

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.32>

Мальцева Ольга Николаевна

[Спектакль Роберта Стура "Король Лир": строение и содержание](#)

Статья посвящена спектаклю "Король Лир" (1987. Театр им. Ш. Руставели. Тбилиси) всемирно известного режиссера Роберта Стура. Цель исследования - показать, что рецензенты постановки представили ее содержание, опираясь в основном на происходящее с героями, то есть, по существу, на событийный ряд пьесы, не принимая во внимание строение сценического произведения; а также предложить собственное прочтение спектакля. Научная новизна заключается в первом аналитическом изучении одного из значительных спектаклей XX века. В результате исследования проведен анализ композиции спектакля и выявлено его художественное содержание. Представленная работа будет полезна теоретикам и практикам театра и педагогам театральных вузов в лекционных курсах и семинарских занятиях по истории и теории театра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/6/32.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 166-171. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/6/

[© 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

Театральное искусство

Dramatic Art

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 07.04.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.32>

Статья посвящена спектаклю «Король Лир» (1987. Театр им. Ш. Руставели. Тбилиси) всемирно известного режиссера Роберта Стуруа. Цель исследования – показать, что рецензенты постановки представили ее содержание, опираясь в основном на происходящее с героями, то есть, по существу, на событийный ряд пьесы, не принимая во внимание строение сценического произведения; а также предложить собственное прочтение спектакля. Научная новизна заключается в первом аналитическом изучении одного из значительных спектаклей XX века. В результате исследования проведен анализ композиции спектакля и выявлено его художественное содержание. Представленная работа будет полезна теоретикам и практикам театра и педагогам театральных вузов в лекционных курсах и семинарских занятиях по истории и теории театра.

Ключевые слова и фразы: Роберт Стуруа; Уильям Шекспир; «Король Лир» Шекспира; Грузинский государственный академический театр имени Шота Руставели (Тбилиси); драматический театр; история и теория драматического театра; поэтика спектакля.

Мальцева Ольга Николаевна, д. иск., доц.

Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
omalt@gmail.com

Спектакль Роберта Стуруа «Король Лир»: строение и содержание

Задачи статьи – показать неполноту осмысления спектакля Роберта Стуруа «Король Лир» (Театр им. Ш. Руставели, 1987) в театрально-критической прессе, рассмотреть драматическое действие постановки и предложить свой вариант ее художественного содержания. В анализе использована *методология* изучения поэтики спектакля, разработанная автором этой статьи в русле школы театроведения, которую принято называть ленинградской или гвоздевской, по имени ее основателя – А. А. Гвоздева [5]. Эта методология представлена, обоснована и применена ее автором в исследованиях конкретных театров [12; 14] и в разделах учебного пособия по театральной критике [8; 13]. *Теоретической базой* работы является новейшая теория театра, созданная Ю. М. Барбоем [2; 3] в традиции гвоздевской школы. *Актуальность* исследования состоит в том, что оно сделано в редком жанре анализа поэтики спектакля, развитие которого остро необходимо для дальнейшего развития теории театра и в изучении спектаклей, как вошедших в историю, так и представленных на современной сцене. Результаты работы будут полезны для теоретиков и практиков театра, театральных критиков, а также педагогов театральных вузов. В этом и состоит ее *практическая значимость*.

«Король Лир» Роберта Стуруа – одна из самых известных постановок выдающегося режиссера. Она получила высокую оценку многочисленной прессы. При этом вопрос о ее содержании остался, по существу, открытым. Его связывают в основном с событийным рядом пьесы, лежащей в основе спектакля, и прежде всего с главным героем и его властью. Например: с путем Лира «от резкого снижения вначале к очищенному трагизму финала» [18, с. 6]; с современным тираном, который затеял раздел королевства ради забавы, призванной подтвердить его абсолютную власть [21]; с политическим театром короля Лира, в государстве которого все сведено к набору ролей, а сущность неведома или утрачена [4]; с беспощадным правлением Лира, которое открыло ворота еще большему злу, в частности – беспамятной власти Гонерильи и Реганы [16]; с тиранией и ее следствиями [7]; с проблемой диктатора и трагических последствий его правления в виде Апокалипсиса, разрушения Вселенной [19]; с разрушительной силой деспотизма [20]. Между тем уже больше чем столетняя история режиссерского театра свидетельствует о том, что режиссер, как и другие художники, создает собственный художественный мир, мир, который в той или иной степени автономен от художественного мира, сотворенного драматургом. Роберт Стуруа в этом смысле не является исключением, что показало его многолетнее творчество.

