

Классическая трагедия в современности: искусство быть серьезным

Дмитрий Трубочкин

Многое было написано о *Царе Эдипе* Римаса Туминаса после премьеры в античном Эпидавре 29 июля 2016 года и после российской премьеры в Москве, в Театре имени Вахтангова 13 ноября 2016, в день 95-летнего юбилея Театра.

Примерно такой же «бум» случился в прессе в ноябре 2013 года после выпуска *Евгения Онегина* в Вахтанговском: кажется, не нашлось такого столичного издания с разделом о культуре, в котором не был бы опубликован материал об этом спектакле. Так и сейчас, после премьеры *Царя Эдипа*. Первая, самая бурная волна публикаций в Москве прилась, разумеется, на ноябрь 2016 года. Новую волну вызвали декабрьские показы *Эдипа* на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге на гастролях, затем снова в Москве. Наверняка спектакли, поставленные в афише Вахтанговского весной 2017, вновь привлекут прессу.

Мне думается, ни одна из публикаций по срокам выхода не была и не будет запоздалой, потому что жизнь спектакля *Царь Эдип*, несмотря на относительно редкие показы в Москве (это неизбежно, ибо в спектакле участвует хор греческих артистов), весьма интенсивна; от раза к разу спектакль ощутимо меняется. То, что происходило и происходит с ним, достойно запоминания, обсуждения и отражения в прессе – и сейчас, и в будущем. Моя же задача в этой статье скромна: поделиться некоторыми наблюдениями очевидца и участника творческого процесса от возникновения замысла *Царя Эдипа* – до его показов в России.

Фактически, есть два спектакля *Царь Эдип* Туминаса 2016 года. Первый выпущен в июле в античном Эпидавре, сыгран там всего лишь два раза, по правилам Летнего греческого фестиваля; затем еще один раз в сентябре в Одеоне Герода Аттика в Афинах (второй раз его не удалось сыграть из-за проливного дождя). Этот *Эдип* остался в Греции, его сохранила только видеоза-

пись Греческого национального театра, сделанная в день первой премьеры 29 июля с нескольких камер и смонтированная греческими операторами. Возможно, спектакль будет возрожден, когда будет решено вновь показать его на открытой площадке античного театра – в Греции ли, в Италии, в Израиле или другой стране. На оркестре Эпидавра спектакль можно показывать только дважды: исключений за всю историю Летнего греческого фестиваля почти нет.



Fig. 1 Victor Dobronravov as King Oedipus. Photo by Valery Myasnikov.

Второй *Эдип* был создан специально для сцены Вахтанговского театра осенью 2016 года во время репетиций перед московской премьерой. Именно его видели московские



Fig. 2 Greek chorus. Photo by Valery Myasnikov.

и санкт-петербургские зрители. Многое было новым и небывалым в том первом *Эдипе*, выпущенном в Эпидавре. Во-первых, никогда еще русский театр не выпускал спектакль на античной орхестре так, чтобы сыграть премьеру именно там, в Греции, перед несколькими тысячами зрителей. До 2016 года самым заметным выступлением русских артистов на площадке античного театра были гастроли русской *Орестеи* Петера Штайна в Эпидавре в 1994 году. Но *Орестея* была выпущена в рамках Международного Чеховского фестиваля на сцене Театра Российской армии в Москве: античное театральное пространство было не сущностным его элементом, а только эпизодом существования.

Во-вторых, в спектаклях с участием русских актеров никогда еще не участвовал греческий хор. Бывало иначе: в 1961 году в спектакле *Медея* Н. Охлопкова, поставленном Театром имени Маяковского на сцене Концертного зала имени Чайковского, Медею несколько раз сыграла греческая актриса Аспасия Папатанасиу, специально ради этого приехавшая в Москву. В наши дни спектакль *Вакханки* в Электротеатре в Москве исполняют русские артисты с участием режиссера спектакля – грека Теодороса Терзопулоса, в финале исполняющего греческую песню-плач.

Идея пригласить греческий хор в спектакль

и сделать *Эдипа* совместной работой Вахтанговского театра и Греческого национального театра возникла сразу же, при первых обсуждениях будущей постановки зимой 2016 года. Конечно, этому много способствовало то, что 2016-й был годом России в Греции и Греции в России. Но главная причина соединения греков и русских была в другом: практического знания об античном драматическом хоре сегодня не имеет ни одна театральная культура, кроме греческой; ни в русском, ни в литовском театре это знание неоткуда взять.

