

МРНТИ 18.45.01

С. Кабдиева¹

¹Казахская национальная академия искусств им. Т.Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ШЕКСПИР НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ ЕВРАЗИИ

Аннотация

В статье рассматривается художественное своеобразие постановок пьес Шекспира на сцене театров Евразии. Выявляются закономерности и особенности сценических интерпретаций «Гамлета», «Макбета», «Короля Лира», «Тита Андроника» в казахском, кыргызском, тувинском и якутском театрах.

Ключевые слова: театр, Шекспир, репертуар, спектакль, национальный театр, искусство.

С. Кабдиева¹

¹Т.Журғенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

ЕУРАЗИЯНЫҢ ЗАМАНАУИ САХНАСЫНДАҒЫ ШЕКСПИР

Аннотация

Еуразия театрлары сахнасындағы Шекспир пьесалары бойынша қойылған спектакльдердің көркемдік ерекшеліктері қарастырылады. Қазақ, қырғыз, тува және якут театрларындағы «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Тит Андроник» пьесаларының сахналық интерпретацияларындағы заңдылықтар мен ерекшеліктер анықталады.

Тірек сөздер: театр, Шекспир, репертуар, қойылым, ұлттық театр, өнер.

S. Kabdieva¹

¹T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

SHAKESPEARE IN THE MODERN STAGE OF EURASIA

Annotation

The artistic peculiarities of Shakespeare's productions in the theatres of Eurasia are studied. The principles and specific features of stage interpretations of "Hamlet" and "Macbeth", "King Lear" and "Titus Andronicus" in Kazakh, Kyrgyz, Tuvin and Yakut languages are identified.

Keywords: theater, Sheksir, repertoire, performance, National Theatre, Art.

Театр евразийского пространства характеризуется взаимодействием сценических культур Востока и Запада. Обращение к творчеству Шекспира позволяет выявить особенности развития данного процесса.

Постановки драматургии великого английского автора всегда занимали важное место в истории становления рассматриваемых театров. На первых этапах работа над этими спектаклями по сути являла собой процесс формирования профессионального актерского мастерства в русле реалистического психологического театра.

На этом пути у каждого национального театра имелись выдающиеся актерские работы из шекспировского репертуара, вошедшие в историю как достижения сценического искусства, несмотря на то, что его специфика – сиюминутность и быстротечность, «принципиальная текучесть и принципиальная нефиксируемость искусства театра» [1]. Режиссура не отличалась особенной оригинальностью интерпретации, но стилистически спектакли были достаточно разнообразны: на разных этапах им были присущи историзм, героический романтизм, политическая актуальность, философское прочтение.

В условиях глобализации неизбежно активное взаимовлияние разных сценических культур. Оно привело к трансформации театральной лексики. Смещение жанров, стилей, пластического и визуального театра повлекло за собой обновление театрального языка в национальных театрах.

На протяжении двадцатого века, развивавшегося под знаком театра режиссуры, проблема интерпретации претерпела ряд изменений. Например, трагедия Шекспира «Макбет» привлекла внимание режиссера Кызылординского областного казахского музыкально-драматического театра им. Н.Бекежанова Х.Амир-Темира возможностью раскрыть трагическую историю падения доблестного воина в результате искушения властью, передать масштаб духовного крушения личности, поэтику театральной образности Шекспира, полной философии и движения мысли, острое ощущение трагизма.

По замыслу художника С.Пирмаханова суперзанавес окрашен в багровый цвет. На нем изображены меч и клубок с короной внутри. Казалось, стоит только потянуть за нить, и перед зрителем развернется мрачная кровавая трагедия непомерного стремления к власти, «история жестокости и вероломства».

В черном пространстве сцены на длинных ремнях подвешены бревна. Почти каждый, кто проходил мимо, задевал или намеренно толкал их, и они продолжали раскачиваться по инерции, олицетворяя собой неустойчивость мира. В середине сцены по диагонали был вытянут помост, по которому проходило основное движение главных героев. По ходу спектакля в глубине сцены появлялись на сетчатой ткани изображения арок сумрачного замка.

Спектакль начинался сценами битвы, с дымом, военным кличем, ведьмами. В первом выходе Макбета весь его облик, голос,

пластика свидетельствовали о том, что перед зрителями, прежде всего, воин. В исполнении Б. Темирбекова главный герой не амбициозный и честолюбивый полководец, а солдат, несущий обыденную службу. Под стать ему леди Макбет в исполнении З. Толеповой – не расчетливая, волевая, поглощенная стремлением к власти героиня, а запутавшаяся в своих желаниях женщина. В этих героях режиссеру важны были, прежде всего, человеческие реакции. Назначением на главные роли молодых артистов режиссер пытался дать постановке импульс свежих сил и чувств.

