

Шенгелия Л.А.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ АНТИЧНОСТИ В ГРЕЧЕСКОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА (ФОТОС ПОЛИТИС И КАРЛОС КУН)

Античное культурное наследие, питающее европейскую цивилизацию с древнейших времен и донныне, особым пиететом пользуется в современной Элладе. Карлос Кун, режиссер, возродивший античную драму на греческой сцене XX столетия, писал: «Мы, современные греки, обладаем привилегией жить [в этой древней стране] и наблюдать изо дня в день красоту, формы, ритмы, звуки, которые наблюдали и постигали древние греки, в том числе Гомер, Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан. Поэтому, если мы хотим дать их театру новую жизнь в современной интерпретации, мы должны стать ближе к ним и попытаться определить все те элементы, сознательно или подсознательно повлиявшие на их души: мы должны познакомиться с природой, повелевавшей некогда их сознанием – небом, морем, горами, оставшимися прежними, несмотря на бег веков. Эти живые свидетели, окружающие нас, помогут понять поэзию и ход мысли в их произведениях более, чем любые исторические знания о форме античных спектаклей» [1, с. 48].

У истоков возрождения античной драмы стоял Фотос Политис, первый из греков, кто всерьез занялся этой проблемой в новогреческом театре. В период с 1908 по 1912 гг. Политис учился в Германии; и, будучи юристом, он тем не менее серьезно увлекся театром. Очевидно, это было не просто увлечение театраладилетанта, а начало осмысления европейского опыта и выработки собственной эстетической концепции: не случайно с этим временем все творчество Ф. Политиса участники научной дискуссии связывают с проблемой влияния на него Макса Рейнхардта, выдающегося немецкого режиссера.

Макс Рейнхардт оказал заметное влияние на развитие европейского театра и театра Америки, «он был прирожденным реформатором, и ко всему, что прославило его спектакли, правомерно применить понятие «открытие», потому что погребенные временем сокровища, забытые драматургические приемы заново обрели жизнь в его театре» [2, с. 57]. Он – первый, кто сделал музыку неотъемлемой частью драматического представления, кто ввел в свои постановки вращающуюся сцену и неопускаемый занавес, кто сделал само движение, меняющийся облик сцены основным принципом спектакля. Рейнхардт, кроме того, использовал факельное шествие, и этот прием получил развитие в дальнейших постановках драм «античного репертуара».

В 1906 году Новый театр-сцена показал «Орфея в аду» Жака Оффенбаха в постановке Рейнхардта. С этого началась реформа и в театральном костюме: облачаясь в греческий или римский костюм, актер прежде должен был пользоваться «шелковой кожей» (чулком), чтобы скрыть обнаженные части тела; Рейнхардт убедил исполнителей главных ролей решиться выйти на сцену с голыми руками и ногами. Огромное внимание Рейнхардт уделял и пластическому рисунку роли – он часто вводил пантомимические куски в классические и современные пьесы. Сложный рисунок жестов, взглядов, движений, свойственный персонажам его спектаклей, обнажал то, что скрывали или не могли выразить слова.

В 1910 году в помещении цирка Шумана в Берлине был показан «Царь Эдип» Софокла в обработке Гуго фон Гофманстала и постановке Макса Рейнхардта. «Я вовсе не собираюсь копировать внешний вид античного театра, – писал Рейнхардт. – Мне хочется вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи, приноровить ее к требованиям и условиям нового времени. Мне и в голову не приходит реконструировать древнюю сцену, непременным условием которой является открытое небо и маска. ... Моя цель – добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру» [3, с. 119]. Смысл спектакля выходил за пределы индивидуальной судьбы правителя Фив. Его содержанием являлось размышление о судьбе охваченного тлением государства и о человечестве, которое ищет отпущения грехов в лице «очередного» Эдипа.

Для этой постановки Рейнхардт использовал круглую сцену, но «не для того, чтобы воссоздать внешнюю сторону древнего театра ... Цель имитации античной сцены была в воссоздании расстояний, от которых зависел эффект представлений в античном театре. Эта первая попытка убедила меня в следующем: представления, в которых режиссерские мелочи не важны, дают актеру возможность очутиться среди зрителей, удалиться от сценического самообмана. Между актером и зрителем появляется связь. Зритель участвует в происходящем в большей степени, чем обычно», – пишет он [3, с.128-129]. Обращаясь к современному театру, отметим, что этот принцип нашел свое воплощение в практике использования как «малой сцены», так и «сцены в зале».

