

ШЕКСПИР-450: ЧЕРЕП ИЛИ ИОРИКА КОСМОС

В НАСТУПИВШЕМ ГОДУ МИР ОТМЕЧАЕТ 450-ЛЕТИЕ ШЕКСПИРА. БУТАФОРАМ ЗАКАЗАЛИ УДВОЕННОЕ КОЛИЧЕСТВО ЧЕРЕПОВ ИОРИКА, ГОРБОВ РИЧАРДА И ПЛАТКОВ ДЕЗДЕМОНЫ. АКТЕРЫ УЧАТ НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ (ИЛИ КОМПИАЦИИ СТАРЫХ, ЧТО СЕЙЧАС НЕ РЕДКОСТЬ), РЕЖИССЕРЫ ПРИДУМЫВАЮТ КОНЦЕПЦИИ, КУЛЬТУРНЫЕ ЧИНОВНИКИ РЕШАЮТ, КАКАЯ ДАТА ВАЖНЕЕ — НЫНЕШНЕЕ 450-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ИЛИ ГРЯДУЩЕЕ (В 2016-М) 400-ЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ ВЕЛИКОГО БАРТА... Ну а мы предлагаем посмотреть московскую ШЕКСПИРИАДУ ЮБИЛЕЙНОГО СЕЗОНА — В НАДЕЖДЕ НА ВСТРЕЧУ ВЕЧНОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ В АНТУРАЖЕ НОВЫХ ФОРМ.



КОМЕДИЯ КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ

Даже в комедиях Шекспира режиссеры сегодня склонны видеть недобрые пророчества. Так, в «Комедии ошибок» (Et cetera) Роберт Стуруа увидел отражение сегодняшнего состояния умов, парализованных страхом, когда люди не хотят признать очевидное (пусть и невероятное), а уж тем более проанализировать его. Двойная разлука-встреча двух пар близнецов, оказавшихся в одном месте и в одно время, не только порождает театральную путаницу, но и множит тревогу, ведущую к ключевому вопросу жизни – кто я такой на самом деле? Почти такому же ключевому, как «быть или не быть?» (который тоже звучит здесь, правда, по-немецки, и вместе с костюмами в стиле тридцатых немецкая речь заставляет вспомнить о браурном и чудовищном времени). Страх превалирует над всеми остальными чувствами и готов победить даже любовь.



Опознавательные знаки тревоги расставляет музыка Гии Канчели и пространство Георгия Алекси-Месхишвили, похожее на кровавое море. Тревога будит память – так, девочка-помреж просит прощения за погасший свет, точно сейчас идет грузинская разруха, и актеры доигрывают под вспышки зрительских зажигалок.

И когда путаница заплетает интригу в гордиев узел, Шекспир разрубает его счастливой встречей-развязкой. Но батоно Роберт ставит хэппи-энд с таким попово-кислотным размахом, точно саркастически смеется над самой возможностью счастливых финалов.

Отнюдь не светится счастьем самая сумрачная из комедий Шекспира – «Мера за меру» в постановке Деклана Доннеллана (Театр им. Пушкина). Форма, как всегда у Доннеллана, стройна и лаконична – черная сцена, три красных камеры обскуры (а в них кипит тайная жизнь города: висельник ждет кары, стражник забавляется с проституткой, монахиня молится). Действием правит колоритная городская толпа, которая в движении эффектно вбирает в себя участников одной сцены и «теряет» на ходу участников следующей.

Содержание – меткий укол в одно из больных мест (не зря англичанин Доннеллана зовется самым русским иностранцем). Премьера пришлась на пик нашей борьбы за нравственность, поиск духовных скреп и вал карательных законов. «Общество несравненно более дичает от систематического применения карательных мер, нежели от эпизодически совершаемых преступлений», – предупреждает Оскар Уайльд. Общество, которое пытается выстроить наместник Анджело (Андрей Кузичев замечательно играет холодного функционера-палача со стертым, нейтральным лицом фанатика) спасает Герцог (Валерий Панков), успевший вовремя остановить свой же социальный эксперимент по исправлению нравов.