В рецензиях остались без внимания важные для смыслообразования составляющие и особенности спектакля, и прежде всего – специфика его строения. Это и помешало более адекватному его восприятию. Такая

ситуация не является чем-то исключительным, она возникала неоднократно, с постановками не только Стурюа, но и других режиссеров. Подобные примеры, связанные с некоторыми значительными спектаклями второй половины XX – начала XXI в., подробно проанализированы [9-11].

Приблизиться к постижению содержания «Короля Лира» Стурюа поможет анализ его драматического действия, до сих пор не осуществленный.

Существенно, что для спектакля был сделан новый перевод пьесы. Его авторы – сам режиссер, Л. Попхаде и Г. Чарквиани. Художник спектакля – М. Швелидзе. Композитор – Г. Канчели.

Сразу отметим, что особенность строения постановки характерна для произведений поэтического театра. Она сформулирована в свое время П. А. Марковым [15] на примере театра В. Э. Мейерхольда и заключается, в частности, в том, что спектакль следует тематическому развитию.

Какие же темы можно проследить в «Короле Лире» Роберта Стурюа?

Одна из них – тема театра или открытой театральной игры. Судя по творчеству режиссера, эта тема важна для него. Впервые наиболее ярко она была представлена, каждый раз по-разному, в его спектаклях «Кавказский меловой круг» (1975) и «Ричард III» (1979) [10; 11].

Тема ведется сквозной непрерывной «линией». Это происходит уже благодаря двум элементам сценографии, единой на весь спектакль. Один из них – размещенные слева на сценической площадке открытые, никак не закамуфлированные театральные осветительные приборы. Второй, расположенный справа – выгнутая установка, воспроизводящая в реальном масштабе ложи и бельэтаж зрительного зала. Можно было бы сказать, что эта установка зеркально отражает реальный зрительный зал Театра им. Ш. Руставели, если бы не ощущение затянувшегося ремонта или долгостроя. Его создают отсутствие позолоты, фрагменты обнаженной кирпичной кладки, остатки строительных лесов, лестница для строителей, строительный желоб и рядом – кучи песка. Можно, конечно, связывать такое состояние фрагмента зрительного зала на сцене с реставрацией Театра им. Руставели, во время которой шли репетиции «Короля Лира». Именно так и сделали некоторые рецензенты [7]. Но в контексте действия существенно то, что частично воспроизведенный на подмостках зрительный зал – одна из причин, заставляющих воспринимать сцену именно как театральную площадку, на которой не герои «живут», а играют актеры, исполняя свои роли. Что касается «вечного ремонта» и сопутствующего ему строительного хаоса, они с самого начала создают ощущение нескладности развертываемого перед нами мира. В ходе действия оно обостряется тем, что происходит с героями.

Кроме того, на протяжении действия мы видим висящие куски рельсов, которые служат для извлечения звука, когда по ним бьют. Такое применение предмета не по его прямому назначению, конечно, делает его тоже причастным к названной теме.

Открытая театральность обнаруживается и в тревожной музыке, многократно вступающей в действие, явно предвещающая недоброе. Когда же оно наступает, музыка «не успокаивается», как бы предупреждая, что и впереди ждут подобные или еще худшие перемены. Ту же функцию выполняют время от времени слышащиеся гул и гром, которые порой сопровождаются ослепительно-яркими вспышками света.

