая классическая пьеса, поставленная на его сцене, становилась скрытым комментарием на злобу дня. Аудитория «Таганки» научилась разгадывать намеки и аллюзии, расшифровывая символы, предлагаемые режиссером. Одной из наиболее ярких и дерзких постановок этого времени стал, безусловно, *Гамлет* (1971), тем более что вдохновленный надеждами оттепели, этот спектакль увидел свет в годы застоя и прозвучал как своего рода

⁸ Н. Охлопков, *Интервью*, «Театр» 1955, № 1, с. 11.

⁹ Б. Е. Емельянов, *Трагедии Шекспира на советской сцене...*, с. 413.

реквием по ее несбывшимся надеждам. Назначение на главную роль Владимира Высоцкого было само по себе вызовом официальным кругам. К этому времени Высоцкий, песни которого, хотя и не разрешенные официально, пела и слушала вся страна, и сам стал своего рода «Гамлетом периода застоя», будучи не в силах мириться с официальной ложью, выдаваемой за правду. Это был не столько герой Возрождения, сколько молодой человек своего времени, ворвавшийся на сцену прямо с улицы, чтобы обратиться к людям, сидящим в зале и пробудить их от застойной спячки. Мягкие джинсы новоиспеченного Гамлета, вытянутый свитер, его гитара и манеры шокировали как Эльсинор, так и сидящих в зале, подобно тому, как песни Высоцкого и его образ жизни шокировали общественность. Его хрипловатый голос уличного певца зывал к состраданию и пониманию. Все вокруг пытаются его чему-то научить, образумить, а он всего-навсего хочет быть самим собой. Его душа подобна вибрирующей струне гитары, он произносит свои монологи, стоя на краю пропасти, в которую готов в любую минуту сорваться. Он молод и верит в добро, но жизнь учит его недоверию и жестокости. Он создан для любви и музыки, но вынужден причинять боль тем, кого любит, и отражать удары, чтобы сохранить самого себя. Гамлет Высоцкого не герой и не супермен, это человек, попавший в ловушку, который страстно хочет жить, но не знает, как из нее выбраться. Его основная черта – это наполненность мыслью. Прав В. Гаевский, который называет эту постановку «интеллектуальной драмой», в которой «в драматической ситуации оказывается сам интеллект»¹⁰. Для меня Гамлет Высоцкого стал прежде всего символом «потерянного поколения» советской молодежи, обманутой надеждами оттепели: его герой сокрушается не столько по поводу поруганных идеалов Ренессанса, сколько по поводу обманутых надежд, которыми очень короткий период времени жила страна и которые были тихо погребены под натиском бесшумной реакции.

Интересно, что в том же 1971 году в далеком сибирском городе Красноярске ныне один из наиболее авторитетных мастеров сцены, а в то время только еще начинающий и никому не известный режиссер Кама Гинкас, также поставил *Гамлета* в своей оригинальной трактовке. Это была постановка о поколении, которое было выброшено в жизнь, не будучи к ней подготовленным. Развивая эту мысль, режиссер сделал всех героев за исключением Полония товарищами по университету, которые некогда разделяли одни и те же идеалы. Одни остались им верны, другие – предали как друзей, так и самих себя.

Этот спектакль по своему общему замыслу напоминает гораздо более позднюю постановку в «Театре им. Ленинского комсомола», осуществленную в 1986 году известным кинорежиссером Глебом Панфиловым. Это был первый постперестроечный *Гамлет*, который нес на себе заметный

¹⁰ В. Гаевский, *Флейта Гамлета: Образы современного театра*, ред. С. К. Никулин, Москва: Союзтеатр 1990, с. 178.