«Макбет» продемонстрировал, что творческий тандем режиссера Х.Амир-Темира и художника С.Пирмаханова отличается тщательной работой над художественным образом спектакля. В постановке трагедии Шекспира главенствующим стал образ «ночи, в которой зарезан сон». Исследуя механизм борьбы за власть, режиссер показал, как герои трагедии дошли до предела и преступили черту, «нарушив мир в себе и порядок в мире».

В казахском театре начала двадцать первого века трагедии Шекспира оказались материалом для постмодернистских опытов. В разных городах страны один за другим появились постановки «Гамлета», «Короля Лира», «Отелло», «Макбета». Наиболее показательным в этом плане стал спектакль режиссера Ю.Ханинга-Бекназар «Гамлет» в Казахском академическом театре драмы им.М.Ауэзова.

Под громкую этническую музыку с завораживающими, обволакивающими звуками горлового пения (словно это - звучание самой вечности) в клубах дыма из-под сцены, как из преисподней, поднималась платформа, на которой театрально расположились главные действующие лица. Этот прием задавал тон действию спектакля. Платформы на сцене периодически поднимались на разную высоту и опускались, напоминая то подмости, то эшафот, то арену. Первое же появление основных персонажей трагедии было открыто демонстрационным образом: зрителю экспонировалась презентационность происходящего.

Художник Е.Туяков решил игровое пространство как запустелый замок с подтеками на стенах. Декорации и костюмы условны, без конкретизации времени и места действия. Все персонажи одеты в разностильную современную одежду.

Рослый Гамлет (А.Сатыбалды) в черном свитере, кожаном жилете, камуфляжных штанах, в военных ботинках, освещал лицо фонариком и сразу же задавал главный вопрос пьесы: «Быть или не быть?» Это – первая фраза спектакля. Фраза в течение всего действия будет неоднократно повторяться разными персонажами на разных языках: казахском, английском, русском, поначалу предполагая многовариантность значений, затем дробя целостность

концепта, в конце концов, девальвируя смысл сущностной дилеммы.

Участников действия на сцене связывали, прежде всего, прагматические интересы. Самоуверенный и деловитый демагог Клавдий (Т.Аралбай) чувствовал себя хозяином королевства, то отдавая приказы, то играя в гольф. Под стать ему была и Гертруда (К.Тлеуова), которую больше беспокоил собственный статус, чем сын.

Каждый выход королевской четы под торжественные звуки фанфар был помпезным и церемонным. Перед зрителем раскрывался мир, в котором главный принцип – все напоказ. Не случайно большая часть спектакля посвящалась актерам: монолог Актера, его диалоги с Гамлетом, сцена «мышеловки» занимали значительное место в постановке. Выход Актера (Р.Сенкебаев), одетого во все белое, был обставлен особыми почестями. Здесь в почете те, кто на виду. Его приезд очень важен для Гамлета, который и сам участвовал в спектакле перед королевской четой.

Сцены Гамлета с матерью, Офелией, Клавдием характеризуют мир, где во всем ощущалось отсутствие любви: во взаимоотношениях Гертруды и Гамлета (к сыну она обращалась беспристрастно, равнодушно); в неуравновешенном отношении неврастеничного Гамлета к Офелии: он то кричал на нее, резко отталкивая, то почти душил в объятиях.

Постановщик ограничил возможности актеров раскрыть линию Гамлет – Офелия (Н.Жекенова) через драматические переживания. Он перенес акцент на пластические партии. Физические движения преобладали над чувствами. У каждого из них – у Гамлета и Офелии – в постановке было свое хореографическое соло, которое предполагало условное, а не психологическое существование. Слова здесь – «лишь узоры на канве движений» [2].

В спектакле был показан мир притворства, где все подслушивают, подглядывают: Клавдий вместе с Полонием (С.Мерекеулы) следят за Гамлетом; Офелия, как провинившаяся школьница, докладывает о каждом своем шаге отцу. Вопреки тексту Шекспира в этой Дании важно не то, что есть на самом деле, а то, что кажется. Перед зрителем – зеркало жизни общества, в котором каждый пытается себя выдать за того, кем не является.

Режиссер использовал большое количество приемов. Ключки для гольфа Клавдия и Гертруды сменялись фонариками, с которыми бродили в темноте персонажи в поисках праведного пути. Крестообразно распластанный на полу Гамлет в следующей сцене поднимал над собой Офелию, как крест. Гертруда погибала не от яда, а от случайного удара шпагой Лаэрта, когда вмешалась в поединок. Клавдий был задушен собственным шарфом, концы

которого в разные стороны тянули Лаэрт и Гамлет. В этом мире нет места никаким иллюзиям. Выгода и холодный расчет правят всем.