Выявляет открыто театральную природу постановки и неоднократно в ходе спектакля звучащий романс Неморино из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток», который музыковеды называют сублимацией любви героя. Он неожиданно слышится в сценах, связанных с борьбой властных, расчетливых и похотливых старших дочерей Лира за Эдмонда (А. Хидашели). Звучащее в романсе сладостное упоение юноши, связанное с тем, что его чувства разделяет любимая девушка, резко контрастирует с этими сценами, как контрастирует это пение и со сценой ослепления Глостера (А. Махарадзе) Реганой (Д. Харшиладзе) с помощниками, во время которой оно тоже неожиданно вступает в действие. Такой контрапункт видимого и слышимого отчетливо обнаруживает сконструированную природу связи романса и названных эпизодов.

По-театральному ярко выглядит одежда старших дочерей Лира после получения наделов королевства и власти. Тот же эффект создает и резкий грим сестер. Это сразу бросается в глаза не только в сравнении с их весьма скромным видом в сцене раздела королевства, где они предстали с серыми лицами и в едва ли не монашеском облачении, но и само по себе. Их кричащее «оперение» и такой же грим – один из инструментов борьбы за Эдмонда, которая выглядит смертельной схваткой самок за самца. Не скрывая жестко саркастичное отношение к ним, режиссер в одном из эпизодов показывает Гонерилью (Т. Долидзе), которая играет роль художника, будто «творит» у мольберта. Причем она то и дело выходит из этой роли, поскольку полностью сосредоточена на себе. Именно собственной персоной любит ее она и когда манерно отходит от холста, чтобы, как это делают художники, взглянуть на получившееся.

Открыто условными являются высвечивания лучом отдельных вступающих в действие персонажей, что сразу концентрирует на них внимание зрителей, как происходит, например, с Эдгаром (Г. Дзельадзе) и Эдмондом, как и то, что многие персонажи появляются из ложи зрительного зала, расположенного на сцене, спускаясь на сценическую площадку по упомянутой строительной лестнице. Сами персонажи, разумеется, не воспринимают ложи именно ложами и лестницы как строительные, об этом знают лишь актеры, исполняющие их роли, и зрители. Для персонажей это просто переход из одного пространства в другое, как при выходе из-за кулис на подмостки, именно так они относятся к этим элементам сценографии.

Прямое отношение к теме открытой театральной игры, театра Стурюа имеют и эпизоды, где звучит прямое высказывание режиссера. В одной из таких сцен Лир утверждает, что «природа выше, чем искусство, ее не запретишь». Второй части этого утверждения в пьесе Шекспира нет, ее герой «ограничивается» репликой: “Nature’s above art in that respect”. В данном случае режиссер, как это характерно для Шекспира, одаривает

своей мыслью персонажа спектакля. Стуруа, существенную часть своей жизни живший и творивший в условиях советской действительности, конечно, хорошо знает, что такое цензура в искусстве.

В этом спектакле акты не завершаются поклонами под аплодисменты артистов, вышедших из своих ролей, как это было, например, в «Кавказском меловом круге» и «Ричарде III». В данном случае актеры как таковые проявляются другими способами. Например, после проклятия Лиром Корделии (Марина Кахиани), которая уже объявлена королевой Франции, старый король неожиданно, не по летам резво, убегает с площадки, а с ним и его свита. Точнее, в этот момент перед нами уже не король с присными, а актеры, которые, отыграв эпизод и выйдя из своих ролей, оперативно уступают место участникам следующего эпизода. Подобное происходит, например, и после ссоры короля с Гонерильей в ее доме, когда, воскликнув «Я верну былую мощь, верну и власть», король вдруг вместе с Кентом (М. Джинория) быстро, как не присуще старику в его возрасте, убегает. И убегающие являются уже именно вышедшими из ролей актерами. А оба эти эпизода становятся частями темы открытой театральной игры.

С этой темой связаны и эпизоды с участием Шута, который дурашливо изрекает умные вещи и представляет перед королем микросценки, исполняя роль дурака. Но сквозь эту роль мы постоянно видим грустные умные глаза Шута и исполняющего его роль актера Ж. Лолашвили. Но этим не ограничивается участие героя в теме.