По воспоминаниям очевидцев, в этой постановке два ярких луча освещали середину арены. Алый свет падал на главное место действия – огромный мраморный портик с тяжелой медной дверью, «нависающей» над большой белой лестницей. Звуковая партитура, так же как и пластический рисунок сцен, была жестко зафиксирована Рейнхардтом. Хоры, разделенные на группы, звучали как отдельные партии в многоголосом музыкальном произведении. Фразы текста, передававшиеся от группы к группе и как бы тающие в пространстве, в кульминационные моменты произносились хором в полную силу. С человеческими голосами сплетались аккорды арфы, пение горна, звуки ударных инструментов.

Толпа в начале представления оставалась невидимой; сначала был слышен гул, который нарастал по-

степенно, пока не достигал своей наивысшей точки. Позже слышались первые различимые слова: «Помогите нам, Царь Эдип, помогите нам!» Затем с выкриком «Царь Эдип!» на оркестру выбегали первые актеры, за ними виднелись тела и плечи других участников спектакля. «Хор» у Рейнхардта состоял из примерно 500 человек, (то есть его состав в 10-15 раз превышал число хоров античной драмы), которые выстраивались в три ряда вокруг оркестры. Их голоса и движения связывались музыкой и жестами: к примеру, они поднимали одну руку, после определенного слова поднимали вторую, чтобы подчеркнуть значимость слова. Большие стасимы хора подразделялись на группы, чтобы фразы приобретали разную окраску и выразительность. Плотная стоящая группа людей начинает фразу, более глубокие голоса сзади поддерживают ее; и последние слова еще несколько секунд звучали как эхо, что создавало впечатление «гула толпы». На протяжении всего спектакля за сценой раздавались вздохи и причитания, что должно было выражать ядро режиссерской концепции Рейнхардта: главным героем является не Эдип, а народ.

Сохранилась тетрадь, в которой режиссер записывал свое видение спектакля. Вот описание первой сцены, подготовившей речь Эдипа, первую кульминацию представления: «Места зрителей в полутьме. Сцена в полной темноте. Музыка начинается с пугающих громовых ударов барабанов, будто гроза гремит со всех сторон. Из центра [зала? части партера, имитирующей оркестру Авт.] ступени ведут на сцену. Толпа заходит в темноте. Вести передаются из уст в уста, спешно, испуганно, задыхаясь, затем все громче. Слышны плач, стенания стариков и детей. Затем они сливаются. Те, которые находятся на ступенях, подхватывают их выкрики. Поднимается пронзительный, душераздирающий плач, слившийся в один звук. Открывается дверь. Сцена теперь ярко освещена. Толпа у подножия сцены похожа на тени. Эдип в ярком свете, напуганный, дрожащий, внимательно вслушивается. Мертвая тишина...» [3, с.130].

Особое значение в отношениях одного и толпы имела лестница. Эдип стоит наверху, а толпа – внизу. Лишь в моменты всеобщего смятения толпе позволяется подняться на лестницу. С появлением Креонта толпа перераспределялась и противопоставлялась ему как единое тело из сотен частей. После этого появлялся хор старейшин из 27 человек в масках и длинных хитонах.

В сцене с Иокастой Рейнхардт использовал пантомиму. После того как прислужница сообщает: «Царица умерла!» (этой сцене предшествовало метание толпы), действие концентрируется у дверей: люди толкаются, одна женщина падает в дверях, другая – на лестнице, толпа движется дальше, топчет их. Слуга с потухшим факелом бежит к зрителям, многократно падая, косится на дверь, подпрыгивает в воздух, танцует с выражением ужаса на лице. Одна из прислужниц припадает к колонне, расстегивает одежду, изредка вскрикивает и дрожит...» [3, с.132-133].

