

Баканов Денис Валерьевич

ЧТО РЕЖИССЕР В ГРЯДУЩЕМ НАМ ГОТОВИТ?

В статье анализируются постановки шекспировского "Макбета" в двух ведущих театрах: Академическом театре имени Ленсовета и Театре-фестивале "Балтийский дом". Дается сравнение различных режиссерских интерпретаций и подходов к сценическому освоению текста драматурга. Особое внимание уделено трудностям отношений современных режиссеров с драматургией Шекспира. Вскрывая "узкие" места работы режиссера с Шекспиром, автор характеризует общие подходы к драматургическому материалу, определяет методологию постановок и их отношение к современности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/2/7.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 2 (64). С. 36-41. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/2/

© 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

Список литературы

1. **Архив Карачаевского научно-исследовательского института.** Ф. 15 (аудиозаписи). Оп. 1.
2. **Волков С. В.** Интеллектуальный слой в советском обществе. М., 1999. 250 с.
3. **Государственный архив Карачаево-Черкесской Республики.** Ф. Р-307. Оп. 2.
4. **Джаубаева А.** Но в этом мире все возвращается по кругу... // День республики. 2011. 8 октября.
5. **Калмыков И. Х., Добагов И. К.** Претворение в жизнь ленинского плана культурной революции в Карачаево-Черкесии // По Ленинским заветам: сборник статей / под ред. К. И. Чомаева. Черкесск: Кар.-Черк. отд.-е Ставр. кн. изд-ва, 1970. 280 с.
6. **Карданова А. Х.** Интернациональная помощь народам Карачаево-Черкесии в начальный период строительства социализма // Великий Октябрь в судьбах народов Карачаево-Черкесии: мат-лы науч. конф., посвященной 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции (г. Черкесск, 4 ноября 1987 г.) / отв. ред. М. М. Бекижев. Черкесск: КЧИГИ, 1989. С. 27-42.
7. **Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства СССР. 1924-1936 (СЗР).** 1930. № 7.
8. **СЗР.** 1930. № 19.
9. **СЗР.** 1932. № 7.
10. **Фицпатрик Ш.** Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М., 2001. 336 с.
11. **Центр документации новейшей истории Государственного архива Карачаево-Черкесской Республики (ЦДНИ ГА КЧР).** Ф. П-45. Оп. 1.
12. **ЦДНИ ГА КЧР.** Ф. П-364. Оп. 1.
13. **Я сын твой, Теберда** / сост. С. У. Алиева. М., 2006. 360 с.
14. <http://www.bestpravo.ru/sssrgn-gosudarstvo/a7r.htm> (дата обращения: 25.01.2016).
15. <https://www.lawmix.ru/sssrgn-gosudarstvo/a7r.htm> (дата обращения: 25.01.2016).

**DISCRIMINATORY RESTRICTIONS OF DISENFRANCHISED PEOPLE
IN MILITARY AND EDUCATIONAL SPHERES IN THE 1920-1930S
(BY THE MATERIALS OF THE KARACHAY AUTONOMOUS REGION)**

Ataev Taulan Iosifovich

*Karachay-Circassian State University named after U. D. Aliev
r_begeul@mail.ru*

The article deals with the measures of social and legal discrimination that were taken by Soviet authorities against disfranchised people in the 1920-1930s and the consequences of this policy realization. The author focuses on the issues related to the prohibition for disfranchised people and members of their families to serve in the Red Army, as well as to the restrictions imposed on them in the sphere of access to education. It is noted that the described discriminatory measures had a significant social and economic impact both on the disfranchised and on the development of the society as a whole.

Key words and phrases: Soviets; disfranchised people; discrimination; Karachay; disfranchisement; Constitution; military service; education.

УДК 7.091.5

Искусствоведение

В статье анализируются постановки шекспировского «Макбета» в двух ведущих театрах: Академическом театре имени Ленсовета и Театре-фестивале «Балтийский дом». Дается сравнение различных режиссерских интерпретаций и подходов к сценическому освоению текста драматурга. Особое внимание уделено трудностям отношений современных режиссеров с драматургией Шекспира. Вскрывая «узкие» места работы режиссера с Шекспиром, автор характеризует общие подходы к драматургическому материалу, определяет методологию постановок и их отношение к современности.