Все рецензенты отметили происходящее в спектакле убийство Лиром Шута вопреки пьесе, где он необъяснимо в определенный момент просто выпадает из действия. Но то, что Шут после смерти как ни в чем не бывало встает и выдает свою очередную сентенцию, уходя с площадки, критики воспринимают по-разному. Так, К. Рудницкий [16] трактует это едва ли не в сказочном ключе, мол, правда, и многократно убитая, не умирает. А, например, по мнению М. Волаждиной и В. Иванова [4], воскрешение Шута позволяет ему высказаться сполна. Хотя это высказывание вполне в духе прежних суждений Шута. Но как бы ни интерпретировали рецензенты данный эпизод, никто не увидел в нем самообнаружение театра, причем не только как вполне определенного вида искусства, но и как искусства вообще, где возможно все, в том числе и оживление погибшего. То есть этот эпизод также является составляющей темы театра, ведущего открытую игру.

Наконец, непосредственное отношение к теме открытой игры или театра Стуруа имеет виртуозность игры актеров, которая сама по себе в течение всего спектакля является объектом нашего внимания, доставляя эстетическое удовольствие. И уже тем самым участниками действия наряду с персонажами являются и актеры как таковые.

Вторая (не по значимости) сквозная тема связана с игрой, начатой самим Лиром, которую на протяжении всего действия ведут почти все персонажи. Ее можно назвать темой театра короля Лира. Действие в спектакле этого театра начинается своеобразным игровым трюком, унижающим семью и присных короля. Таким трюком выглядит уже само опоздание короля к ожидающим его семье и придворным. Это ожидание может показаться томительным даже для зрителя, видящего неподвижно и молчаливо стоящих людей весьма долго, особенно по меркам сценического времени. Что же касается ждущих короля, то их степень усталости обнаруживается хотя бы тем, что один из них, не в силах больше стоять, в какой-то момент даже падает. Появляется Лир, в свободном просторном одеянии, вместе с Корделией, держа в руке клетку с канарейкой, словно он пришел не для серьезного разговора о передаче дочерям королевства, а продолжает какую-то привычную для него игру. Непрерывно гримасничая, Лир оглашает намерение разделить свои владения, дурачится, накидывая себе на голову сачок для ловли бабочек, с которым пришла Корделия, строит под ним рожу, рассмешив стоящую рядом младшую дочь, кружится с вытянутым в руке сачком, явно не случайно задевая им окружающих. Из сачка же он достает бумаги о наделах. Наконец, потребовав у дочерей отчета об их любви, Лир добивается того, чтобы получилось настоящее театральное представление, в котором участвуют все. Придворные вместе с ним рассаживаются в два ряда, а начавшей говорить Гонерилье король властным жестом указывает встать перед ним. И та, продолжая начинание короля, словно плохая театральная актриса, с пафосом и таким старанием разыгрывает любящую дочь, что супругу, Альбани, приходится подбегать, чтобы не позволить ей упасть от напряжения. В свою очередь, Регана, дабы не уступить сестре, тоже патетично играет подобную роль, встав на колени и «по-театральному» жестикулируя.