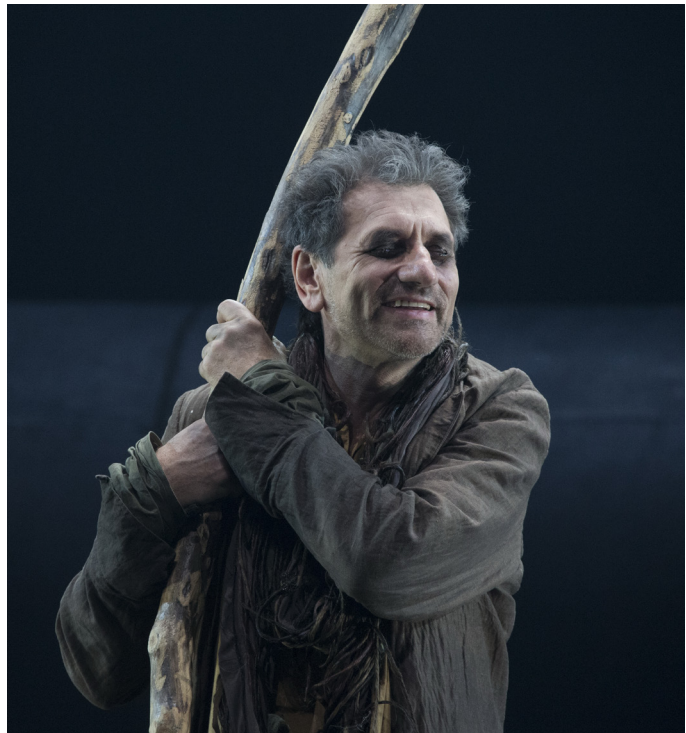


Fig. 3 Evgeny Knyazev as Tiresias. Photo by Valery Myasnikov.



Fig. 4 Eldar Tramov as Creon. Photo by Valery Myasnikov.

Выступления европейских драматических артистов на античной орхестре начались еще в конце XIX века. Актеры Комеди Франсез первыми стали пробовать свои силы в древнеримском театре в Оранже на юге Франции. Затем в 1911 году на арене Цирка Шумана в Берлине Макс Рейнгардт выпустил своего знаменитого *Эдипа* с хором из несколько сотен человек. Затем в Италии и Греции время от времени стали проводить фестивали на античных площадках. Но регулярная работа с хором на орхестре началась не ранее 1938 года, когда знаменитый греческий режиссер Димитрис Рондирис, ассистент и ученик Макса Рейнгардта первым в Греции поставил спектакль в Эпидавре с актерами Королевского греческого театра – будущего Греческого национального театра. Выступления греческих актеров в Эпидавре и в Афинах множились и выросли в 1954 году в регулярно действующий Летний греческий фестиваль, на котором греческие коллективы каждый год играли античную драматургию, и каждый год на орхестре действовал хор.

В самом деле, что такое хор? Что это за коллектив из 12 человек, которые все вместе говорят о себе не «мы», а «я», и находятся на площадке постоянно, то и дело реагируя на действие актеров-солистов, а в промежутках между эпизодами исполняют коллективные партии, похожие то на речитатив, то на пение, а то на экстагиче-

ские возгласы?

Об этом много рассуждали ученые в XX веке; но в Греческом национальном театре есть практическая концепция хора, выведенная из античных текстов и неоднократно проверенная на практике. Концепция передается от режиссеру к режиссеру, о ней знают артисты. Рассказал мне о ней Тодорис Абазис – режиссер и композитор, заместитель художественного руководителя Театра, автор хоровых партий в *Царе Эдипе*.

Хор, согласно этой концепции (а в хоре, по античным правилам, 12 или 15 человек) – это зрители, которым разрешено выходить на орхестру и действовать в соответствии с традицией, воплощенной в тексте драмы: комментировать, давать оценки, соглашаться или возражать, спрашивать, отвечать, активно реагировать на любой элемент действия. Поэтому нормальное положение хора во время работы актеров-солистов – поблизости от зрительских мест, часто даже вдоль линии орхестры, чтобы они как бы формировали первый ряд зрителей. Так обозначалось единение хора и публики.



Fig. 5 Victor Dobronravov (*Oedipus Rex*) and Ludmila Maksakova (*Jocasta*). Photo by Valery Myasnikov.



Fig. 6 Ekaterina Simonova as the Winged Maiden. Photo by Valery Myasnikov.



Fig. 7 Ludmila Maksakova as Jocasta. Photo by Valery Myasnikov.

Слова хора звучат как высказывания, предвосхищающие зрительскую реакцию; хор «дирижирует» зрительским настроением и переживанием, направляя и усиливая его, задает вектор зрительской эмоции, гармонизирует (то есть оформляет в слово и музыку) сильные чувства, внушаемые действием. Для исполнения своих партий между эпизодами хор выходит на оркестру, отделяясь от зрителей и поворачивается к ним лицом. Теперь он – прямой собеседник зрителей, размышляющий перед ними в песнях и, конечно, взывающий к богам: в античности трагедию играли только во время священных ритуалов, поэтому священные изображения божеств (в первую очередь Диониса) находились вблизи оркестры. Разумеется, в такой интерпретации хора как действующего на сцене зрителя иной скептик может и усомниться. У Еврипида, например, большинство хоров – женщины отнюдь не аристократического происхождения (как и у Эсхила в *Хоэфорах*): едва ли афинский Совет пятисот, да и остальные зрители-мужчины, которых в театре было большинство, могли бы отождествить себя с этими женщинами. Однако то, что эта концепция понятна артистам, принимается публикой и может разнообразно применяться практически, неоднократно было доказано спектаклями греческих трупп на открытых античных площадках. В *Эдипе* хор, по Софоклу, состоит из фи-