отпечаток эпохи застоя, периода, хотя и менее жестокого, чем годы сталинизма, но, тем не менее, отбросившего страну на несколько десятилетий назад и лишившего молодое поколение надежды на какие-либо перемены в общественной системе. В этом спектакле все живое и духовное подменялось неживым, материальным. Это получило свое воплощение в сценографии – пространство сцены было заполнено различными бутафорскими предметами, которые, казалось, жили более интенсивной жизнью, чем герои. В целом это также история о поколении, предавшем свои идеалы, однако в отличие от эмоционально насыщенного спектакля Гинкаса, спектакль Панфилова получился сухим и рационалистичным: зрителям была предложена цепочка символических деталей, в совокупности составляющих не вызывающую никакого сопереживания интеллектуальную шараду.

Вначале на сцене появлялись маленькие Клавдий и принц Гамлет – они примерно одного возраста, оба любили спорт, вместе играли в футбол, были друзьями, и обоим пришлось платить за утрату невинности. Неслучайно, исполнитель главной роли Олег Янковский не похож ни на кого из своих предшественников. Он живет в мире без цвета и без будущего; он не поэт и не герой. Он существует в пустоте и убивает не столько своих врагов, сколько самого себя.

После перестройки большинство из нас ожидало Ренессанса в искусстве, взрыва новых идей и форм, но этого не произошло. После того, как было опубликовано и поставлено все, написанное в годы застоя «в стол», заметного нового слова не последовало. Также новая декада не дала и новой значительной интерпретации *Гамлета*. Это тем более удивительно, потому что 90-е в отличие от предшествующих лет изобиловали постановками этой трагедии – в одной только Москве одновременно шло несколько постановок шекспировской трагедии. Но ни одна из них не стала тем, что можно назвать «символом поколения». Известный российский театровед А. Бартошевич считает, что просто «есть времена для Гамлета, есть времена не для Гамлета»¹¹. Трудно сказать, насколько справедлива эта мысль, но очевидно одно – новое поколение россиян утратило свою идентичность и не ассоциирует свои поиски смысла с каким-либо классическим протагонистом. Оно научилось разрушать старые ценности, но не создало новых. Все же в постановках конца XX века можно найти немало общего, характерного для мироощущения поколения порубежья.

Гамлет в театре «Около дома Станиславского», поставленный Юрием Погребничко в 1996 году. Вначале зритель видел на сцене освещенный портрет Смоктуновского из фильма Григория Козинцева 1960 года. Это эталонный русский Гамлет, Гамлет хрущевской оттепели – «русского Ренессанса», который хотел жить и бороться и даже своей смертью утверждал надежду на лучшее будущее. Все, что происходит в дальнейшем, начиная

¹¹ А. Бартошевич, *Отстаньте от Гамлета*, [Электронный ресурс] <http://www.teatral-online.ru/news/15134/> [28.06.2016].

с трагических аккордов музыки Шостаковича из того же фильма, может быть воспринято как прощание с «гамлетизмом» на российской сцене и его оплакивание. Здесь нет места героизму, высоким чувствам или идеям. Вспоминая знаковую пьесу Т. Стоппарда *Розенкранц и Гильденстерн мертвы*, написанную за 30 лет до этого и во многом заложившую основы обращения с шекспировским канонem в постмодернизме, можно было бы назвать спектакль Погребничко *Гамлет мертв*. Мертва традиция, мертвы идеалы, ключевой образ-символ – пустота. Все это побудило критика Наталию Казьмину задаться вопросом «А нужен ли вообще сегодня Гамлет?»¹². В постановке Погребничко нет цинизма, скорее, она по-своему трагична: это упрек детей в адрес отцов, которые оставили им в наследие пустоту. Центральный сценический образ – разверстая могила в середине сцены, герои то заглядывают в нее, то прикрывают ее досками, но она постоянно присутствует как предвосхищение того, что неизбежно должно произойти. Один из вариантов конца – Гамлет остается в живых. Он появляется в образе старца, сопровождаемый Гамлетом-юношей. Мы привыкли воспринимать образ Принца Датского через призму его трагической гибели. А что, если бы он остался жив? – задается вопросом режиссер. Не было ли бы это еще большей трагедией? Гамлет мог остаться в живых только, если бы предал свои идеалы, принял законы окружающего мира, стал бы играть по его правилам. В этом спектакле нет места романтике, красоте, любви. Здесь все похоже, все одеты в черное, передвигаются и говорят с опаской, и только седые парики позволяют отличить старых от молодых. Они все подобны пленникам, заключенным в одной и той же тюрьме. Этот образ заимствован из оригинала и закреплен в сценографии, которая напоминает клетку тюремной камеры. Герои удваиваются, меняются ролями и даже полами, потому что в сущности неважно, кто есть кто. Театр не иронизирует над высокими идеалами, но просто показывает их абсолютную неуместность, несовместимость с современным миром. И все же в самом конце в спектакле прорывается неизбывная тоска человека по идеалу – это самый трогательный момент во всей постановке: на сцене появляются двое детей (возможно, это Гамлет и Офелия?) и повернувшись спиной к зрителю, пишут на доске, она – «быть или не быть», многократно только эту строчку, он – детским неуверенным почерком – весь мучительный монолог. Перед нами дети, которые вновь и вновь стремятся найти ответы на вопрос о смысле жизни.