В этом эпизоде в полной мере проявилось самодурство Лира, сказавшееся уже в самом его опоздании сверх всякой меры, призванном заставить окружающих в очередной раз осознать свою ничтожность перед деспотом. А собственно раздел королевства в полной мере подтвердил его, не оставив никаких сомнений в том, что этот поступок король совершает по вдруг возникшей прихоти, а не каким-то иным причинам. В ходе сцены дурной нрав деспота обнаруживается буквально в каждом жесте. Так, Лир привычно использует, словно подставку для своей руки, голову Кента, принесшего по его приказу карту и, видимо, так же привычно присевшего перед ним, а затем машинально, тоже явно по привычке то взьерошивает его голову, то грубо отталкивает ее. Документ о земельном наделе Гонерильи Лир, предварительно скомкав, бросает на пол. И той приходится подобрать эту смятую бумагу. Регану он мучает, еще и еще раз протягивая, но так и не отдавая аналогичный документ, и затем тоже швыряет его на пол. В сторону младшей дочери, признавшейся в неумении рассказывать о своих чувствах, король бросает табуретку. Когда та все-таки объяснила, что любит его, как велит долг дочери, Лир с силой толкает ее, так, что она падает. В ответ на вторную попытку Корделии объясниться он льет ей на голову воду, снова роняет на пол, гневно крича и проклиная. Обратившись к старшим дочерям, хватает их за шеи и, сообщив, что поочередно будет жить по месяцу у каждой, швыряет их так, что те, упав, вскрикивают от боли. Он угрожает возразившему ему Кенту. А затем вдруг прикидывается мертвым. Собравшихся вокруг «оживший» вмиг Лир дразнит, показывая язык и притворно хохоча. Он гневно приказывает Кенту покинуть королевство, в противном случае угрожая

тому казнь. Цепляет за шиворот и бросает на пол рванувшуюся прочь Корделию, которая не пожелала присутствовать при разговоре Лира о сватовстве к ней Герцога Бургундского и короля Французского, и, подняв ее за волосы, снова швыряет. Когда король Французский объявил Корделию королевой Франции, Лир, бешено бранясь, бросает в их сторону табуретку.

Описывая сценографию постановки, мы намеренно упустили еще одну ее деталь – повозку на рельсах, идущих от арьерсцены в никуда, обрывающихся на втором плане помоста. Здесь кстати вспомнить и о связующих с колосников кусках рельсов, используемых для извлечения звука, о которых уже говорилось. Лежащие и подвешенные рельсы объединяет их странная судьба в спектакле, которая вполне вписывается в «порядок», устроенный по прихоти Лира в его королевстве. Что касается старой потрепанной повозки, то она в соответствующий момент спектакля станет укрытием королю, лишившемуся жилища. Автору одной из рецензий она справедливо напомнила колымагу странствующей актерской труппы [18, с. 6]. Однако эта несомненная ассоциация требует уточнения. Имея в виду, что колымага находится на рельсах, ведущих в никуда, речь должна идти не об актерской труппе вообще, а об актерах, которыми стали обитатели несчастного королевства Лира. И, значит, этот элемент сценографии тоже причастен к теме, связанной с Лиром и его театром.

В запущенный Лиром спектакль постепенно оказываются втянутыми все его подданные и семья. Каждый – по своей причине. Одни делают это с удовольствием, обнаруживая и собственную тягу к театральной игре, другие, как Кент, – под воздействием обстоятельств.

Составляющими темы театра Лира являются, например, напоминаящие танец выходы с подскоками под резко ритмичную музыку то одного, то другого сына Глостера, подобно другим, вовлеченным в, казалось, нескончаемый, затеянный Лиром спектакль. Одновременно эти демонстративно театрализованные выходы являются и частью темы открытой театральной игры, театра Стуруа. Танцевальными походками режиссер наделяет героев многих своих спектаклей, и уже благодаря только этой условности они воспринимаются именно как театральные герои, а не люди «из жизни».

Эти выходы сыновей Глостера разнесены во времени, но по своему рисунку в точности совпадают и происходят под один и тот же музыкальный аккомпанемент, что создает поначалу неожиданную рифму между Эдгаром и Эдмондом, которая повторится в одном из последних эпизодов. Эти герои сначала, как и у Шекспира, антиподы. Но в одном из последних эпизодов сценический Эдгар вместо выхода на открытый бой вероломно убивает брата, когда тот бросается к нему, чтобы обнять, видимо продолжая собственную лицемерную игру, которую он ведет и с братом, и с отцом. И хотя, идя навстречу брату, Эдгар (Г. Дзnelадзе) признается: «Я брат твой и ложь твою тебе же возвращаю», – такое убийство ставит их на одну доску.

