

Баканов Денис Валерьевич

"МЫ ВСЕ ПРЕДАЕМ ШЕКСПИРА", А ЛИРУ НЫНЧЕ ТЯЖЕЛЕЙ ВСЕГО!

В статье анализируются постановки шекспировского "Короля Лира" на петербургской сцене последнего десятилетия. Дается сравнение различных режиссерских интерпретаций и подходов в сценическом освоении текста великого драматурга. Вскрываются "узкие" места работы режиссера с Шекспиром, например, достаточно вольное обращение с текстом и структурой трагедии, невнимание к поэтическому строю шекспировского шедевра. Автор статьи определяет методологию постановок и их отношение к современности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 16-19. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.091.5

Искусствоведение

В статье анализируются постановки шекспировского «Короля Лира» на петербургской сцене последнего десятилетия. Дается сравнение различных режиссерских интерпретаций и подходов в сценическом освоении текста великого драматурга. Вскрываются «узкие» места работы режиссера с Шекспиром, например, достаточно вольное обращение с текстом и структурой трагедии, невнимание к поэтическому строю шекспировского шедевра. Автор статьи определяет методологию постановок и их отношение к современности.

Ключевые слова и фразы: Шекспир; Король Лир; постановка пьес Шекспира; предлагаемые обстоятельства; мизансцена; интерпретация; поэтический образ; «великая трагедия»; театр.

Баканов Денис Валерьевич

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
deny234@mail.ru

«МЫ ВСЕ ПРЕДАЕМ ШЕКСПИРА», А ЛИРУ НЫНЧЕ ТЯЖЕЛЕЙ ВСЕГО!»[©]

И если мы <...> скажем: «Этот творец создал огромный клубок связанных друг с другом слов», – и задумаемся о сцеплении этих сотен тысяч слов, расположенных в определенном порядке и создающих необыкновенную ткань, то, мне кажется, мы начнем улавливать очень существенное обстоятельство. Заключается оно в том, что шекспировская художественная ткань состоит не из ряда идей, что почти всегда связано с «авторским» началом, а из серии импульсов, которые могут быть по-разному интерпретированы [2, с. 101].

Питер Брук

На протяжении четырехсот лет пьесы Шекспира не сходят с мировых подмостков. С чем связано, что он не устареваает, а остается постоянно актуальным, остается загадкой? Через творческую биографию драматурга Англии прослеживается, как постепенно огранялся его поэтический дар. Неважно, писал Шекспир прозой или стихами, – везде за отточенной формой слова стоит поэтический образ! Его талант позволял в небольшом жизненном отрезке, называемом пьесой, охватить такие проблемы, что, видимо, еще не одному поколению, изучающих и ставящих Шекспира, придется поломать голову над их расшифровкой. «Фундаментальное заключается в том, что поэт – такой же человек, как вы и я, с той лишь разницей, что в каждый данный момент он способен охватить свою жизнь в ее целостности. <...> Никто из нас не умеет выйти за пределы восприятия того, что мы слушаем, мы не способны ощутить богатство всего того, что накоплено нами в течение жизни. <...> У поэта все иначе. Отличительное свойство поэта заключается в способности обнаруживать связи там, где они менее всего видны» [3, с. 321]. Надо отметить, Шекспир в своем творчестве уделяет большое внимание человеку как объекту, аккумулирующему в себе все процессы, которые происходят внутри личности, снаружи и далеко за пределами человеческого восприятия. Ничто не происходит случайно, все взаимосвязано. Все пьесы Шекспира наполнены жизнью, сотни, а быть может, и тысячи персонажей созданы гением Шекспира и уже не одну сотню лет будоражат наше сознание. Каждый персонаж обладает своей точкой зрения, своим мировосприятием и ощущением реальности. Но, как можно видеть, очень часто точки зрения персонажей кардинально противоположны и находятся в столкновении друг с другом. Учтывая это, выделить одну идею, точнее, свести Шекспира к одной идее не получится, а если пойти целенаправленно данным путем, то мы придем к деформации точки зрения самого Шекспира, которая составляет загадку.