В спектакле Гамлет – не борец, и время, в которое он живет, – не для героев. Он такой же, как окружающие, эгоцентричный и амбициозный, живущий без иллюзий и переживаний. Сталкиваясь с трагической правдой, он оказывается к ней не готов и не знает, как ее прочувствовать. Внешне Гамлет аффективно изображает страдания и негодование, а внутри – пустота. Он не готов принять на себя ответственность за собственные поступки из-за внутренней несостоятельности.

Постановщик вырезал из текста значительные купюры, сократил количество сцен пьесы, убрал образ Призрака, отца Гамлета, водрузив в глубине сцены пустые доспехи подобно музейному экспонату, и представил зрителю калейдоскоп эпизодов. Таким образом, он разрушил структуру пьесы, использовал эклектику, цитатность и визуальные выразительные средства в качестве основных сценических приемов.

Актерам, привыкшим к необходимости подробного психологического раскрытия характера, развитию взаимоотношений, сложно было играть в рамках фрагментарного существования персонажей. Смена эстетических ориентиров привела к тому, что казахский театр оказался на перепутье: связанные узами с традиционным исполнением, актеры не совсем понимали, как им существовать в рисунке, заданном режиссером.

Во второй половине двадцатого века казахский театр мыслил на сцене общечеловеческими философскими категориями, тяготел к социально-историческим обобщениям, ставил ключевые вопросы бытия. В двадцать первом веке постановкой «Гамлет» казахский театр осмысливает свое собственное настоящее. Этот спектакль отражает нравственные, социально-психологические, духовные изменения в современном обществе. Вопрос состоит только в том, в каком направлении пойдет дальнейшее движение театра.

Поиски новых сценических форм на материале Шекспира ведут и режиссеры других стран Евразии, и находят их внутри игровой обрядовой природы фольклора.

Постановка туркменского режиссера О. Ходжакули «Король Лир» в Кыргызском государственном академическом театре драмы им. Т.Абдумомунова во многом определена древней кочевой культурой, которая явилась источником новых сценических идей и открытий. В спектакле активно использовались национальные ритуалы и обряды, традиции устной речевой культуры, предметы прикладного искусства - кожаные изделия, кувшины, ленты, козлиные шкуры, костюмы были богато декорированы вышивкой, атрибутами шаманов - колокольчиками и бубенцами, этнографическими элементами.

Художественный образ спектакля – традиционное жилище кочевников юрта как модель мира. Каркас в форме юрты обусловил круговую форму мизансцен, которые символизировали цикличность исторического хода развития и безвыходный жизненный бег персонажей по кругу. В центре была установлена лестница как вертикаль между Средним и Верхним мирами в соответствии с тюркской мифологией. Лаконичность и смысловая емкость сценографии создавали ощущение универсальности происходившего и выявляли игровые связи между актерами и персонажами. Пространство сцены наполнялось метафорическим смыслом.

Лир в исполнении артиста М. Токтобаева – крепкий седовласый старец поистине трагического темперамента. Его взрывная речь временами прорывала внешнюю сдержанность. Жесты и возгласы придавали новую окраску словам. Режиссер отказался от показа психологии отношений персонажей, конкретные вещи приобрели символические значения. В ключевой сцене бури Лир кричал, расшатывая юрту и сотрясая коновязь, как основу мироздания. И мир рушился. Оставшись один на пустой сцене, Лир, словно впервые видел окружающую реальность. Трагедия Лира разворачивалась в контексте картины мира кочевника.

Другой тюркский спектакль «Король Лир» – Тувинского музыкально-драматического театра (Россия) в режиссуре А. Ооржака поражал силой первозданных страстей и природного темперамента. Свой замысел постановщик сформулировал восточной притчей: «Кто людьми играет – горе получает тем, что тьму и зверя в душах пробуждает».

Шекспировская трагедия решена А. Ооржаком в стилистике национального эпоса – с соответствующей манерой игры и речи, пластикой, с ритуалами, «танцем орла», шаманским камланием, с использованием тувинского горлового пения «хоомей». Зрительный зал перед началом спектакля окурился травами.

Важную роль играла сценография В. Шульги. В центре сцены был сооружен огромный шатер, который постоянно видоизменялся: двигался то вверх, то вниз, принимая разные формы – то гигантского спрута, то космического свода. Тканью и веревками создавалось пространство трагедии короля Лира. В сшитых из кожи и холста костюмах, отороченных мехом, смешаны Запад и Восток, в них соседствовали европейские и восточные элементы (например, Гонерилья появлялась в образе японской гейши).