Ключевые слова и фразы: Шекспир; Макбет; «великая трагедия»; театр; постановка пьес Шекспира; мизансцена; поэтический образ.

Баканов Денис Валерьевич

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
deny234@mail.ru*

ЧТО РЕЖИССЕР В ГРЯДУЩЕМ НАМ ГОТОВИТ?

*Вы собираетесь играть на мне.
Вы приписываете себе знание моих клапанов.
Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны.
У. Шекспир. Гамлет*

Уникальность трагедий У. Шекспира заключена не только в ярких и острых столкновениях личности и общества, но и во внутренних противоречиях героя. Многогранность и психологическая объемность созданных

им образов, подмеченные А. С. Пушкиным («*Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства раскрывают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры*») [13, с. 210]), выводят «великие трагедии» Шекспира на философский уровень.

Философы часто связывают постижение смысла бытия с проблемой добра и зла. Платону принадлежат слова: «*Все губительное и разрушительное – это зло – говорит Платон, – а спасительное и полезное – благо*» [12, с. 320]. Отсюда выражение разумности и мудрости – идея следования добру. Увлекательным аспектом является то, что философы пришли к выводу о том, что высшее назначение разума состоит в познании способов утверждения добра. Но объективная суть жизненных устоев связана с осознанной человеческой деятельностью и может быть выражена непосредственно только через нее. Но человеческая деятельность – это не всегда проявление разумности и мудрости. Взаимосвязанные и взаимополагающие понятия добра и зла неотделимы от понятий индивидуальной воли, самостоятельного индивидуального выбора, свободы и вменяемости. Поднимая данную проблематику, Гегель пишет: «*Так как мне противостоят добро и зло, я могу сделать свой выбор, могу решиться как на то, так и на другое, могу принять в свою субъективность как то, так и другое. Следовательно, природа зла такова, что человек может, но не необходимо должен его хотеть*» [3, с. 181]. Таким образом, можно сказать, что самим человеком определяется характер морального выбора, его действия могут расцениваться, соответственно, как добро и зло, как его заслуга или вина – в первую очередь перед самим собой. Результат нашего свободного морального выбора – наша судьба, жизнь. Добро реализуется через индивидуальную волю, через самосознание человеческой личности, которое выступает как исток самосозидания, через свободный выбор между добром и злом.

Показательной в этом отношении является трагедия У. Шекспира «Макбет», самая короткая – в ней всего 1993 строки. Но при этом, как пишет Л. Пинский, «*трагедия с героем-преступником благодаря зачину может звучать как трагедия человеческой жизни, одна из глубочайших во всем театре Шекспира*» [11, с. 181]. Нигде, как в этой трагедии, не отражена в полной мере свобода воли, причем с последовательным переходом от добра ко злу. Но обо всем по порядку.