В финальном танце «хэппи-энда» кружатся три пары – и две из них точно несчастны: с Марианой-Передрелой – Анджело, попавший из огня да в полымя (вместо сурового наказания – ненавистный брак), с Герцогом – Изабелла (Анна Халлиулина), оглушенная презрением брата, жизнь которого она не захотела спасти ценой своей невинности. Такова плата за страсть, вскрывшая истинную сущность человека, и плата за верность себе, откуда рукой подать до бездушия. Мера за меру.

Юмор и лирику позволил себе только Роман Феодори в «Укрощении строптивой» (Театр Наций). Действие происходит в войсковой части, получившей боевое задание подготовить к празднику представление, режиссером назначен товарищ генерал (Владимир Калиса-

нов), а помрежем – его жена. У Ольги Волковой здесь свой отдельный бенефис. В забытой боевой подруге командира вдруг просыпается театральная страсть, тяга сыграть «всего Шекспира». И она, собрав все штампы шекспировского театра – череп Йорика, морилку на лице Отелло, посох Лира – уморительно учит солдатню играть Шекспира. Служивые Театра Наций могут переплюнуть любой ансамбль песни и пляски – и трюк исполнить, и на музыкальном инструменте сыграть (богатый опыт «Рассказов Шукшина», «Женихов» и прочее сделал из этой труппы настоящую банду – музыкальную).

Строптивая – Чулпан Хаматова – поначалу не то, что не строптивая, а пуглива до безумия. Переигравшая немало лирических героинь, Хаматова-Катерина с азартом окунается в лицедейскую сти-

хию. И постепенно превращается из забитой полковой поварахи (колпак, очки на минус тридцать, надутый пузырь под одеждой, чтобы не приставали, вечное беспокойство насчет подгорающей еды, шматок сырого мяса в руках) в красавицу, волю которой ошалевший от любви девственник и салага Петруччо (Рустам Ахмадеев) пытается сломить. И которой хватает женской мудрости, чтобы понять, какие бури происходят в душе Петруччо, и укротить строптивого одной любовью.

**А ЕСЛИ РАЗЛЮБЛЮ,
НАСТУПИТ ХАОС**

В театре им. Вахтангова «Отелло» и вовсе перевели на язык танца. «Переводчица» – литовский хореограф Анжелика Холина – после «Анны Карениной» и «Кармен» продолжила свои опыты по соединению хореографии для драматических актеров и классической литературы. Для актеров ее работа – бесценный опыт вне зависимости от уровня



**БЕ ПРОСТВИЕ РАВНОМ,
ГУ, К ЛЮБАЯ СВОРНОВ
К ЛЮТ В СТИВНЕНЯТ
ВЫПОЗРА ЧНОСТВИЕ
С ПЕРИМЕН ТРАБОТО
МОЩНЫЙ УДОБЕСКИ ВЫ
НЕНТОРНОМУ**

хореографической подготовки. Воздушная Ольга Лерман-Дездемона, станцевавшая Каренину и Кармен, монолитный Григорий Антипенко-Отелло, взрывной Виктор Добронравов-Яго, легкий, как лесной пожар, Павел Тэхэда Карденас-Кассио (лучшая работа в спектакле) – для каждого Холина нашла и свой образ, и свой пластический язык, исходя из психофизики конкретного актера.

Для зрителей – визуальное пиршество. С морской бурей, когда венецианцы бороздят море на корабле-люстре, эффектной битвой с киприотами, вакханалией ночных теней.

Но особенных смысловых открытий этот спектакль не предлагает. Если не считать моральной победы Яго: появившийся в униженной позе на карачках, «вставший с колен», он постепенно становится настоящим князем тьмы, повелителем теней и убийц, чтобы в финале усадить на карачки могучего Отелло, а самому уйти безнаказанным, растворившись в толпе.