Последнее потрясение зритель испытывал в конце спектакля: «Позади толпы, совсем далеко, медленно вырисовывается красное солнце. Толпа на его фоне кажется черным пятном. Слепленный Эдип в сопровождении Креонта идет в дом, за ним – дети. Дверь медленно закрывается. Толпа бесшумно уходит: старики идут по двое, тихо переговариваясь. Красный свет постепенно смягчается. Звуки горна умолкают. Шаги Эдипа стихают во дворце. В зале медленно зажигают свет. Сцена пустая» [3, с.132].

Эта работа Рейнхардта получила широкую известность за пределами Германии. Он показал ее в России, Швеции, Англии, ставил «Эдипа» с венграми, шведами, итальянцами, французами, американцами, датчанами. Не случайно рейнхардтовская переработка античной трагедии нашла отклик в разных странах Европы. Театр выражает, отражает и выкристаллизовывает духовные и культурные условия каждой эпохи. Дух XX века – сосредоточенность на проблемах общества, в нем преобладает групповое решение, человек становится частью общественных сил. Это явление приближает XX век к древним грекам, в эстетике которых личность, являвшаяся почти всегда выразителем интересов общины, играла почти ничтожную роль. Возрождение античной драмы в первые десятилетия XX века оказалось более реальным и широким, чем в эпоху Возрождения; греки и немецко-язычные народы в своей поэзии и философии обращаются к собственным корням. А для театра слово «Эллада» приобретает особый смысл, особую значимость.

Фотос Политис не сообщает о своих встречах с Максом Рейнхардтом или о том, что он был его учеником, однако можно предположить, что тесная духовная связь с наследием М. Рейнхардта все-таки была. Это становится ясным из его режиссерских переработок, в основном – «Царя Эдипа». Политис поставил это знаменитое произведение три раза: в 1919 г. в Объединении Греческого театра, в 1925 г. в Центральном театре (не указывая своего имени) и в 1933 г. – в Национальном театре. Анализ этих постановок, проведенный греческим театроведом В. Пухнером, указывает на то, что Ф. Политис не был последовательным учеником немецкого режиссера. В случае с «Эдипом» он даже сомневался в том, следует ли принять трактовку М. Рейнхардта, с осторожностью отнесясь к жестуализации хора и полностью отвергая сценические эффекты, предложенные Рейнхардтом. В 1926 г. Политис написал о его школе: «Режиссура поглотила и поэзию и актерское мастерство ... Он поверил в то, что драматург и актер – слуги режиссера ... Он подтвердил афоризм: театр – это зрелище» [3, с. 134].

Фотос Политис согласился лишь с тем, что режиссер должен сочетать и взаимоувязывать все театральные средства; он не подражает Рейнхардту, но старается воссоздать его дух в греческих условиях. Видение толпы как единого целого, предложенное Рейнхардтом, было бы отталкивающим для свободного гражданина Эллады. Древний грек не принял бы сопротивление индивида, господствующего в качестве

идеи в Западной Европе со времен эпохи Возрождения. Разница в исторических и общественных условиях заставила Политиса видоизменить постановку Рейнхардта и предложить свою трактовку «Царя Эдипа». Вот как описывает первую постановку трагедии Яннис Сидерис: «Занавеса нет. Стена светло-серого цвета с односторонней дверью в середине (Политис вынес стулья и сделал оркестру площадью), простой, архаичной с одной стороны, а с другой – алтарь, занимавший много места, и распределил действие в радиусе трех метров; одна декорация, диалоги протагонистов и хора на такой небольшой площадке позволяли зрителям, не рассеивая внимания, следить за происходящим... Политис признался, что благодаря площади в три метра, он не повторил ошибки Рейнхардта, разрушившего оптическую целостность действия... Хор состоял из немногих людей ... вокруг алтаря оставалось место; движением хора руководили корифеи; остальные... актеры-хоревты представляли народ, а также изображали сопровождающих Эдипа и Иокасту...» [3, с.135].

Представление 1925 г. имело свое продолжение: в 1927 г. Фотос Политис пишет: «Макс Рейнхардт – первый и единственный, кто попытался найти новое решение проблемы хора. Прочувствовав дух античной трагедии, он попытался представить хор как единое тело и душу: скученность, многочисленные движения, одновременные жесты, сообщения о происходящем, произносимые вслух всеми». Далее он добавляет сравнение со своей постановкой: «Чтобы передать идею общности, хор выступал как единое целое иногда в начале, иногда в середине, а иногда – в конце каждой хоровой песни. Я также поделил речи корифеев так, чтобы было видно личностное отношение на фоне общих чувств...» [3, с. 135].