Изгнанный королем Граф Кент, решив изменить свое обличье, чтобы снова служить Лиру, не рассказывает об этом намерении, как его литературный прототип. Он на наших глазах воплощает это: мгновенно наносит грим на лицо; взъерошив волосы, изменяет прическу; переодевается и пробует чужой тембр голоса. Так перед нами, по сути, возникает процесс подготовки актера к спектаклю в актерской гримерке и репетиция. Очевидно, что эта сцена причастна к теме театра Лира.

Во второй сцене первого действия Эдгар, завершив упомянутое передвижение в виде танца, вдруг кланяется зрителю, что может трактоваться и как игра героя в театр с поклоном воображаемому зрителю, и как выход на мгновение актера Г. Дзnelадзе из роли. То и другое воспринимается продолжением темы театра или открытой театральной игры. Но этот эпизод одновременно имеет прямое отношение и к теме театра Лира, поскольку Эдгар воспринимается участником затеянного королем спектакля. В этом смысле данная сцена не исключение.

При появлении брата Эдмонд восклицает: «Стоило его упомянуть, он тут как тут, подобно развязке бездарной комедии. Театр – моя стихия! Фа-соль-ля-ми!». Оговоримся: мы приводим реплики в русском переводе, как они звучат в версии спектакля для телевидения, санкционированной режиссером, которому важно было представить перевод, максимально адекватный и переводу пьесы на грузинский, специально сделанному для спектакля, и самому спектаклю.

У Шекспира в этой реплике признания героя о пристрастии к театру нет: “Pat! – he comes, like the catastrophe of the old comedy: my cue is villainous melancholy, with a sigh like Tom o’Bedlam. – O, these eclipses do portend these divisions! fa, sol, la, mi”. Ни одному из переводчиков, среди которых А. Дружинин М. Кузьмин, Т. Щепкина-Куперник и Б. Пастернак, эти строки не навеяли желание вставить подобную фразу. В ней выражена мысль самого Стуруа, хотя в жизни он вряд ли выскажется столь патетично. Тут режиссер вольно или невольно уподобляется Шекспиру, которому было свойственно вкладывать собственные размышления в уста своих героев. Это, по сути, прямое высказывание режиссера продолжает тему открытой театральной игры или театра Стуруа. Но одновременно высказывание о театре принадлежит и самому Эдмонду как участнику театра Лира, то есть оно имеет прямое отношение и к теме театра Лира. Как мы уже заметили, он склонен вести себя так, будто играет для какого-то зрителя, даже наедине с собой он говорит пафосно и пользуется эффектными жестами. Что обнаруживается уже при первом появлении героя на сцене с монологом о природе, о его «незаконном» происхождении и рассказом о своем замысле с письмом, которое должно настроить Глостера против Эдгара. В этом эпизоде Эдмонд, высвеченный из тьмы лучом света, надевает цилиндр; и под остро ритмичную музыку танцевальным прыгающим шагом приближается к авансцене, умело поигрывая тросточкой, высоко подбрасывая и ловко ловя ее. Небрежно сбросив цилиндр, он подбирает и примеряет корону, оставленную королем и после его ухода уже примеренную Гонерильей и Реганой. Вскочив на стул и сняв корону, Эдмонд играет с ней, воображая ее в роли Эдгара и вопрошая, чем тот, «законный» сын, отличается от него. При этом Эдмонд всем своим видом и интонациями показывает уверенность в собственном превосходстве по всем параметрам над братом.

Склонность этого героя к игре обнаруживается и дальше. Так, после эпизодов, где он сначала настраивает Глостера против Эдгара, а затем клеветает брату об отце, Эдмонд, оставшись один, делится с воображаемым зрителем своим замыслом обвести вокруг пальца и доверчивого отца, и благородного брата. Для большей эффективности он выходит на середину игровой площадки и поднимается на лестницу. Кстати, при этом его поддерживают подросшие слуги сцены, что, в свою очередь, также выявляет открытую условность игры, ведущейся театром Стуруа. То, что во время монолога Эдмонда они, оставаясь видимыми зрителю, затемнены, а он выхвачен световым лучом, – дела не меняет. И вот как он завершает свою реплику: «Час пробил. Игру я начинаю! <...> И для игры такой все средства хороши!». Подобной формулировки дальнейших действий именно как игры в реплике героя у Шекспира нет: “I see the business. / Let me, if not by birth, have lands by wit: / All with me’s meet that I can fashion fit”. Как нет ничего хотя бы близкого к нему ни в одном из упомянутых переводов. Из реплики о театре как его стихии и в контексте всего его поведения очевидно, что под игрой герой имеет в виду именно театральную игру. Поэтому эти сцены также входят в тему театра Лира, того спектакля, где одни участвуют вынужденно, а другие, как Эдмонд, – по собственной воле.