Перед премьерой в «Сатириконе» Юрий Бутусов признался, что нет для него пьесы страшнее «Отелло». В его спектакле разорваны и без того непрочные логические связи. Несметные груды вещей (точно мы попали на задворки мира или за кулисы театра) движутся по сцене, как пульсирующая биомасса. Здесь сталкивается рациональное, дневное сознание и растревоженное ночное подсознание; логика и сила воображения – та точка опоры, которая переворачивает миры. За первое отвечает Яго (Тимофей Трибунцев): он ясно мыслит и ясно излагает свои доводы и страшно обаятелен в своей дьявольской простоте. Он режиссер-ремесленник, умело владеющий энергией разрушения, практикой разводов – солдат ли в атаке или актеров на сцене. Он мастерски выстраивает мизансцену драки для Родриго и скрупулезно разбирает роль с Отелло. Но совладать с мощнейшей, «ночной» энергией он



не в силах, и «замысел упрямый» выходит из-под его контроля. В премьеры ему достался уникальный артист Отелло (Денис Суханов) – тонкий, нервный, проводник поистине космической энергии, возвращающий театру игру до полной гибели всерьез. Реальность проигрывает его воображению: в живой Дездемоне, дневной девочке с тысячей социальных ролей, Отелло силится и не может узнать ту, к которой обращался во мраке ночи. Дневная явь безжалостна, плоска, мелка, мучительна, унижительна, и желание покончить с ней, шагнуть в черный квадрат своего подсознания только усиливается в Отелло.

А платок Дездемоны – что платок? Десятки одинаковых платков раскиданы по сцене, поднимай любой, но очевидность ничего не стоит «пред живым чернокнижьем» воображения, усиленного душевной болью.





о: С.Ясир

А ЧТО ТАМ НЫНЧЕ В ДАТСКОМ КОРОЛЕВСТВЕ?

Что есть шекспировская «Дания»? Наше бытие, наперебой отвечают постановщики сразу четырех новых московских «Гамлетов».

Сцену, где Гамлет режиссирует собственную жизнь, месть и смерть, – предлагает Марк Розовский («Театр у Никитских ворот»). Возможно, это даже шекспировский «Глобус», где разворачивается игра «до полной гибели всерьез». А в это время на тайные пружины действия нажимает джокер – Шут. Недаром же могильщик вместо черепа Йорика выкапывает маску, заставляя зрителей задуматься о прозрениях и подменах в нашей жизни.

Морг, где жизнь и смерть слились до полной неразличимости, – настаивает Давид Бобэ («Гоголь-центр»). Где каждого ждет морозильная камера. Где подтекает вода, от которой быстрее

сгниет и сгинет «наш брат покойник». Где флейта Гамлета оборачивается пистолетом за пазухой у стукача Гильденстерна, И Гамлет (Филипп Авдеев) так тянется к этому пистолету, к смерти, что становится очевидно – на таком, как он, и вправду нельзя сыграть.

Прошлое притаилось в музейных покоях (Призрак уж точно музейный экспонат – рыцарские латы со светящимся забралом), но влияет на будущее, – намекает Валерий Саркисов (Театр им. Ермоловой). Квадратные колонны, полые внутри, декорированные гобеленами, поднимаются и опускаются по очереди, обнаруживая притаившихся в них персонажей – точно Судьба играет людьми в наперсток. Впрочем, сам режиссер уж точно отказывается играть со зрителем в наперстки и загадывать ему загадки, предпочитая ставить «Гамлета» как психологический спектакль. Гамлет – дебют-

ная роль Александра Петрова. Обычный хипстер, бунтующий против «предков» и вдруг осознавший, что он крайний, кроме него больше некому наводить, извините за пафос, порядок в стране. Такие вот Гамлеты сегодня выходят на площадь «не сборищем сброда, бегущим посмотреть на Нерона», едут разгрести завалы после катастроф, борются за «нашу и вашу свободу», охваченные экзистенциальной тошнотой.