ванских горожан-мужчин, испытывающих на себе все горести страшного мора, поразившего город. Поэтому в спектакле Туминаса во время первого выхода они бредут, обессиленные, держась друг за друга; кто-то падает на землю, разрывая этот печальный строй, но ему тут же помогают встать, ибо такие обмороки в Фивах уже привычны. Туминас предложил для костюмов хора эстетику «гангстерского» мира, как из фильмов о Чикаго 1930-х: черные костюмы, жилеты, белые рубашки и шляпы. Все они, разумеется, лишены всякого лоска не только потому, что в городе мор: для них это повседневно-рабочие, так сказать, костюмы, в которых они привыкли показываться на людях. «Чикаго» как эстетический ориентир для хора – сиюминутная интуиция Туминаса, полностью себя оправдавшая. Во-первых, в этих костюмах бородатые и по-южному эмоциональные греки смотрятся очень колоритно. Во-вторых, эстетика оправдывается действием: хор – приближенные Эдипа, свидетели всех его разговоров, допросов, совещаний, а сам Эдип Виктора Добронравова из-за вспыльчивости, ярости, требования абсолютного повиновения и готовности сию секунду сорваться в крик, перейти в драку или приговорить к казни, очень похож иногда на «царей» гангстерского мира. Но хор никогда не станет орудием замыслов героя: в античной трагедии это невозможно. Так что, с одной стороны, хор – часть мира Эдипа; Корифей – образ созданный В. Семеновым – постоянный его собеседник, часто довольно смелый и прямой. И все же концепция хора как части зрительской массы была осуществлена в спектакле: это было особенно заметно на премьере в Эпидавре. При появлении Эдипа в царском облачении хоревты, потрясенные, падали на землю и слушали своего царя,

сидя, спиной к зрителям, внешне формируя полукруг – такой же, как полукруг оркестры – как будто первый ряд зрительских мест был перенесен прямо на площадку. Перед финальным эпизодом хоревты уходили с площадки в сторону зрителей и усаживались в шаге от первого ряда мест прямо на каменном полу театра по окружности оркестры на некотором расстоянии друг от друга: так хоревты вместе со зрителями досматривали финальные сцены. В московском *Эдипе* этот аспект существования хора менее заметен. Возвышенные подмостки и порталная арка отделяют сцену от зала, поэтому когда хор падает на пол, чтобы внимать торжественному обращению царя к городу, эта мизансцена уже не дает зрителям ощутить визуальную и эмоциональную близость к хору так же полно, как в Эпидавре. И перед финальным эпизодом хор должен теперь уходить за кулисы, а не в зрительские ряды. Иначе нельзя, ибо на сцене-коробке для трагедии действует иной закон, чем на открытой площадке: здесь действие должно быть более автономным, целостным и собранным.



Fig. 8 Maxim Sevrinovsky as the Domestic (Messenger).
Photo by Valery Myasnikov.

Тем не менее, помня об открытом и свободном взаимодействии исполнителей трагедии и ее зрителей в открытом античном театре, Туминас начинает спектакль в Вахтанговском при полном свете в зале. На сцену выходит хор и некоторые актеры, рассаживаются на стульях, расставленных справа и слева вдоль кулис, и всматриваются с интересом и любопытством в зрительский

зал, как бы давая понять, что плоскость порталной арки полностью прозрачна и проницаема, так что взгляд со сцены проникает в зал так же свободно, как и обратный взгляд. И после того, как свет в зале медленно гаснет, актеры будут продолжать гипнотизировать зал, вызывая к нему как к «гражданам Фив»; так что зрители получают свою роль в спектакле.

И все же в условиях сцены-коробки вместо того, чтобы визуальное соединить хор с публикой (а сегодня актеры очень легко сходят со сцены в зал и играют из зала), создатели спектакля положили больше усилий на то, чтобы взять зрителей в мощный эмоциональный захват хоровым действием. В Вахтанговском театре, надо признать, это удалось даже лучше, чем на оркестре в Эпидавре.

Сильное эмоциональное воздействие хора в *Эдипе* Туминаса обусловлено прежде всего тем, что в нем изначально участвуют очень сильные греческие актеры. Не секрет, что в греческой театральной культуре, как когда-то в античной, хоревты никогда не ставились на один уровень с актерами-солистами: в античности трагические состязания (и награды) предназначались только для солистов и никогда для хора.

Когда в Греческом национальном театре объявили кастинг в хор *Эдипа*, на 11 мест пришло более 150 претендентов. В итоге в составе хора оказались актеры, большинству из которых подобает статус солистов благодаря зрелости, высокой профессиональной репутации и солидному послужному списку. Ими двигал исключительно интерес к этому совместному русско-греческому спектаклю, к Вахтанговскому театру и, конечно, режиссеру Туминасу. (Кстати, четверо из одиннадцати говорили по-русски, ибо имели связь с русской театральной школой.) В Греции многие люди театра признавались, что не припомнят, когда в трагедии выступал настолько сильный хор.