Тени умерших людей в виде огромных кукол кружили вокруг Лира в пляске смерти. На их фоне персонажи выглядели марионетками в руках судьбы и собственных страстей.

Лир пытался изменить мир, «излечить» окружающих. Необычайно яркой и выразительной в исполнении артиста А.Салчака была сцена шаманского камлания – ритуального путешествия в мир духов. Тем не менее, старый Лир терял все, а главное – семью, традиционный жизненный уклад как природный миропорядок.

Спектаклю А.Ооржака присущи метафора как основная характеристика режиссерского мышления; многослойность образной системы; мощный изобразительный ряд; особенная манера актерской игры, идущая от природного темперамента.

Самая кровавая трагедия Шекспира «Тит Андроник» поставлена в Саха театре имени П. А. Ойунского режиссером Сергеем Потаповым и получила якутское название «Тиит». Сценография М. Егорова проста и аскетична. На вращающемся круге возвышается конструкция, которая становится то амфитеатром, то огромным столом, за которым пируют победу, то плахой, то могильником. В костюмах С. Федотовой, татуировках, масках персонажей прослеживается влияние разных культур Востока и Запада.

В спектакле первобытная энергия варварских племен соседствует с эстетикой современного европейского театра, превозданная мощь национального эпоса Олонхо окрашивает новыми сценическими красками звучание тем современного мира: дегуманизация, войны, конфликт цивилизаций, варварская жестокость, борьба за власть, трайбализм.

Выявляя связь со знаменитыми трагедиями Шекспира «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», режиссер наполняет спектакль аллюзиями на фильмы А. Куросавы и К. Тарантино. Это мир, где все против всех, где персонажи даже не пытаются оправдывать совершаемые убийства. Победа в войне тут же оборачивается поражением от интриг и коварных замыслов.

Графика мизансцен, изысканная композиция расположения персонажей в пространстве, значительность жестов и большой интонационный диапазон, – таковы краски современного театра Саха. Он, с одной стороны, берет корни от архаической традиции Олонхо, с другой стороны, является неотъемлемой частью современного театрального искусства. Поэтому в его спектаклях можно увидеть синтез разных традиций, образных систем и в то же время остроту видения, которая присуща формам народного театра.

Рассмотренные спектакли являются результатом взаимодействия в основе своей европейской театральной школы и мифопоэтического пространства тюркских национальных культур. Это позволяет показать на сцене многомерность и многогранность, гармоничное сочетание выразительных средств театрального искусства и элементов фольклора, подчиненных единому

режиссерскому замыслу. Одновременное существование в постановке метафор и знаков разных структурно-смысловых уровней создает своеобразный игровой эффект, порождает новые смыслы.

Театральный язык обогащается особенной образной системой национальной культуры, энергией звука и ритма художественного слова. Интонационная выразительность и специфический ритм речи в спектаклях становятся важным художественным средством для создания необходимого эмоционального фона, созвучного содержанию трагедии. Актеры больше передают состояние, суть страсти, эмоций, чем существуют в привычных традициях психологического театра. Этому способствует и особенная пластика, которая существует больше по законам ритуального действия, чем психологической мотивации.

В театрах Евразии продолжается процесс поиска художественного своеобразия в контексте развития театра 21 века. Основу современных сценических экспериментов представляет драматургия Шекспира.

Рассмотренные спектакли отражают нравственные искания режиссеров национальных театров и свидетельствуют об их способности признавать свою ответственность за судьбы общества. «Вертикаль духа... дает стержень национальной культуре, составляет ее духовный остов, бережет от размывания, от потери себя» [3]. В этом заключается основа их профессиональной силы и духовной стойкости. На этом базируется платформа диалога сценических культур. Это взаимодействие проявляется не во внешних приемах, а в самой структуре спектакля, в особенном образном строе, свойственном поэтическому сознанию. Соотношение театрально преобразованных знаков, символов, ритуалов со сценическим словом и действием создало особенную форму театра Евразии.

Литература:

1. Введение в театроведение. – СПб., 2011. – С.112.
2. Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы. В 2 ч. – М., 1968. Ч.1. – С.212.
3. Шалимова Н. «Дух времени и сцена драматическая». // Петербургский театральный журнал. – 2005. №1. С.9.

References:

1. *Vvedenie v teatrovedenie*. SPb., 2011. S.112. (In Russ.)
2. Meierkhol'd V.E. *Stat'i, rechi, pis'ma, besedy. V 2 ch.* M., 1968. Ch.1. S.212. (In Russ.)
3. Shalimova N. «*Dukh vremeni i stsena dramaticheskaja*». Peterburgskii teatral'nyi zhurnal №1, 2005. S.9. (In Russ.)