«Бесплодие умственного тупика», точнее, его, тупика, бесконечность – парадоксально догадывается Робер Лепаж (Театр Наций). Его «Гамлет» – из тех спектаклей, что останутся в истории театра. Известный выдумщик, он и с главной пьесой человечества обошелся так, что все ахнули над его изобретением, вернувшим детское восхищение перед театральным волшебством. Место действия «Гамлета» – сознание Гамлета: вертящийся куб, подвешенный в черной пустоте. А его почти единственный исполнитель (лишь изредка нужен безликий дублер – Владимир Малогин) – лицедей, готовый к любому перевоплощению (Евгений Миронов), он же пациент-пленник психиатрической клиники. Вначале он томится в палате с мягкими стенами, но оказывается, что рукава его смиренной рубашки развязаны – в скорлупе ли ореха, во Вселенной ли, в своем воображении мы свободны.

Не счесть возможностей, которые подарили режиссеру декорации Карла Фийона, видеопроекции Лионеля Арну и лицедейский дар Евгения Миронова, сыгравшего всех персонажей (ему приходится крутиться вместе с кубом, точно гимнасту на венском колесе, и менять обличья за считанные секунды). И Лепаж сполна использует их, умудряясь соединить голливудский размах замысла и очень русскую историю – с Полонием-особистом, который инструктирует коллегу, как шпионить за сыном; с Иннокентием Смоктуновским на месте Первого актера – именно классический фильм Козинцева пересматривает Гамлет, задумывая свою мышеловку. Даже с приве-

том «Осеннему марафону»: Полоний, как Бузыкин, живет по будильнику – и умирает по будильнику, который зазвонил в комнате Гертруды во время объяснения с Гамлетом. Эта сцену мы видим глазами сидящего за завесой Полония – маленького человека, попавшего в стукачи.

Лепаж то иронизирует по поводу шекспировских штампов (например, вместо черепа Йорика в руках Гамлета – пожалуй, главной мизансцены всех времен и народов, где живущий вглядывается в лицо смерти, – показывает его рентгеновские снимки). То предлагает свои, вполне прозаические, толкования хрестоматийных сцен, исполненных, однако, ликующей театральной красоты. Гамлет ломает комедию, посылая Офелию в монастырь, потому что обнаружил глазок скрытой камеры. Офелия топится потому, что прежде утопила своего ребенка. Гертруда слишком картинно описывает смерть Офелии, потому что позирует перед телекамерами. Гамлет, то на словах, то на шпагах, сражается с невидимым противником – или со своими отражениями.

Но главное, Лепаж возвращает истине космический размах главному монологу «Гамлета», реабилитирует его перед всем театральным миром, который точно стал стесняться его экзистенциального пафоса. «Быть или не быть» звучит сначала в ванной, где Гамлет заносит лезвие над веной, затем «бездны мрачной на краю», куда Гамлет свесил ноги, и наконец



SHAKESPEARE-450: YORICK'S SKULL OR COSMOS

THIS YEAR THE WORLD MARKS 450TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF SHAKESPEARE. PROP MAKERS WERE ORDERED TO CREATE DOUBLE THE NUMBER OF YORICK'S SKULLS, RICHARD'S COFFINS AND DESDEMONA'S HANDKERCHIEFS. ACTORS ARE PRACTICING NEW TRANSLATIONS (OR COMPILATIONS OF OLD ONES, WHICH IS NOT UNCOMMON THESE DAYS), DIRECTORS ARE COMING UP WITH NEW CONCEPTS, CULTURAL BUREAUCRATS ARE DECIDING WHICH DATE IS MORE IMPORTANT — THE CURRENT 450TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE GREAT BARD OR THE 400TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH (IN THE UPCOMING 2016)... FOR OUR PART, WE





up by the music of Gia Kancheli and the space created by Georgi Alexi-Meskhishvili, which resembles a sea of blood. That sense of alarm awakens the memory – thus the assistant director girl apologizes for the light going out, as though it is the time of Georgian economic ruin all over again, and the actors finish the play to the flashes from the audience’s lighters.

And when the confusion weaves the intrigue into a Gordian knot, Shakespeare cuts it with a happy meeting-denouement. Yet batoni Robert stages the happy finale in such a pop-like acidic style, as though he is laughing sarcastically at the very possibility of happy endings.