Эта трагедия поражает многим. Если оставить за скобками хроники, то она самая кровавая. На это указывает, в частности, Оден: «*В “Макбете” множество смертей и сцен кровопролития*» [8, с. 364]. Слово «*кровавый*» проходит красной нитью через всю пьесу. Эта пьеса – самая мрачная по атмосфере. Так, М. Морозов пишет: «*Еще мрачнее становится атмосфера в “Макбете” (1605), где мы присутствуем не только при физической, но и при нравственной гибели героя*» [7, с. 131]. Это пьеса о *герое-преступнике*, Макбет сознательно идет на все убийства. Если в «Отелло» главный герой, герой-доблести, совершает свое преступление, убийство Дездемоны, под давлением Яго, олицетворяющего мир зла, то Макбет сам себе хозяин! В «Гамлете» случай приводит к преступлению и кровавой развязке. Под *случаем* подразумевается убийство Полония, убийство невинного человека, а если он и виновен в убийстве короля, то косвенно. Если бы Гамлет убил в спальне королевы короля, то это был бы законный акт мести. Как отмечает Оден, «*цель смертной казни – правосудие, осуществление принципа, что кровью воздается за кровь, а жизнью – за жизнь*» [8, с. 366]. И помимо частого вопроса, почему Гамлет медлит и нерешителен в своих действиях, резонно возникает второй вопрос: вина дяди доказана, чтобы совершить акт правосудия, а не банальное убийство? Для правосудия преступник должен признать свою вину, и, «*если убийца признал свою вину, необходимо или казнить его, или, взяв на себя ответственность за выражение последней воли убитого, отпустить преступника на все четыре стороны*» [Там же]. Но вернемся к Макбету. Все убийства, совершенные им, не являются случайными, каждое – обдуманное и спланированное акт. «*Макбет, – отмечает Л. Пинский, – сознательно идет на преступление и, не в пример неопытному в делах житейских венецианскому Мавру, подвизается в хорошо знакомой ему, полководцу и близкому родичу короля, сфере*» [11, с. 180]. Мы не берем в данном случае убийства на поле боя, где воцарилась слава Макбета. Слава Макбета выведена в экспозицию сюжета. Практически сразу, после шабаша ведьм, перед нами разыгрывается действие, где спасителем Шотландии предстает Макбет.

Дункан

Наш храбрый родич! Чести образец [15, с. 260]!

Слава Макбета летит впереди него. И вот он уже тан ковдорский (слово «тан» использовалось в Шотландии вплоть до XV в. для обозначения феодала, наследника короны; т.е. Макбет является наследником короны), даже еще не зная об этом. И чем стремительней его взлет в начале, тем ужасней и трагичней его падение, где нет руки рока, а только собственные деяния: «*Открытые и морально недвусмысленные деяния Макбета в экспозиции и финале сами говорят за себя и не нуждаются в разбирательстве, в словах*» [11, с. 182]. Важно подчеркнуть, что в великих трагедиях Шекспира полностью отсутствует фаталистическое отношение к року, предопределяющему трагедию. Главный акцент ставится на личности героя, формирующего свою судьбу и судьбы окружающих. Шекспир умелый интриган и мастер своего дела. Две битвы, которые мы видим в начале и в конце пьесы, обрамляют сцены с ведьмами. Часто за отправную точку кровавых деяний Макбета берут его встречу с вещими сестрами. Выставляя ведьм как злой рок, искушающий Макбета наподобие Яго в «Отелло». И тут кроется большая ошибка!

Геката

Но горе в чем? Макбет – злодей

Без ваших колдовских затей.

Не из-за вас он впал в порок,

А сам бездушен и жесток [15, с. 311].

Пророчества ведьм не есть предопределенность или судьба. Услышал бы Макбет пророчества или нет, но гламисским таном он был от рождения, точнее – титул перешел по наследству. А ковдорским таном он становится благодаря своей доблести. И это зависело не от ведьм, а от поступков Макбета и прямой воли короля Дункана.

Дункан

Чего лишился тот,

Достойнейший Макбет приобретет [Там же, с. 262].