Силу воздействия хоровых партий русские актеры впервые ощутили в Москве в самом начале репетиций на Малой сцене Вахтанговского театра весной 2016 года, когда приехал Тодорис Абазис и включил

записи хора с репетиций, сделанных в Афинах. Когда же в июле начались сводные репетиции хора и актеров на арене летнего стадиона в Афинах, где обычно репетирует Греческий национальный театр перед выпуском спектаклей на открытой площадке, Л. В. Максакова сказала полушутя-полусерьезно: «Они нас точно переиграют!».

Т. Абазис, сочинивший хоровые партии, предложил сложное соединение декламации, речитатива, мелодекламации и пения (унисонного и многоголосного) без использования музыкальных инструментов или фонограммы. Это соединение основано на ритме, задаваемом прежде всего дыханием. Воздействие ритмизованного звука, в котором настолько отчетливо звучит энергичное и мощное дыхание коллектива, оказалось невероятно сильным; фонетика и мелодичность греческого языка этому очень помогала. Композитор, как и режиссер, истолковал трагедию как место проявления самых разнообразных эмоций: не только страха, печали, тревоги, гнева, но и радости, просветления, торжества. Обещанием всеобщего ликования звучит третья хоровая песнь, в которой хоровцы, прославляя Эдипа, ожидают скорейшей разгадки его происхождения: они не сомневаются в том, что отцом его окажется кто-то из бессмертных.

Так родился настоящий греческий хор *Царя Эдипа*, первый греческий хор в русском театре, чье присутствие в трагедии русские зрители сразу же признали необходимым, закономерным и неотъемлемым элементом сценического действия – с самых первых показов в Москве.

В начале репетиций в Москве Туминас предложил актерам-вахтанговцам выстраивать взаимодействие через поединок и обмен «ударами»: в словах, жестах, внутреннем самочувствии. Отсюда происходит особенный эмоциональный накал и взвинченность почти каждого диалога в *Эдипе*.

Уже в первом монологе Жреца Е. Косырева, когда звучит воззвание к Эдипу спасти Фивы, явственно слышны нотки упрека Эдипу – мол, где же ты и почему ты до сих пор ничего не сделал. И первая фраза Эдипа после выхода к Жрецу: «Знаю, знаю, что

надо вам...», – тоже звучит с неудовольствием и раздражением. Гневливость, вспыльчивость и конфликтность Эдипа привела его к убийству отца, к раздору с прорицателем Тиресием, затем с Креонтом.

«Характер для человека имеет силу судьбы», – так можно изложить знаменитое изречение древнегреческого философа Гераклита. Смысл его, вероятно, в том, что когда жизнь приводит человека к самым суровым испытаниям, когда разум не поспевает за высказываниями и поступками, тогда власть над человеком берет характер (а стало быть, и страсти, воспринятые от природы): он посылает сильнейшие жизненные импульсы, ведет по жизни, и тем самым прочерчивает линию судьбы. В. Добронравов очень точно схватывает эту особенность Эдипа: гневливый и вспыльчивый нрав владеет его душой, он приносит войну в любое общение. Так задумал Эдипа Софокл, и такова же основа его образа в спектакле Туминаса.



Fig. 9 Pavel Yudin as Warrior (in the foreground) and the Greek chorus. Photo by Valery Myasnikov.

Поэтому везде, где участвует Эдип (а он участвует в каждом эпизоде), происходит столкновение, противостояние, битва. Первый оппонент Эдипа – слепой прорицатель Тиресий, не желающий открыть правду об Эдипе, внушенную Аполлоном. Тиресия в спектакле играет Е. Князев. Я замечал, что в большинстве показов *Царя Эдипа* (в Эпидавре, Афинах, Москве и Санкт-Петербурге) первые аплодисменты зрителей звучат именно после первого эпизода, где противостояние Эдипа и Тиресия доходит до страшного накала: Эдип готов затоптать до смерти непокорного пророка, вызвав его ответный гнев, страшный тем, что на стороне пророка – боги. В Эпидавре вообще-то не принято хлопать до окончания спектакля; и тем не менее, аплодисменты обязательно звучали после эпизода с Эдипом и Тиресием – а затем уже после каждого эпизода и некоторых выходов хора.

Чем дальше от Эпидавра, тем более образ Тиресия, созданный Е. Князевым, наполняется хитростью, иронией со смешком и толикой безумия, которая всегда присутствует в душе провидца, на взгляд обычного человека. Пророк сумел запутать всех: вначале объявил, что ничего не скажет, а затем вдруг назвал главным преступником Эдипа; вначале заявил, что хочет скорее уйти, затем, разгневавшись на Эдипа, произнес длинный монолог, в котором прозвучали то ли пророчества, то ли проклятия; а в конце ушел с насмешкой, оставив Эдипа одного справляться с вестями то ли от Аполлона, то ли от обезумевшего старика.



Fig. 10 *The final scene*. Photo by Valery Myasnikov.

Следующее противостояние – между Эдипом и Креонтом; в роли Креонта молодой артист Студии Вахтанговского театра Эльдар Трамов. Туминас – первый из режиссеров, кто увидел в Креонте не взрослого мужа и не почтенного старца, а молодого человека, по возрасту равного Эдипу или даже младшего, чем он. Тем самым возможности для конфликта максимально расширились: столкновение ровесников, равных по положению в царском доме, имеет внутри себя гораздо меньше сил сдерживания, чем борьба людей, слишком разнящихся по возрасту.