The darkest of Shakespeare’s comedies – “Measure for Measure” in Declan Donnellan’s production (Pushkin Theatre) is hardly exuding happiness. Donnellan’s form is harmonious and laconic as usual – a black stage, three red camera obscuras (they show the city’s secret bustling life: a gallows bird awaiting his punishment, a guard enjoying himself with a prostitute, a nun praying). A colorful city crowd, that absorbs the participants of one scene with great flourish and “loses” the participants of the next one as it moves about, rules the action.

The content is a well-aimed hit right where it hurts (there is a reason that British-born Donnellan is called the most Russian of foreigners). The play’s premiere fell on the height of our struggle for morality, search for spiritual ties and a barrage of punitive laws. Oscar Wilde warns us that “Society incomparably more runs wild of the systematic application of punitive measures than the occasional crimes.” The society that deputy Angelo (Andrei Kuzichev does an excellent job portraying a cold functionary, a butcher with a washed-out, neutral face of a fanatic) attempts to create is saved by the Duke (Valery Pankov), who manages to stop his own social experiment on reformation of morals just in time.

Three couples are twirling around in

the final “happy end” dance – and two of them are clearly miserable: Angelo, who came out of the frying pan and into the fire with Mariana-Mistress Overdone (instead of a severe punishment – a hated marriage), the Duke with Isabella (Anna Khallulina), stunned by her brother’s contempt, after she refused to save his life at the price of her own innocence. Such is the price of passion that revealed the true nature of man and the price for being true to one’s own self, which is a stone’s throw from heartlessness. Measure for measure.

Roman Feodori with “The Taming of the Shrew” (Theatre of Nations) was the only one to allow himself some humor and lyricism. The action takes place inside a military unit that was given the task of preparing a holiday show. Comrade General

(Vladimir Kalisanov) was appointed director, his wife – assistant director. Olga Volkova does her very own benefit night here. A passion for theatre awakens in this timid combat girlfriend of the commanding officer, a desire to play “all of Shakespeare”. And so she gathers up all the clichés of Shakespearean theatre – Yorick’s skull, black make-up for Othello, Lear’s staff – and teaches the soldiery to play Shakespeare in a hilarious manner. Soldiers at the Theatre of Nations can outdo any song and dance ensemble – they can perform a trick as easily as they can play a musical instrument (the rich experience of “Shukshin’s Stories” and “The Bridegrooms” as well as others turned this company into a real band – a musical one).

The Shrew – Chulpan Khamatova – is not obstinate so much at the beginning as she is shy to the point of folly. Having played quite a few lyrical characters, Kha-



COMEDY AS PREMONITION

Directors today are inclined to see ill prophecies even in Shakespeare’s comedies. Thus in “The Comedy of Errors” (Et cetera) Robert Sturua saw a reflection of the current state of minds paralyzed by fear, when people are refusing to accept the obvious (no matter how incredible), let alone analyze it. The dual separation-meeting of two pairs of twins, who ended up in the same place at the same time, does more than create theatrical confusion. It also increases the anxiety that leads to life’s essential question – who am I? A question almost as essential as “to be or not to be?” (which is also heard here, though it is being asked in German, and German speech in conjunction with 1930s-style costumes gets one thinking about a different time – rousing and monstrous). Fear prevails over all other emotions and is prepared to vanquish even love.

The markers of alarm are being set

matova-Katherina takes an enthusiastic plunge into the melodramatic element. And gradually transforms from a timid regimental cook (a cook's hat, glasses with negative thirty lenses, an inflated balloon underneath her clothes to avoid being hit on, constant worry over burning food, a chunk of raw meat in her hands) into a beauty, who has Petruchio (Rustam Akhmadeyev) – a love-crazed virgin and sailor – trying to break her will. And she has enough feminine wisdom to understand the kind of storm that takes place in Petruchio's soul and tame the obstinate man (the shrew) with love alone.