Таким образом, виден объективный стихийный ход вещей, зависящий больше от совокупности фактов, чем от конкретного человека. Гегель отводил сверхъестественным силам функциональную роль в шекспировской трагедии, видел в них средство художественной объективации, предостерегающей художественное изображение от «безумных вымыслов» и «произвольных случайностей». В христианском понимании человек обладает свободой воли: то, что произойдет, не равнозначно тому, что должно произойти: *«Бог предвидит будущее как часть опыта, но человек не способен воспринимать будущее иначе как возможность, зависящую от его собственного выбора»* [8, с. 372]. А вот теперь перейдем к свободе выбора. Макбет становится королем благодаря спланированному убийству, которое, как мы узнаем, он замыслил еще задолго до встречи с «сестрами». *«Мысль об убийстве Дункана пришла раньше всего ему (Макбету – прим. автора – Д. Б.), а не была подсказана пророчеством ведьм»* [7, с. 133]. И это убийство требует огромной решимости, даже большей, чем требуется для отражения вражеских атак. Так в силу вступает субъективная (внутренняя) сторона. Когда мы встречаем Макбета, это человек, который высоко ценится народом. Он пронизан светом. Но к концу трагедии Макбет погружен в душевную тьму. *«Сюжет развивается как порочный, все более суживающийся, роковой, “заколдованный круг”»* [11, с. 181]. Рок как таковой тут находится внутри самого человека, и это не объективная единица, а субъективный элемент, заключенный в выборе самого человека и его поступках. Можно сослаться на то, что есть сильное внешнее воздействие на Макбета: предсказание ведьм, слабость короля, призывы леди Макбет и т.д., но *«внешние условия провоцируют честолюбие Макбета, способствуют его нравственному перерождению и временному торжеству, однако в развитии этого трагического характера весьма существенной оказывается его предуготовленность к такой эволюции, что и привлекает особое внимание Шекспира»* (разрядка автора – Д. Б.) [14, с. 48].

За этим кроется еще один аспект уникальности шекспировской трагедии «Макбет» – наличие протагониста, но отсутствие антагониста. Точнее – это два в одном! Макбет является и героем, и антигероем одновременно. Явного антагониста в трагедии мы не встретим. Часто роль антагониста играет главный злодей, а протагониста – главный герой. Шекспир свои великие трагедии старался называть именами главных героев: «Гамлет», «Король Лир», «Отелло»... Следовательно, «Макбет» не исключение, в название вынесено имя главного героя. Но если Гамлету противостоит Клавдий, Лиру – дочери, Отелло – Яго, то Макбету никто не противостоит. Ведьмы? Но кроме предсказаний они явно, да и неявно не ведут никакой борьбы с Макбетом, не строят козни и прочего, как, например, Яго в «Отелло», в результате чего должна произойти трагедия. Леди Макбет? Часто ее называют четвертой ведьмой. Но она только поддерживает Макбета в его замыслах и является соучастницей преступлений. Малькольм, Макдуф, Флинс? Во-первых, эти фигуры (кроме Флинса – о нем мы вообще забываем и не вспоминаем до конца пьесы) проявляются как активные единицы трагедии только в конце. А во-вторых, они вступают в битву на волне всеобщего восстания. Протагонист и антагонист должны быть как минимум равными друг другу (*это высказывание требует расшифровки, но его полемический характер приведет к отвлечению от общей концепции*). Нет антагониста, – нет конфликта. Но конфликт заложен в самом Макбете. «Макбет» – чистая трагедия человеческой с т р а с т и, выкристаллизованная и сконцентрированная гением Шекспира. Можно возразить: а что, разве остальные трагедии не связаны со страстями? И это возражение будет верным и резонным, но только отчасти. Действительно, страсть быть кумиром, почитаемым и обожаемым, встречается в «Короле Лире», любовь – в «Ромео и Джульетте», страсть властвовать – в «Ричарде III», в «Гамлете» – жажда мести... Список может длиться. Но проявление этих страстей в героях – не что иное, как ответная реакция на так называемое внешнее раздражение. Было бы возможным возникновение возвышенной всепоглощающей любви между Ромео и Джульеттой, если бы не вражда семей, которая провоцировала двух молодых людей на борьбу за свою любовь, тем самым усиливая эффект? Как известно, запретный плод всегда сладок. Мстил бы Гамлет, если бы отец умер своей смертью – от старости? Жаждал бы власти и тирании Глостер, если бы не его внешнее уродство? А у Макбета нет внешних раздражителей. Когда мы сталкиваемся с Макбетом – он герой, его окружают почет и уважение, расположение власти, готовой одаривать по заслугам, дома у него любящая жена!

Шекспир создал грандиозную свободу личности и великодушно предоставил личность своим страстям.

