

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ АНТИЧНОСТИ В ХХ ВЕКЕ

Шенгелия Л. А., соискатель

Автор статті розглянула проблему інтерпретації античної (драми в сучасному театрі, вивчаючи творчість сучасних грецьких драматургів і режисерів Ф. Політіса та К. Куна, а також аналізуючи деякі зі здійснених ними постановки творів античних поетів. Значну увагу приділено проблемі співідношення новітньої грецької методи інтерпретації античної драми з творчими засадами німецького режисера М. Рейнхардта.

The author of the article applies to the problem of interpretation of the antique drama in the modern theatre. The subject is not only to examine some works of modern Greek stage-managers F. Politis and K. Koon but also to take into consideration and analyse their stagings. Special attention is devoted to the correspondence of interpretation of modern greek drama to the creative principles of German stage-manager M. Reinhardt.

Античное культурное наследие, пытающее европейскую цивилизацию с древнейших времен и доныне, особым писетом пользуется в современной Элладе.

Каролос Кун, режиссер, возродивший античную драму на новогреческой сцене, писал: «Мы, современные греки, обладаем привилегией жить 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. Он первый всерьез занялся этой проблемой в новогреческом театре. В период с 1908 по 1912 годы он учился в Германии; будучи юристом, он серьезно увлекся театром. Здесь, по-видимому, и берет свое начало научный спор о влиянии М. Рейнхардта, выдающегося немецкого режиссера, на творчество Ф. Политиса.

Макс Рейнхардт — режиссер, повлиявший на развитие театра всей Европы и Америки. Он был реформатором, и ко всему, что прославило его спектакли, правомерно применить понятие «открытие», потому что погребенные временем сокровища... забытые приемы заново обретали жизнь в его театре» [2, с.57]. Он — первый, кто сделал музыку неотъемлемой частью драматического представления, кто стал использовать вращающуюся сцену и неопускаемый занавес; само движение, меняющийся облик сцены он сделал принципом спектакля. Кроме того, Рейнхардт использовал факельное шествие, и этот прием получил развитие в дальнейших постановках античного репертуара.

В 1906 году Новый театр-сцена показал «Орфея в аду» Жака Оффенбаха в постановке Рейнхардта. С этого началась реформа в театральном костюме; облачаясь в греческий или римский костюм, актер 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 пластическому рисунку роли, он часто вводил пантомиму 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», — пишет он [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 отпущение грехов в лице «очередного» Эдипа.

В постановке Рейнхардт использовал круглую сцену «не для того, чтобы воссоздать внешнюю сторону древнего театра.... Цель воссоздания античной сцены была в воссоздании расстояний, от которых зависели результаты представлений в античном театре. В этой моей первой попытке я убедился 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].

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 постепенно, пока не достигал своей наивысшей точки. Позже слышались первые различимые слова: «Помоги нам, Царь Эдип, помоги нам!», а затем с выкриком «Царь Эдип!» в оркестру выбегали первые актеры, за ними виднелись тела и плечи других. «Хор» Рейнхардта составлял примерно 500 человек, которые выстраивались в три ряда вокруг оркестра. Их голоса и движения связывались музыкой и жестами. Например, сперва 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. Плотно стоящая группа людей начинает фразу, более глубокие голоса сзади поддерживают ее; последние слова еще несколько секунд звучали как эхо, что создавало впечатление толпы. На протяжении всего спектакля за сценой раздавались вздохи и причитания, что являлось ядром переработки Рейнхардта: главный герой не Эдип, а народ.

Сохранилась тетрадь, в которой он записывал свое видение спектакля. Вот описание первой сцены, подготавливающей речь Эдипа, первую кульминацию представления: «Места зрителей в полутиме. Сцена в полной темноте. Музыка начинается с нугающих громовых ударов барабанов, будто гроза гремит со всех сторон. Толпа выходит на оркестру в темноте: вести передаются из уст в уста — спешно, испуганно, задыхаясь, затем все громче. Слышины плача, стенания стариков и детей, которые постепенно сливаются. Те, кто 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 кульминационные моменты Рейнхардт позволяет толпе подняться на лестницу. С появлением Креонта толпа перераспределялась и противопоставлялась ему как единое тело из сотен частей. После 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), клин из людей устремляется из дверей. Люди толкаются, одна женщина падает в дверях, другая — на лестнице, толпа движется дальше, топча их. Слуга с потухшим факелом бежит к зрителям, несколько раз падая, он косится на дверь, подпрыгивает в воздух, танцуя, с выражением ужаса на лице. Одна из прислужниц припадает к колонне, расстегивает одежду, изредка вскрикивая, дрожа...» [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. Ослепленный 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 переработка Рейнхардтом античной трагедии нашла отклик в разных странах Европы. Театр выражает, отражает и выкристаллизовывает духовные и культурные условия каждой эпохи. XX век сосредоточен на обществе; 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 общин, играла почти ничтожную роль. Возрождение античной драмы, совершившееся в первых десятилетиях XX века, более реально и шире по сравнению с гуманистической эпохой Возрождения. Греки и немецкоязычные народы в поэзии и философии обращаются к своим корням. Для театра слово «Эллада» приобретает особый смысл, особую значимость.

Фотос Политис не сообщает, что он встречался с Максом Рейнхардтом или 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». Ф. Политис поставил это 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, проведенный греческим театральным теоретиком В. Пухнером, показывает, что Ф. Политис не был учеником немецкого режиссера. В случае с «Эдипом» Ф. Политис сомневался в том, чтобы принять трактовку М. Рейнхардта, он с осторожностью отнесся к жестикуляциям хора и полностью отказался от сценических эффектов, предложенных немецким режиссером. В 1926 г. Ф. 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 зрелице» [3, с. 134].