IF I FALL OUT OF LOVE, THERE WILL BE CHAOS

The Vakhtangov Theatre went and translated "Othello" into the language of dance. The "translator" – Lithuanian choreographer Angelica Kholina – con-

tinued her experiment in combining choreography for dramatic actors and classical literature that she began with "Anna Karenina" and "Carmen". As far as the actors are concerned, her work is a priceless experience regardless of their level of choreographic training. The airy Olga Lerman – Desdemona, who danced Karenina and Carmen, the monolithic Grigory Antipenko – Othello, the explosive Viktor Dobronravov – Iago, Pavel Tekheda Cardenas – Cassio, nimble as a forest fire (best work in the production) – Kholina found a unique image and a unique physical language for everyone, based on each individual actor's psychophysics.

The audience was treated to a real visual feast. With a sea storm, when the Venetians are ploughing the sea on a chandelier-ship, a dramatic battle with the Cyprians, an orgy of nighttime shadows.

Yet the production does not offer any special discoveries of meaning. Unless you count Iago's moral victory: having appeared in a humble pose on all fours, he "rose from his knees" to gradually become a true prince of darkness, the ruler of shadows and murderers, to throw the powerful Othello onto his hands and knees in the play's finale and walk away scot-free, melting into the crowd.

Prior to the premiere at the Satirikon Theatre Yuri Butusov admitted that for him there is no play more terrifying than "Othello". His production tears the already frail logical connections. Innumerable piles of stuff (as though we suddenly find ourselves on the outskirts of the world or behind the stage in theatre) move around the stage like a pulsating biomass. The rational daytime mind collides here with the agitated nighttime subconscious; logic and the power of imagination – the fulcrum that turns the worlds. Iago (Timofey Tribuntsev) is responsible for the first part: he is clear-headed and states his arguments clearly, and he is terribly charming in his devilish simplicity. He is a craftsman director who expertly manipulates the energy of destruction, the practice of stage setting – be it for soldiers during an attack or for actors during a performance. He skillfully sets up the mise-en-scene for Roderigo's fight and meticulously analyzes the role with Othello. Yet he is incapable of reining in the most powerful "nighttime" energy, and the "stubborn design" spins out of his control. He got a unique artist as his lead, his Othello (Denis Sukhanov) – a thin, high-strung conductor of veritable cosmic energy, who restores in theatre the kind of acting that is "in earnest to tragedy with tragic end". Reality is at a disadvantage in the face of his imagination: when Othello looks at the real Desdemona, a daytime girl with thousands of social roles, he tries and fails to find the one he turned to in the dark of night. Daytime reality is merciless, flat, small, agonizing, humiliat-



фото: С. Ясир



БЕ ПРОСТВИЕ РАВНОМ.
ГУ, К ЛЮБАЯ СВОРНОВ
К ЛЮТ В СТИВНЕНЯТ
ВЫПОЗРА ЧНОСТВИЕ
С ПЕРИМЕН ТРАБОТО
МОШНЫЙ УДОБЕСКИ ВЫ
НЕНТОРНОМУ

ing, and the desire to do away with it, to step inside the black square of his subconscious for Othello becomes stronger still.

As for Desdemona's handkerchief – what's a handkerchief? Dozens of similar handkerchiefs are strewn about the stage for anybody's picking, yet the evidence is nothing in the face of the imagination's "real black magic", intensified by emotional pain.



AND HOW ARE THINGS THESE DAYS IN THE STATE OF DENMARK? What is Shakespeare's "Denmark"? Our very existence, respond the directors of four new Moscow "Hamlets" at once, talking over each other.

Mark Rozovsky (Nikitsky Gates Theatre) offers a stage, where Hamlet directs his own life, revenge and death. Perhaps it is even Shakespeare's Globe, where acting "in earnest to tragedy with tragic end" unfolds. Meanwhile the joker – Jester presses down on all the secret springs of action. There is a reason the gravedigger digs out a mask instead of Yorick's skull, making the audience think about insights and substitutions in our life.

The morgue, where life and death fused together, becoming indistinguishable from one another – insists David Bobee (Gogol Centre). Where a slab in a freezer awaits everyone. Where water trickles in, making "your whorson dead body" rot and disappear faster. Where Hamlet's recorder turns into a pistol in the bosom of Guildenstern the snitch, and Hamlet (Filipp Avdeyev) reaches so eagerly for that pistol, for death, that it becomes clear that someone like him would definitely not be played upon.