Для людей искусства, тем более людей театра, нет ничего более занимательного, чем исследование фигуры человека, охваченного страстями. Макбет – это чистая страсть, без примесей. Он богат – имеет свой замок и земли. Гламисский тан, женат. Возникает вполне резонный вопрос: чего хочет Макбет? Многие будут утверждать, что все очевидно: Макбет жаждет В Л А С Т И! *«Пьеса, отдаленно основанная на истории реального шотландского короля Макбета, часто представляется архетипичной историей об опасности чрезмерной жажды власти и измены друзьям»* [6]. Странно, почему же тогда в постановке Ю. Бутусова *«центр всей истории, к кому сходятся все линии сюжета, на ком концентрируются взгляды, – несомненно, леди Макбет (Лаура Пичхелаури)»* [17]? *«Она действительна и решительна, витальна и обворожительна,*

резка и пленительна. И это передается через движения, пластику, танец. Макбет (Иван Бровин), напротив, брутальный, рефлексивный и немногословный» [Там же]. Следуя за Бутусовым, хочется спросить Шекспира: а почему вы не назвали данную трагедию «Леди Макбет?» Так, например, сделал Лесков, который назвал свое произведение «Леди Макбет Мценского уезда». Наверное, потому, что суть заключена не в ней, а в нем! Люку Персевалю пришлось додумывать ведущее предлагаемое обстоятельство, чтобы оправдать первое преступление Макбета. «Персеваль придумал неожиданное оправдание поступкам Макбета: честный король Дункан насилует леди Макбет, она просит о защите чести. После чего часть претензий к будущему королю разом снимается» [16]. Но, может, именитому режиссеру следовало бы обратиться к первоисточнику трагедии – «Хроникам Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда – и не выдумывать мотив мести? В постановке Чхеидзе (1994) Макбет безумен.

Хочется обратить внимание на любопытный факт. Лейтмотивом всей трагедии служат слова «Зло есть добро, добро есть зло» [15, с. 259] или, как указывает Пинский, «прекрасное – гнусно, а гнусное – прекрасно» [11, с. 176]. Давайте запомним! В том, что Макбет честолюбив, нет никаких сомнений, на это указывают отечественные критики (Пинский, Аникст, Морозов) и зарубежные (Оден, Уолтон и др.). Очень часто эту черту наделяют негативным окрасом, хотя на самом деле честолюбие может быть, как болезненным, так и здоровым. Все люди, которые добились успеха в какой-либо сфере, являются честолюбцами. Их манит процесс достижения цели и получения признания. Такое свойство выступает в роли хорошего мотиватора. Оно не дает человеку сбиться с пути, даже когда ему трудно. Но для личности, у которой присутствует здоровое честолюбие, слава будет играть особую роль. А вот когда желание почивать на лаврах становится самоцелью, тогда такое качество называется тщеславием. Человека перестают интересовать плоды его деятельности, польза для окружающих от собственных деяний не в счет. Порой тщеславный действует даже во вред себе. А теперь вернемся к фразе «прекрасное – гнусно, а гнусное – прекрасно».

«Борьбой этих двух начал действительно наполнена вся трагедия: жизнь может быть и отвратительной, и прекрасной; и таким же может быть человек» [1, с. 764].