Составляющей темы театра Лира является и эпизод, где Лир разыгрывает своего рода кукольное представление. В этой сцене он, возмущенный поведением дочерей, ставящих не подобающие для короля условия, каким он себя по-прежнему считает, устраивает суд над ними, обращаясь то к башмаку, которому он отдал роль Гонерильи, то к переносной лампе, выступающей по его воле в роли Реганы.

К финалу спектакля пространство погружается во мрак, время от времени прорезаясь яркими световыми вспышками, и наполняется мечущимися черными фигурами, которых в рецензиях называли то крысами, то стервятниками. В контексте происходящего они ассоциируются с темными силами общества, людьми из криминального мира, которые особенно активизируются в трудные времена. Слышатся гром, грозная музыка, душераздирающие крики. Разламывается, накренившись, расположенная на подмостках «стена» театральных лож. К концу эпизода на площадке остается множество трупов. Эпизод воспринимается как образ крушения мира, словно не сумевшего выдержать тяжести зла, творимого людьми. Что соотносится с драматургической системой Шекспира, как ее понимал, например, А. Аникст [1, с. 131], согласно которой человек является центром мироздания. И он связан со всем, что происходит во вселенной, которая откликается на происходящее с ним тем или иным способом.

Рецензенты справедливо ассоциировали эту сцену с предвестием вселенской катастрофы и самой катастрофой, с гибелью мира и образом, связанным с провалом земли в преисподнюю [6; 16; 18]. Кроме того, крушение на сцене лож и ярусов театрального зала ассоциируется и с крушением театра Лира, той игры, которую он начал в момент раздела королевства и втянул в нее окружающих. Но в то же время этот эпизод выглядит и как эффектная сцена и тем самым становится частью темы открытой театральной игры.

В финальной сцене спектакля среди разрухи в полутьме бредет Лир, волоча на веревке мертвую Корделию. В данный момент эти двое, как справедливо замечено в одной из рецензий [17], могут ассоциироваться с последними людьми на Земле. По сути, только в этот момент, у тела Корделии, Лир в какой-то степени прозревает. Подавленный, он обращается к дочери, прося расстегнуть ему пуговицу. В этот момент, в погружающемся во тьму пространстве, мы и оставляем героя.

Таким образом, в спектакле прослеживаются две темы. Одна из них – тема открытой театральной игры или тема театра Стуруа. Другая – тема театра, сотворенного в своих владениях королем Лиром. Соотнесением этих параллельно идущих тем и обеспечивается движение драматического действия спектакля. Так, в ходе спектакля противопоставляются разные игры обитателей Земли. С одной стороны, игра как искусство в театре Стуруа, плодом которой стало крупное явление сценического искусства второй половины XX столетия. С другой – игра в театре, порожденном тиранией, которая привела к разрушению и самого этого театра, и королевства, едва ли не к концу мира.

Выводы, которые вытекают из проведенного исследования, следующие. Оно выявило проблематичность существующего прочтения спектакля Р. Стуруа «Король Лир» в театрально-критической прессе. Анализ, проведенный в статье, показал, что содержание этого произведения определяется двумя параллельно развивающимися темами. Одна из них связана с театром открытой театральной игры, ведущейся в постановке Стуруа. В другой теме предстает спектакль, который с подачи и при участии короля разыгрывают обитатели его государства. Таким образом противопоставляется театр как искусство, реализующее творческий потенциал человека, и театр, порожденный деспотизмом, то представление, которое привело к катастрофе.

