



# Ученик Лир

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

Сегодняшний спектакль А.Борисова о Лире органично вписывается в культурное пространство призрачной, по сути, страны.

Сначала был Лир, потом — «тень Лира» (слова Шута).

Когда-то была страна, теперь — тень страны.

Несколько перефразируя известные слова Пиранделло, хочется сказать: «Трагедия заключена; мы сами — трагедия».

В угарном фарсе нынешней жизни трудно (да и не хочется) признавать себя персонажами трагедии. Истории же неведомы жалость и сострадание — стало быть, у нас велик шанс оставаться слепыми, будучи зрячими, велика угроза и далее доверять свое будущее суетливым недалеким безумцам.

Лир был одновременно отцом трех дочерей и «отцом народа» — жестоким и беспощадным, как и подобает подлинному монарху. Лира-короля неожиданно подвел Лир-отец. И он взглянул на всех, в том числе и на себя уже другим, обратным, так сказать, зрением. Когда Лиру выпало выбрать между деспотом и человеком, он нашел в себе силы обрести достоинство последнего. Смертный, он отправился в бессмертие с просветленной душой.

Трагедия Лира связана с запоздалым его прозрением.

Лир прозрел, когда ослепили Глостера. Прозрел, между прочим, и ослепленный Глостер.

Дети (Корделия, Эдгар) помогли отцам. Дети «отца народа» — это, собственно, народ.

Вынужденное хождение Лира в народ способствовало его прозрению.

Восьмидесятилетний старик начал, кажется, понимать жизнь и, оставшись он в живых, стал бы одним из прилежных ее учеников.

Таким он и увиделся в борисовском спектакле: учеником самого великого учителя.

## 2

Сама история о Лире стара, как мир, и молодая, как мир. Вот почему во внешнем облике спектакля, в его оформлении (сценография Геннадия Сотникова) и костюмах (художник Лена Гоголева) присутствуют знаки и мотивы из не столь давнего прошлого. Шлемы воинов уже и каски одновременно. Металлические трубки легко заменяют мечи и копья, они же зависают в воздухе как некие свечи — свечи, тронутые временем. Автомобильные покрывалы, изрядное число которых занесло сюда лихими ветрами трагедии, во втором действии, собственно, и оживляют геометрию распахнувшегося, точнее сказать, раверзнувшегося пространства.

Прежде здесь были подмостки Театра жизни, был трон на них. Дорога на трон могла стать дорожкой на эшафот, но все равно это был путь наверх.

А теперь уж точно: вниз — в оркестровую яму, что ли, в закулисы, на дно. То есть из Театра жизни в самое Жизнь.

Прежде был триумф державной власти, почтение к ее ритуалам.

Теперь — унижение этой власти и ее распад.

Прежде были уверенность в завтрашнем дне и стабильность существования («Господа при мужиках, мужики при господах», как сказал бы старый Фирс).

Теперь — почва уходит из-под ног. Все ненадежно, неустойчиво, зыбко, все тонет в многопоточиях и сотрясается от безответных вопросов — невозможности поставить точки, а уж тем более восклицательные знаки.

Все ценности жизни захвачены и перераспределены. Лир и его спутники вынуждены бесприютно скитаться — божжевать.

Лир в исполнении Е.Степанова не играет божжа и не походит на него, но тем не менее его герой — божж. И вся прилепившаяся к нему компания — божжи. Или беженцы.

Такими мы воспринимаем их из нашей жизни. Мы не осовремениваем их, нет, просто такими мы их лучше понимаем. (Короля играет свита, а доигрывает зритель).

Первое действие (верх) — не про нас, хотя это и наше вчера.

Второе действие (низ) — вот оно родное, это наше сегодня.

Лир второго действия — наш человек, земляк; он, как и мы, перекаати-поле, он, как и мы, выпал из гнезда насиженной жизни.

Корона близко, на шесте — но так же близко, как локоть: не укусишь.

Автомобильные покрывалки ближе — они и трон, и дом, и колодезь.

Лир борисовского спектакля не потерялся в бескрайнем пространстве, а **потерял** пространство, **утратил** его, вот почему он — без определенного места жительства, божж.

Короля первого действия, действительно, играла свита.

Борисов скуп, но с должным эффектом воспроизвел протокол королевского двора.

Эффект для нас усилился и необычно звучащей речью (пьесе перевел на якутский язык Савва Тарасов), в особенности, когда старшие дочери Гонерилья (М.Корнилова) и Регана (Е.Сергеева) клялись отцу в безмерной любви, буквально выпевая каждое слово.

Из таких вот слов и возводились здесь стены ритуала. В этом фонетическом торжестве была, между прочим, и своя искренность, искренность праздника, искренность соответствия моменту.