Люк Персеваль хорошо известен отечественному зрителю, да и «Макбет» Шекспира – значимое для него произведение. В 2014 г. на сцене Балтийского дома именитый европейский режиссер ставит «Макбета» с русскими актерами. Декорации, созданные Аннетт Курц (Германия), поражают: все пространство распахнуто и диагонально рассечено металлическими подвешенными трубами, скрещенными под острыми углами. Но при этом создается ощущение сдавленности, замкнутости и отстраненности. Эта отстраненность проявляется в Макбете (Леонид Алимов), только связана она не с какими-то душевными (внутренними) переживаниями Макбета, а с вполне понятной причиной – пьет много (на первый взгляд), да и «Леонид Алимов в роли шотландского тана подчеркнуто физиологичен: обильная плоть чревоугодника, похотливость бабника, хмельные скачущие интонации пьяницы, легко перескакивающего с крика на извиняющийся шепот, переходящего от полной протрации к алкогольному куражу» [4]. Наблюдая за развитием действия в «Макбете», понимаешь полное отсутствие логических связей. Но Люку Персевалю этого не надо, его герой патологичен и болен, тут рвется вся и все. С некоторым допущением создается впечатление, что мы внутри, в голове Макбета, и бродим по коридору сознания. Все пространство окутано темнотой, есть только одно светлое пятно, постоянно следующее за Макбетом. Из темноты, точнее сказать – полумрака, в это пятно Макбета вваливаются, нет, точнее – в этом пятне проявляются персонажи: леди Макбет (Мария Шульга), Леннокс (Юрий Елагин). Леди Макбет тоже «больна», ее сознание не сильно отличается от расколотого сознания мужа. Но в отличие от своего мужа она подчеркнута эротична и молода. На внутреннем сходстве и внешнем несоответствии Персеваль умело выстраивает конфликт. Причем внутренний. Внешней составляющей конфликта, а также связью с обществом является Леннокс. Все окружение Макбета затерто его сознанием, оно присутствует, но в темных уголках, в видениях, которые иногда проявляются как вспышки. Режиссер нас полностью сосредоточивает на «больном сознании» Макбета, хотя не упускает и леди Макбет. Через нее дает или пытается дать ответы на происходящее с Макбетом. По Персевалю, Макбет и леди Макбет – это единое трагическое целое. «Природная реальность совсем молодой леди Макбет (Мария Шульга), тоже с расколотым, непостижимым, болезненным сознанием, делает их как бы одним существом, их несчастный семейный мир – одной трагедией» [10]. Понимая, что режиссер погрузил нас в голову Макбета, становится ясным, почему из спектакля почти целиком исчезли диалоги. При погружении во внутренний мир Макбета, взгляде на все вокруг через призму его сознания диалог становится лишним. Изредка нужен комментарий, который нам периодически выдается в форме монолога. Но тут зрителя ожидает сюрприз. Персевалю не хватило текста Шекспира, чтобы точнее зафиксировать свою идею в наших головах. Ему пришлось вставлять монолог для леди Макбет из «Счастливых дней» Беккетта, где в абсурдистской, нелогичной, равной форме идет размышление об одиночестве. Зачем дополнять Шекспира другими авторами? Шекспир самодостаточен, как, впрочем, и Беккетт. Да, Шекспир менее абсурден, но Беккетт менее реален. Утверждение спорно и требует дискуссии. Идея режиссера «явно не подчиняется изложению в категориях причинно-следственной, линейной логики. Действие представляет собой не траекторию, а объем» [Там же]. Идея Персевалея – сжать Шекспира до «больной головы» Макбета, это движение в сторону Шекспира. Как говорилось выше, в «Макбете» важен сам Макбет, и на этом акцент режиссером сделан. Но, вывернув наружу алкогольное сознание Макбета и ампутировав исходную точку его падения, а если выразиться языком профессионалов, изменив предлагаемые обстоятельства, режиссер лишил нас интриги, а также сместил

направляющие конфликта. И вместо перехода *прекрасного в гнусное* мы получили переход *гнусного, больного в еще более гнусное*. Вектор, данный Шекспиром, – Макбет-герой – Макбет-преступник – отсутствует. Тем самым срезана эволюция развития героя. Мы встречаем Макбета после *хорошей* попойки с королем Дунканом, после которой, чтобы привести себя в порядок, нужен длительный душ, у Персеваля – ведро с водой. Минутная *слабость*: может, не надо убивать Дункана? Но далее женщина и бутылка стирают остатки здравого смысла. И на протяжении всего спектакля Макбет породнен с бутылкой. Хлебнул – и нет Дункана, еще глоток – и Банко мертв... Тем самым одна из величайших трагедий космического масштаба сведена до примитивного – алкогольной агонии. Алкоголизм – это болезнь. Макбет Шекспира если и болен, то не этой болезнью, а нравственной патологией. Здоровое честолюбие перерастает в тщеславие, начинающее пожирать героя изнутри. Когда внутри все съедено, оно вырывается и начинает пожирать все вокруг. А теперь представим, что такой человек правит страной!