The past lurks in the museum chambers (the Ghost is a museum exhibit for sure – a knight's armour with a glowing visor), but it impacts the future – hints Valery Sarkisov (Yermolova Theatre). Square columns, hollow inside and decorated with tapestries, are rising up into the air and coming back down in turns, revealing characters hiding



inside them – like Fate itself playing a shell game with people. Admittedly, though, the director himself definitely refuses to play a shell game with the audience and ask it riddles, choosing rather to stage "Hamlet" as a psychological play. Hamlet is Alexander Petrov's debut. An average hipster rebelling against his "folks" and suddenly realizing that he is the only one left at the helm, that there isn't anyone else to, excuse the grandiloquence, put the house (country) back in order. Today these Hamlets walk out into the square "not as a riffraff mob, rushing at Nero to stare". They go out to dig through the rubble following disasters, gripped by existential nausea they fight for "our freedom and yours".

"The pale cast of thought", or, rather, the eternity of that thought – surmises paradoxically Robert Lepage (Theatre of Nations). His "Hamlet" is one of those productions that will remain in the annals of theatre history. Known for his wild imagination, he managed to treat mankind's most important play in such a way as to have everyone gasp in delight over his invention that restored childlike admiration for theatre magic. "Hamlet" is set in Hamlet's mind: a spinning cube suspended in black void. And the play's virtually sole performer (a faceless understudy – Vladimir Malyugin – is needed only now and then) is a play-actor, capable of performing any type of transformation (Yevgeny Mironov); he is also an inmate patient of a psychiatric clinic. At first he languishes inside a padded cell, but it turns out that the sleeves of his straitjacket are untied – whether we find ourselves inside a nutshell or in the Universe, in our own imagination we are free.

The number of possibilities that Carl Fillion's set design, Lionel Arnould's video projections and the acting talent of Yevgeny Mironov, who portrayed all the characters (he is forced to spin along with the cube like a gymnast on a Ferris wheel and change his appearance within a matter of seconds) gave the director are too many to count. And Lepage uses them to the fullest, managing to combine Hollywood scale of design and



a very Russian story – with Polonius as a special secret agent (an *osobist*), who instructs his colleague on how to spy on his own son; with Innokenty Smoktunovsky as the First Player – it is precisely Kozintsev's film that Hamlet watches, when he is coming up with the idea for his mousetrap. There is even a nod to "Autumn Marathon": Polonius, like Buzykin, lives by his alarm clock – and he dies by the alarm clock that rang in Gertrude's room during her explanations with Hamlet. We watch this scene through the eyes of Polonius, who is sitting behind the curtain – an insignificant little man who ended up as a snitch.

At times Lepage mocks Shakespearean clichés (for instance, instead of having Yorick's skull in Hamlet's hands – perhaps the most important *mise-en-scène* ever, where a living man peers into the face of death – he shows his X-rays). At other times he offers his own, rather prosaic, interpretations of canonical scenes, that are, however, full of exulting theatrical beauty. Hamlet puts on an act, sending Ophelia to a nunnery, because he discovered a spy hole

of a hidden camera. Ophelia drowns herself because earlier she had drowned her own child. Gertrude describes the death of Ophelia in a manner that's much too eloquent, because she is posing for television cameras. Hamlet armed with words at times and at times with a sword battles an invisible opponent – or his very own reflections.

The most important thing, however, is that Lepage restores the truly cosmic grandeur of "Hamlet's" most important soliloquy, rehabilitates it before the entire theatre world that seemed to have grown ashamed of its existential pathos. "To be or not to be" is heard first in the bathroom, where Hamlet raises a blade over a vein, then "at the edge of darkest chasm", where Hamlet sits, his legs dangling in the air, and, finally, in the Cosmos, where he climbs out to from his magic box – his consciousness. And, who knows, maybe in that instant we are looking at the prototype of a new critical *mise-en-scène* – a man who stands alone under a starry sky, who has turned away from death and is looking into the face of eternity.