В 1932 г. в Афинах был основан Национальный Театр Греции, и Ф.Политис стал во главе его. Два года он, как никогда раньше, применял решения М. Рейнхардта; поставил «Орестею» Эсхила, «Венецианского купца» Шекспира, «Привидения» Ибсена, «Смерть Дантона» Бюхнера, «Дона Карлоса» Шиллера. В 1933 г. Политис вновь обращается к «Царю Эдипу» Софокла, и сходство представления с версией Рейнхардта оказывается вполне очевидным. Сохранилось сделанное Фаносом Котсопулосом описание начала представления: «Занавес открывается. Виден дворец героя, зажатый в скалах. Из глубины его раздается шум. Толпа обезумевших от отчаяния людей собирается перед дворцом, выкрикивая «Помогите» – «Аполлон» – «Царь Эдип». Слышно, как открываются засовы входной двери, чернь наглет, охрана дворца обороняется. Толпа взламывает дверь, перепуганные охранники бегут во дворец, чтобы предупредить царя, другие пытаются задержать толпу, осадившую ступени, кричащую и требующую Эдипа. Так они неудержимо приближаются ко дворцу. Секунда – и Эдип появляется. Народ замолкает и слушает» [3, с.136].

Однако Политис не делит хоры на части, как это делал Рейнхардт. Хотя постановка немецкого режиссера и легла в основу режиссуры Политиса, она не была копирующей. Позади у него были годы, принесшие опыт в постановке греческой античной трагедии. Его постановка «соответствует греческой атмосфере в режиссуре и в управлении хором», – пишет Пухнер [3, с.136]. И Политис, и Рейнхардт разрабатывали проблемы сценического пространства и использования хора при постановке античной драмы. Оба они пришли к схожим, но не к одинаковым выводам. Первые постановки «Эдипа» меньше походили на версию Рейнхардта, что дает возможность говорить о не прямом его влиянии на все творчество Политиса. В частности, Пухнер считает, что «схожесть объясняется тем, что обе страны – и Германия и Греция – находились одновременно в схожих фазах общеевропейского развития культуры» [3, с. 137]. И вполне естественно, что такой авторитет, как М. Рейнхардт, нашел признание в театрах всей Европы. Политису удалось за два года привести Национальный Театр к расцвету. Он не только проникся духом австрийского режиссера, но и разработал его концепцию постановки античной трагедии.

Карлос Кун, создатель Художественного театра, в своем творчестве представляет иное видение античной драматургии. В 1943 г. он опубликовал манифест «Социальный статус и эстетические принципы Художественного театра», оставшийся действенным и по сей день: «Я верю в кристаллизацию эмоций, художественное воплощение идей на основе глубокого анализа реальности мира, современных средств выразительности, идущих от потребностей нашего внутреннего мира и реальности, существующей вне нас» [4, с. 24]. Кун работал в Национальном Театре режиссером и преподавал в драматической школе, им созданной, где под его руководством шло обучение сценическому мастерству. Однако только в 1954 г. ему и его единомышленникам удалось восстановить Художественный театр, закрытый в 1945 году в обстановке гражданской войны в Греции.

По мнению Куна, многие открытия современного театра уже существовали в прошлом. Ему удалось открыть в античности те пласты, которые помогли обнаружить и связь времен, и их отличительные черты. Он нарушил общепринятый взгляд на традицию, воссоздав в спектакле «Царь Эдип» образ не мифологических, а исторических Фив. В его трактовке царь Эдип – сильный человек, желающий жить в спокойном мире, не нарушая его норм; ужас и отчаяние охватили его лишь на миг, затем он снова обретает мудрость и достоинство. «Мы должны сохранить дух греческого театра, полюбить его в цвете и звуке, в том, что сохранило значимость с древнейших времен. Обратимся к правде, что поможет избежать омертвления драматического театра. Настоящий театр должен отвечать требованиям зрителя сегодняшней эпохи» [4, с. 35].