Надо отдать должное Персевалю, что спектакль в целом не утомителен и в какой-то мере заворачивает. Это достигнуто точным темпо-ритмическим рисунком. Оригинален конфликт с воображаемой, нематериальной стороной и физической. Интересен подбор актеров: совсем не геройской внешности, но артист с мощной энергетикой Леонид Алимов и неподдельно зрочная, женственная Мария Шульга.

В театральном пространстве Санкт-Петербурга есть еще один спектакль, связанный с трагедией Шекспира «Макбет», – «Макбет. Кино» (постановка Ю. Бутусова, премьера состоялась в 2012 г.). Самая короткая пьеса превратилась в пятичасовую эпопею на тему «Макбет», а премьерные спектакли длились более шести часов. Этот зрелищный, грохочущий спектакль, конечно, не оставит никого равнодушным. Эмоциональный вольтаж варьируется от самого отрицательного до самого восторженного. Молодое поколение зрителей (мало читающих и воспринимающих Шекспира как бренд) от 16 до 30 лет бегают пересматривать спектакль по три-четыре раза. Действительно есть на что посмотреть: спектакль пропитан сексуальной энергией, зрелищными номерами, орущей и бьющей музыкой – от Альбини до Цоя и Майкла Джексона, тут не до темпо-ритмических изысков Персеваля. *«Поразительны молодые актеры, на которых сделал ставку режиссер. Ведьма, превращающаяся в леди Макбет, обладающая бешеной сексуальной энергетикой, – великолепная Лаура Пицхелаури – безусловный лидер и главный мотор спектакля. Хороши и Макбет Иван Бровин, и меняющий личины с Дункана на Макбета Виталий Куликов, и фантастический Александр Новиков, каждый выход которого превращается в отдельный законченный номер»* [18]. В режиссуре про хорошо сделанный спектакль говорят, что он воздействует на всех трех уровнях: зрелищном, эмоциональном, интеллектуальном. Спектакль Бутусова зрелищный, пиршества для глаз сколько угодно; включает *«зрелище, кинематограф и музыку: спектакль содержит много ярких решений и киноприемов, блестяще ритмически организован, отчего даже нетеатральному зрителю не соскучиться, несмотря на продолжительность действия свыше пяти часов»* [5]. Летящие с колосников автопокрышки, убойная дискотека, полубогаженные ведьмы, кровавый пир с ростовыми куклами... Красочно ли все это? Безусловно, и даже несмотря на то, что спектакль решен в черно-белой гамме с небольшими цветовыми вставками. Воздействует ли спектакль Бутусова на эмоциональном уровне? Всенепременно! Ритмически выстроенный, с орущей музыкой, дубляжом многих сцен, перестановкой сцен из начала в конец и наоборот, имеющий прямые параллели с современностью (начиная от Алан Делона и заканчивая панк-молебном) – такой спектакль сильно бьет по неокрепшей душе молодого зрителя, и многие уходят в «чувственном экстазе». Что касается интеллектуального уровня, то тут вопросов не возникает. Головоломка, заданная Бутусовым, даст столько почвы для размышления и разгадывания, кто кому сват, кто кому брат, что еще очень долго после окончания спектакля возвращаясь к вопросу «А причем тут Шекспир и его Макбет?». Опытным режиссером умело поставлена защита от претензий такого рода – в афише значится: «“Макбет. Кино” по пьесе Шекспира». Но Шекспир не писал такой пьесы... Отличительная черта Шекспира – это 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»* [2, 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. Занимается ли Бутусов в своем спектакле исследованием человека? Безусловно. Только не героя пьесы Макбета, а своей творческой кухни, выворачивая ее наизнанку. Далее исследование перекидывается на зрителя: способен ли он, зритель, освоить все аллюзии, параллелизмы и мизансценические изыски. А если обратиться к Пави, то мизансцена *«осуществляется при помощи “приемов осмысления” (Кристева), которые предоставляют в распоряжение зрителей зрелищный текст в картинках для дальнейших манипуляций»* [9, с. 183].