В замкнутом пространстве двора, отороченном светлым холстом слева (профиль) и темным позади (анфас), ритуальная речь приглушалась, но не сбивалась неожиданными откровениями Корделии (И.Никифорова). Казалось, что и этот ее поступок — запрограммирован и потому реакция Лира на него была столь же неожиданно сдержанной.

Все персонажи в первом действии спектакля держались остранинно — и Борисов ненавязчиво подчеркивал это. Благородный гнев короля оставался благородным. Соблюдались чин гнева.

Строгое сохранение дистанции между персонажами и исполнителями импонировало, но и внушало тревогу: не идет ли это во вред трагедийному темпераменту и не отдаляет ли это нас от страданий Лира?

Страдания меж тем последовательно накапливались, пружина действия сжималась все туже. Но тут режиссер пошел на еще более рискованный шаг: буквально на самом интересном месте (начало третьего акта пьесы) он устроил антракт.

## 3

Антракт все и решил. Борисов сделал сильный акцент на антракте.

Лир и Шут попадают в степь одними (еще привязанные к прежней жизни, скованные ритуалом), а становятся здесь другими.

Быть может, то, что было прежде, — вообще сон, а теперь наконец настала явь?

Антракт, как умело возведенная режиссером заплата, предельно резко поменяет течение действия — оно и прорвется сквозь антракт, ломая паузу, сметая все на своем пути. Разыгрывается давно зревшая буря и она уже не стихнет до самого финала.

Стихнет Лир. Непобежденный Лир.

Антракт станет тем рубежом, пределом, за которым наверняка кончается то, что было, что мешало обретению ясности, то есть кончается сон и начинается явь. Сон души и явь разума схлестнутся в сознании Лира, помутив и просветлив его. Водоворот нахлынувших отовсюду событий буквально закрутит героя.

После антракта Лир не сходит с ума — напротив, он его скоропалительно набирается. Он начинает обнаруживать среди людей не ровно, но себе подобных. Прежний Лир умирает, рождается новый Лир.

Здесь и награждает Шекспир своего героя натуральным сном за невероятные его мучения — когда отец вновь обретет дочернюю любовь Корделии, когда замкнется круг его мытарств.

Лир борисовского спектакля изрядно

взросл, но не стар, Шут (И.Луковцев) изрядно молод, но не юн.

Эта недоговоренность возрастов не случайна. Герои, как и сам сюжет трагедии, взяты не в статике, а в движении.

Сюжет классической пьесы на то и вечный, что повторяется и обновляется от века к веку.

«Вообще «Лир», — как пронзительно заметил Д.Стрелер, — это трагедия существования, трагедия поколений. Ее нельзя заключить внутри сюжета. Сюжет просто один из ее компонентов».

Шут борисовского спектакля (вспомним нашего родного драматурга-сказочника) «еще не волшебник», он «еще только учится». То есть он еще как бы и не Шут, а кандидат в Шуты. Он, как и Лир, продолжает брать уроки у Жизни, ему, как и Лиру, еще многое предстоит открыть и понять в ней. Оба они по-своему наивны, как бывают наивны фольклорные персонажи, герои сказок.

Лир наверняка по-хорошему завидует Шуту: ведь только Шут имеет законное право нарушать протокол двора и, чтобы поступить подобным образом, он, король, должен сменить корону на дурацкий колпак.

А корону, в свою очередь, и водрузят на длинную руку Шута, какие бывают у тростевых кукол. Шут явится на раздел королевства буквально с длинными руками, упрятанными в длинные же рукава. Эти руки-протезы способны **загребать** и **огрести**, если надо, все королевство в трех его долях и могут в то же время грести, то есть быть использованными в качестве весел, если доведется улепетывать куда-нибудь морем.

Лир и Шут здесь оказываются ближе друг к другу, чем это обычно бывает. И Лиру не стоит большого труда на миг обернуться Шутом, не отнимая хлеб у последнего, а лишь выказывая тем самым свою «дурацкую» солидарность с пролетарием умственного труда.

Степь и буря вообще преображают, расковыряют этого Лира. Азарт и любопытство к герою, с каким его играет Е.Степанов, позволяют тонко и точно выстроить последнюю сцену Лира с Корделией — одно из самых сильных мест спектакля.

Спектакль кончается, а мы видим тут Лира еще в **начале** пути, хотя, если сверять по фавле, он весь его проходит.

Все дело, повторим, в антракте. Все дело в том, что во втором действии начинается история другого, нового Лира.

Что более всего любопытно в шекспировском герое, так это его «неоснащенность».

«Неоснащенный (unaccommodated) человек, — говорит Лир, — всего лишь бедное, голое, двуполюе животное».

Путь Лира — от короля над целым королевством к одинокому «неоснащенному» человеку — это путь в бесконечность. Это путь не объяснения себе другим, а **самопознания**.

В этом именно смысле Лир борисовского спектакля находится в **начале** пути. И в этом именно смысле — он герой нашего смутного времени.