Креонт Э. Трамova – полная противоположность Эдипу: мягкий, безвольный, восторженный, любящий всех и вся и обожающий свое положение в царском доме рядом со своей сестрой Иокастой; от него не требуется никаких усилий по управлению городом, чтобы пользоваться благами царского дома, поэтому он вполне самодостаточен. Таков он при первом появлении на пути из Дельф, в прологе. Здесь его противостояние с Эдипом, хоть неявно, но ощутимо: Креонт вальяжно самоуверен (Туминас подсказал Э. Трамovu, что в Дельфах Креонту уже пообещали, что вскоре он займет царский трон); Эдип же испытывает раздражение от манерности, да и самого присутствия жениного брата (у него, как у всякого царя, есть подозрения, что его шурин пре-

тендует на трон).

Во втором эпизоде Э. Трамova передает резкую перемену способа существования Креонта: царский сын, похоже, впервые в жизни лишился вальяжности, его посетил страх, что он потеряет не только свое положение, но и жизнь. Он верит и не верит, что может умереть: здесь он немного похож на юродивого; всеми правдами и неправдами цепляется за жизнь, ищет поддержки окружающих (хора, зрителей), чтобы они тоже воздействовали на Эдипа и заставили его признать, что Креонт хороший, он не виноват.

В предпоследнем эпизоде у нас вновь столкновение: между коринфским вестником и фиванским пастухом; в Эпидавре и Афинах коринфянина играл В. Ушаков, а фиванца – А. Иванов; в Москве в актерский состав *Эдипа* вошли О. Форостенко (коринфянин) и Е. Симонов (фиванец). Я не припомню, чтобы другие режиссеры смогли столь же убедительно обнажить войну между двумя софокловыми вестниками, а актеры – столь впечатляюще ее передать. Фиванец хочет скрыть всю правду о младенце с перебитыми лодыжками, а коринфянин, наоборот, обнаружить; фиванец знает, что истина обернется горем, коринфянин, наоборот, уверен, что она принесет всем радость, а ему – награду; фиванец всю жизнь казнит себя за то, что не сумел умертвить младенца (на вопрос, почему, он отчаянно кричит: «Да пожалел!»), коринфянин, наоборот, всю жизнь счастлив, что передал его в дом коринфского царя и заслужил похвалу.

Лишь один персонаж трагедии находится вне битвы: Иокаста, жена и мать Эдипа – образ, созданный Л. Максаковой. При первом же появлении на сцене (во втором, самом долгом эпизоде) Иокаста стремится не воевать, а примирять – в первую очередь Эдипа и Креонта.

Туминас признался в разговоре, что именно Иокаста является главным героем его истории об Эдипе-царе. Сильная и мудрая женщина, мать, царица и покровительница царского дома, ближайший друг и советник своему молодому мужу и молодому брату: именно в ней черпают свои силы и уверенность Эдип и Креонт, именно она –

опора царства.

Иокаста в спектакле никогда не радуется, ибо она пережила самые трудные испытания, которые только могут выпасть на долю женщины: потеря новорожденного сына; потеря мужа; фатальное неверие в справедливость богов и страдание от этого неверия. Лишь один раз у нее вырывается восклицание, похожее не радость: когда она слышит, что Полиб – тот, кого Эдип считал своим отцом – умер, и стало быть, пророчество об отцеубийстве не сбылось. Но и это восклицание смешано с горечью, ибо что же радостного в том, что боги лгут: их ложь ставит под вопрос само существование истины в человеческом мире. Разговор с пастухом из Коринфа привел ее (раньше, чем Эдипа, ибо она мудрее) к открытию страшной кровосмесительной связи, которой обернулся ее брак с молодым мужем, на время давший ей надежду. За этим открытием последовал приговор: «Казнить!», – который она внутренне произнесла сама над собой, слушая окончание монолога пастуха, и, попросившись с Эдипом через обещание «замолчу навек», сразу же, без колебаний свершила в комнате дворца эту казнь сама над собою.

Композитор спектакля Фаустас Латенас сочинил великолепную музыкальную тему Иокасты. В ней есть красота и желание взлететь, но одновременно – глубокая грусть и безысходность: как будто на вдохе человек взмахивает крыльями и устремляется к небу, но тут же следует выдох, с которым приходит понимание, что крылья отказываются лететь, сил не хватает; еще один взмах, и снова бессилие. Эту мелодию один раз в спектакле исполняет Эдип: в конце хоровой части после второго эпизода он ходит по сцене, наигрывая ее на саксофоне, а хор ее подхватывает. Происходит это сразу же после строк хора о том, что и в царском доме, и в Фивах поселилось неверие в богов: «Нет нигде почета ныне Аполлону. Бессмертных позабыли мы». Вскоре мы узнаем из слов Иокасты, что это Эдип не находит себе места, охваченный предчувствием беды: тема Иокасты служит музыкальным символом этого предчувствия и становится темой Эдипа – и лейтмотивом

всего спектакля.