Первый заметный *Гамлет* XXI века был поставлен в 2000 году на сцене театра «Сатирикон» известным грузинским режиссером Робертом Стуруа, который не раз и с большим успехом обращался к Шекспиру. В его спектакле все построено на двойственности – двойном смысле слов, двойственности реаль-

¹² Н. Казьмина, *Мой бедный, бедный Гамлет. Шекспировский герой в конце тысячелетия*, «Культура» 12–18 марта 1998 года, № 9, [Электронный ресурс] <http://teatr-uz.ru/moj-bednyj-bednyj-gamlet-1> [28.06.2016].

ности, двойственности человеческой природы, относительности моральных ценностей. Сомнительна благородная месть Гамлета, которая только множит зло, двойное лицо имеет призрак отца, недаром они близнецы с Клавдием. В результате трудно разграничить жертву и злодея, реальное и иллюзорное, добро и зло. Все настолько взаимосвязано, что не стоит и пытаться. Пьеса поставлена в жанре трагифарса, что полностью входило в замыслы режиссера: «В „Сатириконе” я хотел поставить *Гамлета* как трагифарс. Ведь Шекспир ломает все привычные схемы, не укладываясь в каноны одного жанра просто потому, что не может видеть мир в каком-то одном свете»¹³, – говорит Роберт Стуруа. Один из ключевых мотивов здесь – дурной запах, запах гниения и плесени. Это запах сигаретных чинариков, запах грязных носков, которые с отвращением снимает с себя Гамлет, могильный запах черепа «бедного Йорика», запах кровосмесительного ложа.

Константин Райкин играет страстного Гамлета, далекого от ренессансного идеала. Его Гамлет, как сам актер говорил в интервью, разрешает злу проникнуть в свою душу и становится убийцей. В то же время герой сам прекрасно это осознает, когда резко обрывает Горацио, напомнившего ему о Розенкранце и Гильденстерне, плывущих с подменным письмом Гамлета навстречу своей смерти. Мысль о том, что жестокость и насилие развращают даже самых лучших, стоит только раз ступить на этот путь, по моему мнению, является наиболее значительной идеей спектакля. Этот вывод тем более важен в контексте российской истории как ответ тем, кто пытается оправдать жестокие средства благородными целями. Жестокость наносит вред прежде всего тому, кто является ее орудием, и наша история дает много тому примеров.