Якутский король Лир интересен более всего как некороль, как «неоснащенный» человек. К такому толкованию персонажа стягиваются все узы спектакля.

Давняя постановка А.Борисова по повести Ч.Айтматова «Пегий Пес, бегущий краем моря», как, например, и спектакль Э.Някрошюса по другому произведению Айтматова «И дольше века длится день...», были театральными балладами о «маленьком человеке», обладающем недюжинной силой духа.

Море у края земли, бескрайняя степь с затерявшимися на ней космодромом обретали на сценической площадке зримую плоть и с поистине шекспировским размахом являли нам величие простого, слабого человека.

И вот теперь в какой-то такой же степени мы повстречали сильного человека, ставшего на время слабым.

Борисову тоже выпало замкнуть свой круг — круг режиссерских исканий, обнаружив большое в малом и малое в большом.

Повесть Айтматова и пьеса Шекспира сошлись у него в одном эпическом пространстве, неожиданно дополнив одна другую.

В финале якутского «Лира», сопровождаемом Героической симфонией Бетховена, карта королевства становится саваном, объединившим вновь и уже навсегда дочь и отца. Трагическая и прекрасная их судьба оказывается таким парадоксальным образом «поставленной на карту».

Опускается висевший позади темный задник, весь испещренный знаками и письменами разных эпох и народов. Опадает этот «вечностный» фон, но за ним обнаруживается новый — белый.

«Чистый лист» перед нами. Ученики готовятся к новой встрече с Учителем...

● Сцена из спектакля «Король Лир»

Фото Р.ЯМАЛОВА



1 История Лира в дошекспировских вариантах начиналась с похорон его жены.

Смерть верной спутницы побудила героя отдалиться от суеты мирской, его потянуло к уединению, где он мог бы спокойно «подумать о спасении своей души».

И тут эта коллизия с дочерьми!..

Параллельно с историей «трех сестер» у Шекспира разворачивается драма еще одного отца — графа Глостера, его сына Эдгара и пасынка Эдмунда.

Не признавая поначалу собственной слепоты, Лир готов был закрыть глаза правде окружающей его реальной жизни. Злодейское ослепление Глостера родственниками короля-изгоя парадоксальным образом подтвердило: быть зрячим еще не значит **видеть**.

В пьесе Шекспира действуют слепые зрячие и видящие слепцы. И Глостер — не единственный такой персонаж.

Параллельные истории Лира и Глостера — трагедия в квадрате: диалог безумца со слепым. «В наш век слепцам безумцы вожак» (перевод Б.Пастернака) — это слова самого Глостера.

Корделия и Эдгар, дети, невинно страдающие за своих отцов, — однополосные персонажи многосложного этого сюжета.

Чтобы постигнуть хотя бы часть его, необходимы безоглядная отвага молодости и мудрость зрелости.

Спектакль якутского режиссера Андрея Борисова «Король Лир», показанный нынче в Москве на Гончаровском фестивале «Учитель и ученики», — работа зрелого человека.

Это второй за последние годы на нашей сцене случай, когда постановка «Лира» содержит в себе признаки осмысленного, результативного чтения.

Уже нет в афише Театра на Малой Бронной лучшего спектакля Сергея Женовача «Король Лир», в основу которого лег новый, блестящий перевод О.Сороки.

Женовач разворачивал действие пьесы на площадке малой сцены и создал действительно **камерную трагедию**. Лир того спектакля (его играл С.Качанов) был так же непохож на сценических своих предшественников, как, например, Иванов в исполнении Е.Леонова — на привычного чеховского героя.

Подмостки, где игрался спектакль Женовача, видели и другого Лира, великого Лира — С.Михозэса, персонажа иной эпохи.

Судьба самого Михозэса — тоже трагедия нашей жизни и нашей культуры, неотъемлемая часть того прошлого, на которое можно, но все-таки нежестко не оглядываться.

Якутский «Король Лир», премьера которого состоялась не в родных стенах, а здесь, в Москве, в театре Гончарова, вырастает из того самого прошлого, где состоялся и обрел славу сам А.Борисов с его спектаклем «Желанный, голубой берег мой...», где творили рядом и вместе Чингиз Айтматов, Ион Друцэ, Нодар Думбадзе, Юстинас Марцинкявичюс и Мустай Карим, Георгий Товстоногов и Юозас Мильтинис, Михаил Туманишвили и Каарел Ирд, Анатоллий Эфрос и Роберт Стуруа, Сергей Данченко и Адольф Шапиро и другие учителя и ученики. Да, они **вместе** трудно и радостно существовали на **неподеленной** территории нашего искусства, которым, право же, стоит гордиться.

Изменилась политическая карта советского государства, но у культуры свои границы, всегда открытые любому поиску, любому начинанию. Культура без диалога — мертва, культура вне диалога — обречена на вырождение.