Хор же перед тем, как подпевать Эдипу, надевает на себя античные военные шлемы, закрывая лица. Хоровое пение под эдипов саксофон, и шлемы – все это было придумано специально для московской постановки. Шлемы заменяют маски, за которыми хор как будто скрывается от собственного неверия и стыда, от собственного нежелания остаться в хоре и петь, обращаясь к богам, которые, по убеждению царей, лгут. За несколько секунд до саксофона хор гневно укорял тиранов за гордыню перед богами, и хоревты готовы уже были уйти из хора, разойтись и покинуть сцену, чтобы не славить гордецов (остроумная реакция Туминаса на фразу «Но если честь таким деяниям, зачем вступать в священный хор?») ... Но потом они снова печально собрались вместе, чтобы самим не стать гордецами, надели свои шлемы-маски и стали вторить мелодии, которую наигрывал Эдип: хоревты увидели неверие в себе самих; через них теперь весь город наполнился настроением безысходности, предчувствием беды, стыдом, желанием скрыться от взгляда небес. А прекрасная мелодия Латенаса напоминает о былой красоте жизни, которая больше никогда не вернется.

Музыкальное и звуковое оформление, созданное Латенасом, заслуживает отдельного слова: в нем заключена огромная доля успеха *Царя Эдипа*. Давно отмечено, что спектакли Туминаса музыкальны, и музыкальность – это их внутренняя, сущностная черта. Музыкальность мышления объединяет режиссера Туминаса и композитора Латенаса; их долгое сотворчество в театре далеко не случайно. Как и в их предыдущих спектаклях, так и в *Эдипе* все смысловые акценты музыкальны, периоды сценического действия похожи на музыкальные фразы, динамика действия подхватывается музыкой, драматические переломы подчеркнуты вторжением звуковой композиции, и практически любой звук на сцене становится элементом единой музыкальной палитры спектакля.

Две музыкальных темы определяют *Эдипа*: во-первых, упомянутая тема Иокасты, а во-вторых, тема шумного, «звериного» дыхания судьбы, участвующей в жизни Эдипа и его домочадцев.

Художник спектакля Адомас Яцовскис создал внушительное физическое воплощение «машины судьбы», о котором критики и журналисты тоже весьма много писали. Это – гигантская труба с маленькими прямоугольными отверстиями по всей поверхности, напоминающая то ли каток, то ли огромный часовой механизм, а может быть необъятную музыкальную шкатулку, или же – машину казни, которая расплющит до толщины бумаги всех, кто будет приговорен лечь под нее. «Зве-

риное» дыхание и сердцебиение этой машины, испускающей дым, беспокойно покачивающейся, а в конце накатывающей на зал почти до самой рампы – дыхание и сердцебиение, оформленное Латенасом в мощную музыкально-ритмическую тему, которая ближе к финалу спектакля все чаще будет доноситься со сцены.

Образ судьбы, накатывающей на людей, очень характерен для художественного мира Туминаса и Яцовскиса. В 1997 году в *Маскараде* Вильнюсского Малого театра был введен образ растущего снежного кома, который раздавит главного героя в финале. В 1998 году в Вильнюсском *Эдипе* уже действовала эта же самая «машина судьбы» – труба с прямоугольными отверстиями, только несколько иной формы и меньшего размера, чем требовался для оркестры Эпидавра и для сцены Вахтанговского театра (сцена в Вильнюсском Малом театре невелика). В 2001 году в Вильнюсе на сцене Литовского национального театра был создан *Ревизор*, в котором над сценой летала гигантская «церковь» с маленьким куполом, выполненная в упрощенной манере и потому похожая на слепых языческих кукол; она подметала все то, что натворили люди, наступала на них огромным призраком, а они ее все равно не замечали.

Так что *Царь Эдип*, с точки зрения сценографии – это, с одной стороны, напоминание о спектаклях Туминаса-Яцовскиса рубежа XX-XXI века. С другой стороны, «машина судьбы», воплощенная в гигантской трубе, накатывающей на актеров и зрителей – это впечатляющий символ фатума в наше время, а также объект, идеально подходящий как для открытой площадки, так и для сцены-коробки.

В Эпидавре и Афинах технические условия площадок не позволили «накатить» гигантскую трубу на первый ряд зрителей так, чтобы весь зал почувствовал, что над ним нависает тяжелый фатум; зато на сцене Вахтанговского театра это было сделано великолепно. Поэтому стал знаменитым и уже вошел в анналы современного театра финал *Эдипа*: две девочки в белых платьицах – дочери Эдипа Антигона и Исмена – пытаются спастись от страшного катка, убегая в сторону рампы, а затем откатывая его подальше к заднику; но он все равно наступает и катится вперед. Когда девочки в страхе убегают со сцены, «машина судьбы» вступает в полную силу: свободно накатывается на зрителей, покачивается, дымится, шумно дышит, притом слышно, как бьется гигантское сердце, и этот пульс звучит то ли как угроза, то ли как гарантия жизни.