Дальнейшим направлением подобных исследований будет изучение спектаклей, как ставших достоянием истории, так и сегодня идущих, в предложенном ракурсе. То есть постижение их не как посредника между литературой и читателем, а в качестве самоценного сценического художественного мира, в той или иной мере автономного от литературных произведений, по которым они поставлены.

Список источников

1. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 607 с.
2. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
3. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
4. Волядина М., Иванов В. Когда жизнь – не жизнь и смерть – не смерть // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 20-22.
5. Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной теории театра // Задачи и методы изучения искусств / отв. ред. А. Ф. Некрылова. Пг.: ACADEMIA, 1924. С. 81-121.

6. Гугушвили Э. Дойти до сути // Заря Востока. 1987. 10 мая.
7. Казьмина Н. Без покаяния // Театр. 1988. № 7. С. 60-71.
8. Мальцева О. Н. Анализ спектакля // Семинар по театральной критике: учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 88-127.
9. Мальцева О. Н. Еще раз о форме и содержании драматического спектакля // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2019. № 3. С. 58-62.
10. Мальцева О. Н. Композиция и художественное содержание спектакля Роберта Стурюа «Ричард III» по одноименной пьесе У. Шекспира // Манускрипт. 2019. № 3. С. 117-121.
11. Мальцева О. Н. Поэтика спектакля Роберта Стурюа «Кавказский меловой круг» по одноименной пьесе Б. Брехта // Literature and Art of the New Century: The Transformation Process and the Continuity of Traditions: Materials of the IV International Scientific Conference (on January 20-21, 2019). Prague: Vědecko vydavatelské centrum "Sociosféra-CZ"; Belgorod State University; Belarusian State Academy of Music, 2019. С. 45-51.
12. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964-1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
13. Мальцева О. Н. Реконструкция спектакля // Семинар по театральной критике: учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 38-72.
14. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
15. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: в 4-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 4. С. 59-75.
16. Рудницкий К. Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 113-132.
17. Химшиашвили И. Что отразило зеркало? // Вечерний Тбилиси. 1987. 14 мая.
18. Шах-Азизова Т. Конец игры // Советская культура. 1987. 4 июня.
19. Chkhartishvili L. Issues in the Stage Interpretations of "King Lear" (by the example of creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua) [Электронный ресурс]. URL: <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2015/08/issues-in-stage-interpretations-of-king.html> (дата обращения: 08.01.2020).
20. Gelashvili M., Gagnidze K. Shakespeare's tyrans: From text to stage // International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature (ИМПАКТ: IJRHAL). 2017. Vol. 5. Iss. 11. P. 197-202.
21. Law A. King Lear as a Modern Tyrant [Электронный ресурс] // The New York Times. 1990. April 1. URL: <https://www.nytimes.com/1990/04/01/arts/theater-king-lear-as-a-modern-tyrant.html> (дата обращения: 10.01.2020).

Robert Sturua's Stage Production of "King Lear": Structure and Content

Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
onmalt@gmail.com

The article is devoted to the stage production of "King Lear" (1987. Shota Rustaveli Theatre. Tbilisi) by the internationally acclaimed director Robert Sturua. The work aims to show that critics interpreted the content of the production basing mainly on what was happening to the characters, i.e. essentially, on the play's chain of events, not taking into account the structure of the stage play; it aims also to submit the author's own interpretation of the stage production. As a result of the study, the analysis of the stage production's composition has been conducted and its artistic content has been identified. The research is novel in that it is the first to study analytically one of the most prominent stage productions of the XX century. The findings will be of use to theatre theoreticians and practitioners and drama school teachers in lecture courses and seminar classes on history and theory of the drama theatre.

Key words and phrases: Robert Sturua; William Shakespeare; Shakespeare's "King Lear"; Georgian State Academic Theatre named after Shota Rustaveli (Tbilisi); drama theatre; history and theory of drama theatre; poetics of stage production.