В постановочных тенденциях настоящего дня наблюдается странная ситуация: точка зрения (или позиция) Шекспира мало волнует современных режиссеров. Режиссеры стремятся посредством шекспировского драматургического материала обозначить себя. Да, режиссерское искусство – искусство интерпретации. Интерпретировать – значит особым способом осваивать художественное произведение. Но особое освоение не подразумевает подмену автора собой. Можно отказаться от фигуры Шекспира, как это предлагает сделать в одной из своих статей П. Брук (статья так и называется «*Забудьте, что это Шекспир*» [Там же, с. 316]). Но отказ происходит для того, чтобы тонко и точно вскрыть образы, созданные Шекспиром в пьесе, чтобы ощутить «дыхание» персонажа, как живого человека, и уже через него прийти к Шекспиру. Часто слышится, что новые формы и деформация текста – это вынужденные меры, они связаны с современными тенденциями общества. Как указывает П. Брук: «*вы вольны делать что угодно, но нельзя не видеть пропасти, лежащей между грубым осовремениванием текста и раскрытием его подлинного потенциала*» [Там же, с. 327]. Не форма должна диктовать содержание, а содержание форму. Если известно **что**, то через это **что** можно провести тысячу **как**. «*...Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму*» [5, с. 298]. Содержание есть совокупность всех элементов (существенных, несущественных, общих, единичных), а также и их процессов в данном явлении. Обратная активность формы, в которой проявляется наиболее ярко ее относительная самостоятельность, является

функцией этой особенности содержания. Соотношение (мера) содержания и формы составляет конкретную определенность явления. А так как в содержание включаются все внутренние процессы, составляющие данное явление, то их практическое многообразие бесконечно.

Товстоногов в своей книге «О профессии режиссера» пишет: «*В искусстве не бывает постоянных величин и вечных истин*» [14, с. 31]. Кажется, что если такой мэтр режиссуры говорит о непостоянстве в искусстве, то что тогда цепляться за переделку и деформацию пьес великих драматургов современными режиссерами, но тут же Товстоногов указывает: «*Но в нем есть вечные ценности и абсолютные понятия*» [Там же]. Возникает вопрос: а что, сегодня вечные ценности не актуальны? А абсолютные понятия исчезли? Или у нас они другие?

В 2011 году на сцене «Приюта комедианта» состоялась премьера «Короля Лира» (постановка К. Богомолова). Обласканная российскими критиками и получившая «Золотую маску», она почему-то вызвала много нареканий у простого зрителя. Провокационная, почти гротескная форма дает, казалось бы, большой разгон для фантазии, а если учесть, что выбранные времена – это 40-е годы XX в. и дело происходит в России, то...

В режиссуре есть понятие «предлагаемые обстоятельства». Помните у Пушкина: «*Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя*» [11, с. 361]. Станиславский, заменив «предполагаемые обстоятельства» на «предлагаемые», взял это утверждение за основу. В своей системе он разложил предлагаемые обстоятельства на три типа:

- обстоятельства времени;
- обстоятельства места;
- обстоятельства образа действия.

Открываем Шекспира: место действия – Британия, время действия – легендарно относимое к IX веку до нашей эры (3105 год от сотворения мира, по Голиншеду) [15, с. 6]. По Шекспиру – Британия, по Богомолову – СССР. По Шекспиру – IX в. до нашей эры, по Богомолову – 40-е годы XX в. нашей эры. Какое вольное обращение с предлагаемыми обстоятельствами! Возможно ли это? Да, возможно, если поддержано четко продуманным ассоциативным рядом, параллельными ситуациями и действенным рядом текста. П. Пави в своем труде «Словарь театра» определяет в разделе «Мизансцена» такое понятие, как «историзация»: «*Режиссер заостряет внимание на временном разрыве между эпохой, к которой относится показанный вымысел, эпохой, когда пьеса была написана, и современностью, подчеркивает эти временные разрывы и показывает исторические мотивировки на трех уровнях прочтения, т.е. историзирует спектакль. Такой вид мизансцены воссоздает в более или менее эксплицитном виде скрытые идейные предпосылки, при этом обнажает эстетические принципы выстраивания текста и его сценического воплощения*» [10, с. 183]. Предположим, что уважаемый режиссер нашел для себя основания перенести нас из далекой, почти дикой Британии в СССР XX столетия. Только сразу возникает вопрос: какие ассоциации подвели его к этому шагу? Насколько известна история, рассказанная Шекспиром (пусть даже в переводе), Лир решил разделить страну на три равные части: «*Части так выравнены, что при самом внимательном разборе нельзя сказать, какая лучше*» [15, с. 7]. Подчеркнем – РАЗДЕЛИТЬ, а в 30-40-х годах XX в. СССР прирастал землями (оставим за скобками способы и пр.): Польша, часть территории Финляндии, Балтийский регион. Возникает некая нестыковка. Следуем далее: Лир собирается отказываться от престола в пользу своих родственников. Как известно, в СССР никто от «престола» отказываться не собирался, а наоборот, сильнее укреплял свою власть, уничтожая свое близкое окружение. Можно обвинить автора статьи в педантичности и придиорках, но как обычный зритель должен понимать, зачем и про что? Поэтому продолжим. Из спектакля выясняем, что причина (*мотив*) раздела – болезнь (если выразиться точнее, то это рак!). У Шекспира – старость:

*Мы разделили край наш на три части.
Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч
Хотим переложить на молодые
И доплестись до гроба налегке* [Там же, с. 9].

То есть по Богомолову раздел – это необходимость, продиктованная скоротечностью болезни, а по Шекспиру – это воля и *мудрость* правителя. После, отсмотрев спектакль, задаемся вопросом: а про что он? Про «раковую болезнь» жажды власти, которую не утопишь, не убьешь? У Богомолова Лира сжигают, но потом он снова на трибуне вместе со всеми. Или про то, что в этом мире ничего не меняется и власть как насилывала, так и будет насилывать простого обывателя? Как *метафорично* нам это продемонстрировала прекрасная эксцентричная актриса Роза Хайруллина в роли Лира – в страстном припадке, под музыку, лаская промежность, грудь куклы из секс-шопа, олицетворяющую державу. Кукла из секс-шопа и карта державы на ней! Видно, наша страна – публичная дева: продает себя налево и направо! Но удивительно, режиссер сообщает нам, что он ставил спектакль «*о конце света, которого все, как дураки, ждут, а он уже произошел для него лично в период Второй мировой, и вся жизнь теперь – только гул апокалипсиса и запах тления*» (программка к спектаклю). Теперь наступает полный коллапс!

Режиссер с филологическим образованием знает, что делает? Он не оставляет камня на камне от шекспировского текста: шекспировский текст – это только вставки, и звучит он как междометие между философскими мудростями Ницше, «Откровениями» Иоанна Богослова, фактами медицинской энциклопедии, а также импровизационными вставками самих артистов. Одна из поклонниц озвучивает: «*Первый акт*

заканчивается тем, что в психиатрической больнице Лир и Эдгар слушают по радио речь Молотова: 22 июня без объявления войны... Это сцена, которая вызвала у меня озноб. Знаете... это проверка сценической правды, исторической. И спектакль проверку выдержал» [4]. Озноб действительно возникает, только не по ассоциативному ряду, а в связи с вопросом: зачем вам Шекспир?

Любое произведение теряет в переводе, и оригинальный Шекспир, конечно, отличается от Шекспира Бориса Пастернака или Николая Гнедича. Иногда для усиления или точного понимания происходящего надо обращаться к подстрочному переводу. Подстрочный перевод – это не безотчётное обращение с текстом, это жесткая привязка к смысловой структуре. Постигание любого художественного текста – это определенный маршрут с постепенным восхождением от простого к сложному. Данное восхождение должно затрагивать разные параметры: от психофизиологических характеристик до глобальных. Вот что говорит Л. Додин, постановщик «Короля Лира», в одном из интервью: «Мы сначала сделали прямой подстрочный перевод, чтобы пробиться к простым смыслам. И долго репетировали по подстрочнику. А затем поняли, что от подстрочника вернуться к переводу Пастернака уже не можем, потому что знаем целый ряд других смыслов, которые Пастернаком или изъяты, или изложены по-иному. <...> Нам очень хотелось сначала заставить себя услышать простые и грубые смыслы шекспировских слов, а потом донести их до зрителя. Убить поэтичность – таково было одно из наших стремлений. Убить поэтичность, чтобы пробиться к поэзии» [13]. Услышать простые и грубые смыслы шекспировских слов, т.е. заново открыть для себя почти хрестоматийного Шекспира, как говорят режиссеры, вскрыть материал. Тут становится понятно, откуда в спектакле Льва Додина возникает реплика, брошенная Лиром: «Иди в жопу!»). Времена, в которые творил Шекспир, не отличались целомудрием, а если учесть время, которое описывает Шекспир, то становится понятна возможность грубого общения высшего сана и матерщинность шута. «Когда Лир в первой сцене посылает Кента в жопу, партер слегка цепенеет. Дальше – больше, но текст, союзник действия, довольно быстро доказывает свою правоту, и любое резкое слово перестает быть сторонним раздражителем» [7].