Такой финал надо отнести к мудрому прозрению Туминаса, пришедшему во время последних репетиций. Первоначально спектакль, по замыслу, должен был заканчиваться знаменитым морализаторским рассужде-

нием софоклова хора:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас:
Эдип,
И загадок разрешитель, и могущественный
царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем
нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь
того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

Во время репетиций в Афинах в этой хоровой партии были сокращены последние две строки; наконец, перед самым отбытием в Эпидавр вся эта хоровая часть была сокращена. Наш век не любит прямого морализаторства, и Туминас решил, что визуальный и звуковой образ гораздо лучше сделает свое дело в финале: последующие показы подтвердили это в полной мере. Последними перед финалом в вахтанговском *Эдипе* стали слова царя о своих дочерях, обращенные к Креонту:

Не дай им стать несчастными, как я,
Их пожалей, – так молоды они...

«Машина судьбы» два раза выкатывала Эдипа на площадку: в первом эпизоде, когда он, торжественно положив руку на посох, давал громкое обещание избавить город от скверны; и в последнем, когда Эдип, сломленный горем и превратившийся в старика, опираясь двумя руками на посох как на единственную опору, произносил свой прощальный монолог перед изгнанием. В. Добронравов великолепно передал эту перемену в Эдипе актерскими средствами: от величественного царя в полном облачении вначале (он казался огромным) – к тщедушному старику в холщовой робе в финале; он как будто в два раза уменьшился в размерах, утратил плоть, сгорбился и «усох» от поразивших его несчастий. Эта же «машина судьбы» уносила в сторону задника зацепившихся за нее одной рукой, как на дыбе, персонажей: Эдипа перед финальным монологом и Домочадца Эди-

па, рассказавшего, что творилось в доме после того, как Эдип обнаружил повесившуюся Иокасту.

Домочадец, созданный М. Севриновским (артист Студии Вахтанговского театра) – это софоклов Вестник, осмысленный Туминасом как обитатель дома Эдипа. Обычно режиссеры выводят Вестника ровно в тот момент, когда требуется рассказать, как повесилась Иокаста и Эдип выколол себе глаза. У Туминаса Вестник-Домочадец, который произнесет свой монолог в финале, появляется уже в самом начале как немой персонаж. Он смертельно болен, как большинство граждан Фив, его лицо закрыто бинтами; он – напоминание о моровой язве, поразившей город и, неизбежно, добравшейся до царского дома. Монолог М. Севриновского, проникнутый ощущением ужаса от происходящих событий, решен через физическую передачу визуальных образов, которым Домочадец был свидетелем: рассказывая о том, что Иокаста повесилась, он натягивает рукой ленту бинта, отходящую от шеи; говоря об ослеплении Эдипа, он мощными и энергичными жестами показывает, как тот много раз с размаху ударял себе в глаза. Ближе к окончанию монолога он снимает с себя бинты и обнажает огромные, невидящие глаза в черных впадинах; слышно громкое, прерывающееся дыхание человека, который берет последний вдох перед смертью. Это – впечатляющее предвестие к финальному монологу слепого Эдипа.

Туминас, по своему обыкновению, ввел в мир спектакля персонажей, которых драматург не считал среди действующих лиц. Таковы Воин П. Юдина (артист Студии Вахтанговского театра) и Крылатая дева Е. Симоновой, живущие на сцене с первого момента спектакля.

Воин – орудие карательных замыслов и угроз Эдипа; его верная собачка, бесконечно преданная хозяину; страж его дома, неустанно бегающий по кругу (с этого бега вокруг оркестры начинался спектакль в Эпидавре); угроза врагам Эдипа и участник его издевательских действий над Креонтом (Эдип в шутку надевает на воина золотой венок Креонта, когда хочет свершить казнь

над своим шурином); наконец, верноподданный царя, плачущий больше всех, когда открывается вся правда об Эдипе.

На создание образа Крылатой девы режиссера и актрису вдохновило воспоминание о Сфинкс, побежденной Эдипом. По мифу, он разгадал ее загадку и тем самым отвел угрозу от Фив; а Сфинкс бросилась со скалы и разбилась. Туминас, верный своей манере ставить нестандартные вопросы к традиционным сказаниям («а что, если было не так...»), предположил, что Сфинкс не умерла, а стала пленницей и служанкой дома Эдипа, всюду сопровождающей царицу – Иокасту. В результате возник образ девы с огромными крыльями – черноволосой, с глубокими черными глазами, изумительно красивой и странной своей красотой. Она взмахивает крыльями – то черными, то белыми – но понятно, что она никогда больше не взлетит; от этого ее красота соединяется с грустью, как в музыкальной теме Иокасты. Движения Е. Симоновой плавные и гармоничные, как ритуальный танец, но она то и дело сгибается в жесте покорности, складывая крылья за спиной: перед нами образ силы и красоты, превосходящей человеческие возможности, но все же покоренной человеком и потому живущей без радости, как и все остальные обитатели дома Эдипа.

В *Эдипе* Вильнюсского Малого театра (1998) тоже была дева с крыльями; но она была похожа на маленького, белого ангелочка и скорее внушала иронию, чем грусть от плененной красоты. Да и в целом, в литовском спектакле было гораздо больше иронии, смеха и бутафории: там на сцене был большой бутафорский тигр, а манера общения персонажей была ближе к прозе, чем к поэзии. Литовский спектакль имел успех, в том числе и в России – в Санкт-Петербурге, когда его показали на фестивале «Балтийский дом». Тем интереснее отметить разницу между вильнюсским и московским *Эдипом*.