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» [2, 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. Пришел ли режиссер к Шекспиру и привел ли нас, зрителей, к нему? Вряд ли! В этом отношении гораздо ближе и точнее спектакль Л. Персеваля. Как можно жанрово охарактеризовать спектакль в постановке Ю. Бутусова? Талантливый капустник на основе не очень удобоваримого на сегодня перевода А. И. Кронеберга. Как указывает Пинский, *«поэтическое живое начало шекспировского жанра прежде всего внутренне связано со своим предметом (“сюжетом”), духовно содержательно, а не технично, оно не может быть раскрыто демонстрацией “мастерства” – по сути, даже оскорбительной, когда речь идет о таком гении, как Шекспир»* [11, с. 4]. Сегодня в петербургском театральном пространстве не видно спектаклей, точнее режиссеров, способных полностью осмыслить поэтико-философский дар Шекспира и в трагической, кровавой пьесе «Макбет» выявить и расшифровать в полном объеме простую формулу *«прекрасное – гнусно, а гнусное – прекрасно»*.

Список литературы

1. Аникст А. Послесловие к «Макбету» // Шекспир В. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 763-773.
2. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет / пер. с англ. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 376 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Философия права / пер. Б. Г. Столпнера и М. И. Левиной. М.: Мысль, 1990. 524 с.
4. Егошина О. Алкогольные грезы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2014-06-03/202616-alkogolnye-grezy.html> (дата обращения: 15.03.2015).
5. Лучкин Л. Вместо реальности – коллективный сон [Электронный ресурс]. URL: <http://nvspb.ru/stories/vmesto-realnosti-kollektivnyu-son-49933> (дата обращения: 04.04.2015).
6. Макбет (пьеса) [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Макбет_\(пьеса\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Макбет_(пьеса)) (дата обращения: 15.03.2015).
7. Морозов М. М. Избранное / вступ. ст. М. В. Урнова. М.: Искусство, 1979. 669 с.
8. Оден У. Х. Лекции о Шекспире / пер. с англ. М. Дадян. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. 575 с.
9. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
10. Песочинский Н. Русский «Макбет» Персеваля [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/russkij-laquo-makbet-gaquo-persevalya/> (дата обращения: 14.03.2015).
11. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 606 с.
12. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1971. Т. 3 (1). 333 с.
13. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. Т. 7. 463 с.
14. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Худож. лит-ра, 1986. 382 с.
15. Шекспир В. Макбет / пер. Б. Пастернака // Шекспир В. Собрание сочинений: в 8-ми т. / под ред. Т. Е. Песоцкой. М.: Ингербук, 1992. Т. 2. 525 с.
16. Эфендиева Н. Макбет [Электронный ресурс]. URL: <http://theatre-lensoveta.ru/stati/makbet/> (дата обращения: 14.03.2015).
17. Эфендиева Н., Леонидова Е. Макбет [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pulse.ru/article/makbet-1.html> (дата обращения: 14.03.2015).
18. Янкелевич Е. «Макбет. Кино» в Ленсовета. 18+: кровь, секс и летающие автопокрышки [Электронный ресурс]. URL: http://piter.tv/event/makbet_kino/?from=prevLoad (дата обращения: 24.03.2015).

WHAT IS DIRECTOR PREPARING FOR THE FUTURE?

Bakanov Denis Valer'evich

*Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences
deny234@mail.ru*

In the article the productions of Shakespeare's "Macbeth" in two major theaters: Leningrad Academic Theatre and Theater-Festival "Baltic House", are analyzed. The comparison of various director's interpretations and approaches to the stage adaptation of the playwright's text is presented. Particular attention is paid to the difficulties of the relationship of modern directors with Shakespeare's plays. Revealing the "narrow" places of the director's work with Shakespeare the author describes general approaches to the dramaturgical material and determines the methodology of the productions and their relation to the present time.

Key words and phrases: Shakespeare; Macbeth; "great tragedy"; theater; Shakespeare's plays staging; mise en scene; poetic image.