Многие спектакли конца XX – начала XXI века, в частности спектакли Погребничко и Стуруа, прокладывали дорогу постмодернистской эстетике, которая окончательно утвердилась на российских подмостках в начале XXI века. Примером такого постмодернистского *Гамлета* стала постановка Ю. Бутусова на сцене «МХТ им. А. П. Чехова» в 2005 году. Большинство критиков упрекало режиссера за отсутствие целостности спектакля¹⁴, вместе с тем, как мне кажется, это и было целью режиссера: разорванное, синкопированное действие с резкими переходами от клоунады к трагедии как нельзя лучше выразило идею о порвавшейся связи времен. В связи с этой постановкой почти все критики вспоминают постановку *В ожидании Годо* того же режиссера в Санкт-Петербурге, что представляется вполне логичным, хотя в прессе это сравнение дается скорее в негативном ключе. Сделав эстетическую переключку с пьесой театра абсурда, режиссер подчеркнул экзистенциальную абсурдность того мира, с которым сталкивается протагонист и абсурдную обреченность ему противостоять. Здесь господствует карнавально-игровая стихия, в которой реальность

¹³ Р. Стуруа, *Гамлет*, [Электронный ресурс] <http://www.satirikon.ru/performance/archive/gamlet/> [28.06.2016].

¹⁴ См., например: М. Шимадина, *Тень мента Гамлета*, «Коммерсант» 16.12.2005, [Электронный ресурс] http://www.smotr.ru/2005/2005_mht_hamlett.htm [28.06.2016].

постоянно меняет маски: трагическое оборачивается фарсом, умершие вновь появляются на сцене, персонажи удваиваются, одни и те же актеры играют разные роли, сами предметы теряют свои изначальные функции – Полоний играет на скамейке, как на контрабасе, Гамлет дает Розенкранцу и Гильденстерну вместо флейты ножку от стула, требуя извлечь из нее звуки, оружием в сцене поединка становится клоуновое конфетти, а удары шпага персонажи имитируют хлопками ладоней по железному столу, вокруг которого они все сидят. Но самое главное, стало возможно играть высокими понятиями, которые просто превратились в «слова, слова, слова...». Неслучайно, свой знаменитый монолог Гамлет-Трухин сначала читает по клочкам разорванного текста и только много позже – искренно и с болью. И если поначалу, когда Гамлет, Клавдий и Полоний – три знаменитых «мента» Трухин, Хобенский и Пореченков¹⁵ – появляются в образе стражников, кажется, что они одна «шайка-лейка», то позднее Гамлет остается абсолютно один, здесь нет верного Горацио, которому герой завещает поведать свою историю, нет и Фортинбраса, чтобы похоронить его с воинскими почестями.

Спектакль заканчивается не возвышающим катарсисом, но обрывается резким выкриком Гамлета: «Дальше – тишина!». Я полностью согласна с Еленой Горфункель, которая пишет, что в поэтике бутусовского *Гамлета* отразилась «беспорядок современного мира, сдвиги понятий и страх перед хаосом»¹⁶.

Что же дальше – тишина? Будет ли Гамлет по-прежнему «героем нашего времени» и в XXI веке, или интерес к этому образу будут проявлять только с точки зрения окончательного и бесповоротного разрушения канона, как это делают многие современные драматурги? Время покажет, а пока позволю себе привести один пример.

Я живу в Казани¹⁷ – городе с богатыми театральными традициями и, хотя Шекспир неоднократно ставился как в русских, так и татарских театрах, *Гамлет* был впервые поставлен в Казани в 2014 году на сцене Татарского театра им. К. Тинчурина. В отличие от всех рассмотренных постановок этот спектакль отличается предельным минимализмом, будучи поставленным в фойе практически при полном отсутствии декорации и бутафории. Более того, он отнюдь не перегружен смыслами, многозначностью интеллектуальной игры и т.п. Перед зрителем разворачивается история очень молодого человека, почти мальчика, который жил, любил, радовался жизни и считал, что мир прекрасен. И все это вдруг, в одночасье разрушается. В спектакле изображен очень будничным, не пафосным современным мир, в который включен и сидящий в фойе зритель. Это мир, в котором никого ничем не удивишь, и все относится по-деловому и с пониманием к политическим интригам, насилию, борьбе за власть, ставшими его неотъемлемыми атрибутами. Все, кроме этого мальчика,

¹⁵ Эти актеры стали популярными после исполнения ролей милиционеров в сериалах.