Во-первых, московский спектакль стал сдержаннее и «чище» в сценографии. Во-вторых (и это, пожалуй, главное), в вахтанговском *Эдипе* гораздо меньше иронии, чем в литовском; его структура стала проще, он стал намного серьезнее и ближе к классической трагедии.

Конечно, и здесь есть моменты, когда режиссер и актеры ощутили уместность юмора. Например, молчаливое ожидание Креонта в прологе; Креонт почему то задерживается из Дельф, и у зрителя возникает веселый испуг, надолго ли замрет действие (в итоге ожидание оказывается недолгим). Или второй эпизод, когда Креонт, обезумевший от предчувствия казни, которой пригрозил ему Эдип, вдруг отчаянно раздражается популярной греческой песней о любви «Eim' aitos choris ftera,

choris agari kai chara» («Я – орел без крыльев, без любви и без радости»). Или же момент, когда хор, произнеся осуждение тиранам и войдя в раж от справедливого гнева, вдруг покидает площадку, отказываясь дальше выступать (в Эпидавре это вызвало зрительский хохот, потому что на миг показалось, что спектакль, на который было выкуплено 7000 билетов, вдруг действительно прервется раньше финала).

Однако эти моменты не отвлекают от главного: создателям спектакля удалось достичь невероятной серьезности и пронзительности трагедии – серьезности невиданной и забытой в наши дни. В эпоху «пост-» (постмодернизма, постдраматизма, посткультуры, метатеатра и пр.), когда, кажется, зрителя невозможно удержать без трюков, шуток и смешков, старинная трагедия Эдипа с ее темами человеческого достоинства и ответственности за преступление, кризиса веры в богов, бессилия царской власти перед совестью, страшного открытия правды о себе самом и героизма в самопознании – внушает зрительскому залу в 1100 мест сострадание и страх, прямо по Аристотелю.

Конечно, многое в московском Эдипе определило место первого показа спектакля: Эпидавр. Московские зрители, вероятно, смогут ощутить то, что все актеры-вахтанговцы играют «с памятью» о магическом крае под названием Арголида с его морем, перемешанным с целебными источниками, самыми лучшими в Греции апельсинами и оливками и многотысячной аудиторией античного театра в сумерках на премьере. Резонанс московского Эдипа проникает далеко за пределы вахтанговского Большого зала; слова актеров несутся с подмостков за стены, выше балконов и галерки – туда, к месту, посвященному культу Асклепия и Аполлона, с которыми мы связываем образ телесного и духовного катарсиса. Они играют с памятью о красивейшем театре мира – первом театре с идеально круглой оркестрой, возведенном в святилище Асклепия, кажется, специально для того, чтобы исцелять своей визуальной гармонией и магической энергией.

Я же буду помнить, как в античном Эпидавре в начале спектакля бегали под детский смех две девочки в белых платицах на фоне черного леса; как под рокочущую тему судьбы летали по земле и по веткам деревьев огромные тени птиц, которых несли на высоких шестах хоревты; как звучала роща, окружающая театр в Эпидавре, потому что Туминас и Латенас остроумно разместили колонки поблизости от деревьев позади оркестры; наконец, как в самом конце Эдипа было дано полное затемнение, и единственный свет, доносившийся до людей, исходил от звезд в ночном небе: поэтому вся многотысячная аудитория в эти несколько секунд

тишины перед аплодисментами подняла головы к небу.

Краткая библиография

- Аристотель. *Поэтика* / Перевод Гаспарова М. А. // Аристотель. *Политика. Поэтика*. Moscow, 2002.
- Геометрия трагедии. Александринский Эдип-царь в постановке Теодороса Терзопулоса* / Серия «Библиотека Александринского театра» / Отв. ред. Чепуров А. А. Saint Petersburg, 2009.
- Казьмина Н. Ю. «Античное приключение» русской сцены // *Вопросы театра*. № 1-2. Moscow, 2009.
- Трубочкин Д. В. Невыносимая тяжесть судьбы [Медя в Театре имени Вахтангова] // *Вопросы театра*. № 1-2. Moscow, 2012.
- Трубочкин Д. В. *Римас Туминас: Московские спектакли*. Moscow, 2015.
- Трубочкин Д. В. Хор в современных постановках античной драмы // *Вестник Российского гуманитарного научного фонда*. № 4 (73). Moscow, 2013.

Notes

- 1 Данный текст представляет собою расширенную и несколько измененную версию статьи, подготовленной для журнала *Вопросы театра*: Трубочкин Д. В. Напоминание о катарсисе // *Вопросы театра*. № 1-2. Moscow, 2017.
- 2 Едва ли не единственным исключением был легендарный спектакль Каролоса Куна *Птицы* по Аристофану: его показывали несколько раз – в Эпидавре и на оркестре Одеона Герода Аттика в Афинах ввиду его исключительной важности для греческой театральной культуры.