Новаторство К. Куна заключается еще и в том, что он сделал цвет важным выразительным средством; при этом художественные формы спектаклей очень скупы, но выразительны. Чаще всего постановки осуществлялись в сохранившемся от античности театре города Эпидавра, где сама обстановка театрального

представления настолько соответствует духу далекого прошлого, что не требует дополнительных декораций.

Большое внимание он уделяет пантомиме и жесту как форме усиления контекста; хор пел и исполнял танец сложного рисунка в сочетании с пантомимой. Костюмы действующих лиц также имели существенную сценическую функцию. Например, в постановке «Орестей» Эсхила Кун одевает Ореста в белые одежды. Клитемнестра носит красный плащ, «стекающий» с ее плеч и напоминающий кровавую волну в момент убийства (припомним, что в трилогии Эсхила также есть элемент цветового решения характера сцены – в трагедии «Агамемнон» Клитемнестра, встречая вернувшегося из-под Трои мужа и готовясь убить его, приказывает застелить лестницу во дворец красным ковром). То же покрывало влачит за собой после убийства матери и Орест, как бы напоминая о содеянном. В финале спектакля прожектор высвечивает на сцене путь, по которому медленно идет измученный угрызениями совести Орест. Лучи света падают на его фигуру в форме креста; такое использование христианской символики в античной драме – несомненный отпечаток XX века, и трактуется оно по-разному. Несомненно, однако, что замысел представить очищение через раскаяние не только точно отражает эстетическую концепцию постановщика, но и делает ее более доступной для воспитанного в христианских идеалах зрителя. В постановке «Медеи» Еврипида в плащ с одной стороны голубой, с другой – красный, облачена и Медея. Всякий раз, замышляя убийство, она переворачивала плащ на красную сторону. Дети ее одеты в белые одежды, символизирующие невинность и жертвенность. Костюмы хора выдержаны в коричнево-зеленой цветовой гамме, что должно символизировать как плодородие, так и семейное благополучие.

Обращение к миру античной драмы принесло К.Куну мировую известность. Его постановки «Персов», «Семерых против Фив» и «Орестей» Эсхила, «Царя Эдипа» Софокла, «Лягушек», «Лисистраты», «Ос» Аристофана были представлены не только в Греции, но и на крупнейших театральных фестивалях мира.

Существует много способов выразить ясные и простые мысли древних греков. Согласно концепции К.Куна, современному зрителю нужно представлять античные произведения с «налетом современности», но, не меняя в корне замысел древних авторов. Здесь и возникает главная опасность для грека-режиссера, интерпретирующего античную драму. Для иностранца не существует другой обязанности, кроме того, чтобы «прочувствовать и вдохновиться текстом, годным для театра и ориентированным на современного зрителя» [1, с. 25]. Но для самих греков крайне важно быть осторожными с иностранными переработками, даже если они приходят из более развитых в театральном отношении стран, с современными и самыми прогрессивными театральными традициями. Потому что, «хотя страсти универсальны, и человеческая плоть реагирует на них одинаково во всем мире, выражение их различно» [1, с. 50].

Для того чтобы понять античных поэтов, современный греческий поэт и греческий зритель должны хорошо понимать мир, их окружающий, и с благодарностью относиться к современной греческой реальности, в которой сохранились не только ритмы, звуки, цвета, но и определенные нравственные нормы античности. Современный греческий стиль жизни мог бы помочь избежать отмерших элементов античной драмы и воодушевить на постановки пьес, написанных два с половиной тысячелетия назад, но и сегодня сохраняющих свою актуальность. Каждая эпоха наделяет их своим смыслом, как бы «присваивает» их, накладывая на мифические сюжеты и образы свою проблематику.

Литература

1. Κουν Κ. Για το θέατρο. - Αθήνα, 1981.
2. Бояджиева Л.В. Рейнхардт. - Л.: Искусство, 1987.
3. Πούχγερ Β. Ιστορία Νεοελληνικού Θέατρου. - Αθήνα, 1984.
4. Дружинина А.А. Творческий подвиг Карла Куна // Дружинина А.А. Греция далекая и близкая. - М.: Наука, 1989.