¹⁶ Е. Горфункель, *Веселый Гамлет Бутусова*, «Театр» 04.2006, № 1, [Электронный ресурс] <http://mxat.ru/performance/main-stage/hamlet/7132/> [28.06.2016].

¹⁷ Казань – столица республики Татарстан.

который просто не способен быть счастливым, как и не способен что-либо изменить. Это очень камерная история, рассказанная простым языком, понятная каждому, потому что на первый план здесь выходят не героика и не философская наполненность или гротескная метафоричность предыдущих постановок, а общечеловеческие, неподвластные времени ценности. Не позволяет ли это говорить о появлении Гамлета новой эпохи, которую некоторые исследователи определяют как неосентиментализм¹⁸?

Таким образом, мы видим, что, как уже не раз говорили исследователи, трагедия Шекспира подобна зеркалу, которое отражает ту эпоху, которая в него смотрится. В России *Гамлет* был как сейсмограф, фиксирующий малейшие колебания общественной системы. В то же время образ Принца Датского, как мне кажется, был всегда особенно понятен россиянам, потому что его умонастроения очень близки тому, что на Западе воспринимается как пресловутая загадка русской души – это неумение быть счастливым, постоянное недовольство собой и окружающим миром, столь свойственное русской интеллигенции во все времена.

References

- Bartoshevich, Alexei. *Otstan'ye ot Gamleta*. <http://www.teatral-online.ru/news/15134/>
- Yemel'yanov, Boris. *Tragedii Shekspira na sovetskoy stsene*. In: *Shekspirovskiy sbornik. Shekspir na stsene sovetskogo teatra*. Moskva: Vserossiyskoye teatralnoye obshchestvo, 1958: 402–438.
- Gayevskiy, Vadim. *Fleyta Gamleta: Obrazy sovremennogo teatra*, ed. С. К. Nikulin. Moskva: Soyuzteatr, 1990.
- Glinskiy, Vladimir. “V poiskakh termina”. *Klauzura*, № 5 (11) (2012). <http://orp-rb.livejournal.com/179042.html?thread=1180514>
- Gorfunkel', Yelena. “Veselyy Gamlet Butusova”. *Teatr*, № 1 (2006). <http://mxat.ru/performance/main-stage/hamlet/7132/>
- Kaz'mina, Natal'ya. “Moi bednyy, bednyy Gamlet. Shekspirovskiy geroy v kontse tisyachiletiya”. *Kul'tura*, № 9, (12.03.1998). <http://teatr-uz.ru/moj-bednyj-bednyj-gamlet-1>
- Markov, Pavel. *O teatre. Dnevnik teatralnogo kritika*, ed. Aleksandr Anikst, Aleksandr Stein. Moskva: Iskusstvo, 1976.
- Morosov, Mikhail. *Shekspir na sovetskoy stsene*. In: *Izbrannyye stat'i v perevode*, ed. Mikhail Bichkov. Moskva: GIHL, 1954. http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0040.shtml
- Nels, Sofia. *Shekspir na sovetskoy stsene*. Moskva: Iskusstvo, 1960.
- Okholpkov, Nikolai. “Interview”. *Teatr*, № 1, (1955): 11.
- Ostrovsky, Arkady. *Shakespeare as a Founding Father of Socialist Realism: the Soviet Affair with Shakespeare*. In: *Shakespeare in the World of Communism and Socialism*, ed. Irena R. Makaryk, Joseph G. Price. Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2006.
- Shimadina, Marina. “Ten' menta Gamleta”. *Kommersant*. 16.12.2005. http://www.smotr.ru/2005/2005_mht_hamlett.htm
- Sturua, Robert. *Gamlet*. <http://www.satirikon.ru/performance/archive/gamlet>

¹⁸ См., например: В. Глинский, *В поисках термина*, «Клаузура» 2012, выпуск № 5 (11), [Электронный ресурс] <http://orp-rb.livejournal.com/179042.html?thread=1180514> [28.06.2016].