Додин с художником Боровским помещают нас во временное пространство, тем самым давая простор для нашей зрительской фантазии. Они умело концентрируют внимание на главном – на взаимоотношениях героев пьесы. «Фантазии, впрочем, могут завести воображение зрителя куда угодно. Но пустота и намек на несформулированную катастрофу задает решенному в черно-белых тонах додинскому “Королю Лиру” внебытовые измерения» [8]. Режиссеру не понадобилось дополнять и разъяснять трагедию Шекспира другими авторами. Все ответы на свои вопросы он попытался найти в Шекспире. Да, не в прекрасных поэтических переводах, а в грубом подстрочном тексте. Но, как указал один из критиков, «точно Лев Додин раз и навсегда постановил, что гений Шекспира – не в языке, а в идеях» [Там же]. Шекспир творил для театра и ради театра. Часто задают вопрос: а в чем секрет сценичности пьес Шекспира? Ответ прост: Шекспир был актером, он изнутри прочувствовал театральную природу драматического произведения. Но это лишь малая толика гениальности Шекспира, а суть скрыта, наверное, за фразой, которая украшала вход театра «Глобус»: *Totus Mundus Agit Histrionem* [1] («Весь мир лицедействует»), поэтому подмостки театра «Глобус» превращались во вселенную, в которой отражается жизнь человеческого духа. Как пишет Бартошевич: «почти без помощи декораций, опираясь на магию поэтического слова и сценической страсти, на силу воображения, которую он умел разбудить в зрителях “Земного шара”, Шекспир заставлял увидеть в пустом пространстве сцены эльсинорские бастионы, форум Древнего Рима, поле кровавой битвы при Азинкуре и каналы Венеции. Дощатый помост, освещенный тусклым светом промозглого лондонского дня, превращался в ночной волшебный лес, в залитую безжалостным южным солнцем площадь Вероны или в сотрясаемую бурей морскую пучину» [Там же]. Разбудить воображение – одна из сложнейших задач не только драматурга, но и режиссера. Заставить поверить в вымысел, как в нечто реально происходящее. Как у Пушкина в стихотворении «Элегия»: «Над вымыслом слезами обильюсь» [12, с. 477]. Но если драматург волен сам сочинять, то режиссер более ограничен в своих правах: визуализируя исходный текст, он может только определенным способом расставить акценты, тем самым обнажить иной сюжет! Все ответы на вопросы, возникающие под давлением режиссерской идеи, должны быть найдены у драматурга. Если они не находятся, то, возможно, режиссеру стоит поискать иную пьесу. Станиславский указывает на то, что автор должен играть главенствующую роль, и именно он диктует свою волю режиссеру и актеру, но, как показывает анализ постановок того же Шекспира сегодня, на практике оказывается совсем не так. Озвучим одну из идей Г. Крэга: только триединство – автор, актер и режиссер – способно охватить, раскрыть и дать современное звучание шекспировскому образу; утилитарный однобокий подход заставляет играть декорации, грим, костюмы. Надо понимать, что трагедии Шекспира – это не мелкая бытовая драма, что трагедия у Шекспира имеет более обобщенное, широкое, универсальное значение. «Мог ли я вложить в эту роль свои собственные, личные чувства, – пишет Гилгуд в своих воспоминаниях, – а многие из них совпадали с чувствами Гамлета – и в то же время поднять их до высокого классического стиля, достойного этого образа?» [6, с. 154]. Шекспир был человеком театра и писал для театра. В театре шекспировского времени, если сравнивать с настоящим днем, не было декораций. Вернемся к тому, что Шекспир – это прежде всего искусный создатель поэтических образов. «Напомним два знаменитых образа утра: в багряном плаще, идущего по горной росе (“Гамлет”), и стоящего на цыпочках на горных вершинах (“Ромео и Джульетта”))» [9, с. 57]. Для Шекспира неважен визуальный театральный фон, потому что главным центром в его произведениях

является *человек*. Поэтому все, что в спектакле отвлекает от центра трагедии – *человека*, является лишним и неизбежно приводит к деформации смыслов, заложенных в пьесах! «*Вот почему шекспировские спектакли с детализированным или чрезмерно пышным оформлением всегда терпели и терпят неудачу*» [Там же]. Но еще раз вернемся к нашим духовным ценностям! О каких ценностях пытается разговаривать К. Богомолов в своем «Короле Лире», непонятно. Переодевания мужчин в женщин, а женщин в мужчин – это, наверное, сильный театральный ход, а возможно, отсылка нас, несведущих, к английскому театру, где все роли играли мужчины. Но причем тут актриса Роза Хайруллина, играющая главную роль? Для справедливости надо отметить, играющая довольно убедительно, легко импровизирующая в заданном режиссерском рисунке. Ставить спектакль про *апокалипсис*, используя шекспировский драматургический материал, должно быть, можно, но можно ли при этом убирать из Шекспира самого Шекспира? Спектакль Л. Додина в этом смысле, наверное, ближе к Шекспиру, но Шекспир – это, прежде всего, искусный создатель поэтических образов. А, как ни странно, спектакль Льва Додина пропитан больше грубой *прозой жизни*. И дело не в том, что режиссер обращается к подстрочному переводу и со сцены летит не поэтический слог Б. Пастернака, а в том, что спектакль напоминает больше бытовую драму (ссора из-за наследства), чем великую поэтическую трагедию. Кажется, что на театральном горизонте современного Петербурга практически нет режиссеров, способных поднять Шекспира до высокого классического стиля. А подходить к Шекспиру с утилитарной позицией, как к знаменитому барду, – это предательство, и, наверное, «Король Лир» скупает по бруковскому подходу.

Список литературы

1. **Бартошевич А. В.** Книга о великом театре [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/anikst-teatr-epochi-shakespeare/bartoshevich-kniga-o-velikom-teatre.htm> (дата обращения: 21.04.2014).
2. **Брук П.** Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью / пер. с англ. М. Стронина; предисл. Л. Додина; Малый драм. театр. СПб. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 264 с.
3. **Брук П.** Пустое пространство. Секретов нет / пер. с англ. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 376 с.
4. **Вайншток О.** Лир. Богомолов [Электронный ресурс] // Театральные дневники. 2011. 25 сентября. URL: <http://teatr-live.ru/2011/09/lir-bogomolov/> (дата обращения: 10.12.2014).
5. **Гегель Г. В. Ф.** Энциклопедия философских наук: в 3-х т. М., 1975. Т. 1. Наука логики. 452 с.
6. **Гилгуд Д.** На сцене и за кулисами / под ред. Ю. Ковалева. Л.: Искусство, 1969. 350 с.
7. **Должанский Р.** В семье не без природы [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2006. 20 марта. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/articles/70.html> (дата обращения: 14.04.2014).
8. **Карась А.** Человек, низведенный до зверя [Электронный ресурс] // Российская газета. 2006. 21 марта. URL: <http://www.rg.ru/2006/03/21/dodin.html> (дата обращения: 15.04.2014).
9. **Морозов М. М.** Избранные статьи и переводы. Л.: ГИХЛ, 1954. 596 с.
10. **Пави П.** Словарь театра / пер. с франц. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
11. **Пушкин А. С.** О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 6. С. 359-368.
12. **Пушкин А. С.** Сочинения: в 3-х т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. 735 с.
13. **Соломонов А.** Режиссер Лев Додин: «Я борюсь с тем, что я советский человек» [Электронный ресурс] // Известия. 2006. 17 марта. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/articles/67.html> (дата обращения: 14.04.2014).
14. **Товстоногов Г. А.** О профессии режиссера. М.: Всероссийское театральное общество, 1967. 359 с.
15. **Шекспир В.** Король Лир / пер. Б. Пастернака // Шекспир В. Собрание сочинений: в 8-ми т. / под ред. Т. Е. Песоцкой. М.: Интербук, 1995. Т. 7. С. 5-142.

“WE ALL BETRAY SHAKESPEARE”, BUT LEAR NOW HAS THE HARDEST TIME!

Bakanov Denis Valer'evich

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
deny234@mail.ru

The article analyzes the performances of Shakespeare's "King Lear" at St. Petersburg stage of the last decade. The comparison of different directorial interpretations and approaches to the scenic development of the great playwright's text is given. The author reveals "narrow" places of director's work with Shakespeare, for example, free enough interpretation of the text and structure of the tragedy, and inattention to the poetic structure of Shakespeare's masterpiece. The author determines the methodology of staging and its relation to modernity.

Key words and phrases: Shakespeare; King Lear; staging of Shakespeare's plays; given circumstances; mise en scene; interpretation; poetic image; "great tragedy"; theater.