Политис согласился, что режиссер должен гармонично использовать 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 Древней Греции. Древний грек не принял бы отрицания индивидуализма, господствующего как идея в Западной Европе со времен Возрождения.

Разница в исторических и общественных условиях заставила Политиса видоизменить постановку Рейнхардта и предложить свою трактовку «Царя Эдипа». Вот как описывает первую постановку этой трагедии Яннис Сидерис: «Занавеса нет. Стена светло-серого цвета с одностворчатой 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 представляли народ, а также изображали сопровождающих Эдипа и Иокасту, хор совершал два-три шага» [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 Ф. Политис добавляет сравнение со своей постановкой: «Чтобы передать идею общности, некоторые монологи, ранее исполняемые одним актером, теперь исполняются хором иногда в начале, иногда в середине, 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. был основан Национальный Театр Греции, и Ф. Политис стал во главе его. Два года он, как никогда раньше, применял решения М. Рейнхардта; он ставит «Орестею» Эсхила, «Венецианского купца» Шекспира, «Привидений» Ибсена, «Смерть Дантона» Бюхнера, «Дона Карлоса» Шиллера. В 1933 г. Политис вновь обращается к «Эдипу». Схожесть представления с версией Рейнхардта очевидна. Начало представления описано Фаносом Котсопулосом: «Занавес открывается. Виден дворец героя, зажатый в скалах. Из глубины раздается шум.

Толпа обезумевших от отчаяния людей собирается перед дворцом, выкрикивая «Помогите» – «Аполлон» – «Царя Эдипа». Слышино, как открываются засовы входной двери, чернь наглеет, во дворце охрана 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 делает Рейнхардт. Хотя постановка немецкого режиссера использовалась как основа, режиссура Политиса 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 проблему сценического пространства и 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 влиянии его творчества на практику Политиса. Пухнер считает, что «сходство объясняется тем, что обе страны, и Германия, и Греция, находились одновременно в схожих фазах общеевропейского развития культуры» [3, с. 137]. И 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.

Каролос Кун, создатель Художественного театра, в своем творчестве представляет иное видение античной драматургии. В 1943 г. он прочитал 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].

Театр был закрыт в 1945 г. из-за гражданской войны. Кун работал в Национальном Театре режиссером и преподавал в драматической школе, им созданной, где под его руководством шло обучение сценическому мастерству. Только в 1954 г. удалось восстановить Художественный театр.

По мнению Куна, многие открытия современного театра уже существовали в прошлом. Ему удалось открыть в античности те пласти, 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 обрел 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 Куна заключается еще и в том, что он сделал цвет важным выразительным средством; при этом художественные формы спектаклей очень скучны, но выразительны. Чаще всего постановки осуществлялись в Эпидавре, где сама обстановка театрального представления настолько близка к миру античности, что не требует дополнительных декораций.

Большое внимание Кун уделяет и пантомиме, и костюмам, и освещению. Например, в постановке «Орестеи» Эсхила, Кун одевает Ореста в белые одежды. Клитемnestра носит красный плащ, «стекающий» с ее плеч и напоминающий кровавую волну в момент убийства. Этот плащ влечит за собой Орест, как напоминание о содеянном. В finale спектакля прожектор высовчивает на сцене путь, по которому медленно идет измученный угрызениями совести Орест. Свет падает в форме креста. Использование христианской символики в античной драме – отпечаток XX века, и трактуется оно по-разному. Можно предположить, что постановщик подчеркивает мысль об очищении через раскаяние.

В постановке «Медеи» Еврипида героиня носила плащ с одной стороны голубой, с другой – красный. Всякий раз, замыкая убийство, она переворачивала плащ на красную сторону. Дети одеты в белые одежды, символизирующие невинность. Костюмы хора имеют коричнево-зеленую гамму цветов, символизирующую плодородие и семейное благополучие. Кульминационные моменты спектакля сопровождались лучом белого света. Хор пел и

исполнял сложный рисунок танца, сочетающийся с пантомимой. Часто К. Кун использовал маски («Орестея»).

Обращение к миру античной драмы принесло ему мировую известность Его постановки «Персов», «Лягушек», «Лисистраты», «Царя Эдипа», «Орестеи», «Ос», «Семерых против Фив» и др. шли на крупнейших театральных фестивалях мира.

Существует много способов выразить ясные и простые мысли древних драматургов. Согласно концепции К. Куна, современному зрителю нужно представлять античные произведения с «налетом современности», не искажая этической установки их авторов. Здесь и возникает главная опасность для режиссера, интерпретирующего античную драму. Для иностранца не существует другой обязанности, кроме того, чтобы «прочувствовать текст и вдохновиться им и ориентировать его на современного зрителя» [1, с. 25]. Но для самих греков крайне важно быть осторожными с иностранными переработками, даже если они приходят из более театрально развитых стран, с современными театральными традициями, далеко ушедшими вперед по сравнению с греческими. Кун считает 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 драматургов, современный греческий поэт должен хорошо понимать мир, его окружающий. И с благодарностью относиться к современной греческой реальности, в которой сохранились ритмы, звуки и цвета античности. Современный греческий стиль жизни мог бы помочь избежать использования отмерших элементов античной драмы и воодушевить на постановки пьес, написанных два тысячелетия назад, но сохранивших свою актуальность.

Древние мифы вдохновили создание множества произведений мирового театра. Многие трагические образы от Эдипа до Электры, от Медеи до Федры вскаками посещают театральные подмостки, одеваясь в костюмы разных эпох; пользуясь поэтическим или обыденным языком, они живут в пьесах, которые являются либо вариантами, либо полной противоположностью древним драматическим текстам. Каждая эпоха наделяет их своим смыслом; накладывая на мифические образы свою проблематику, каждое общество использует их согласно своим нуждам.

### **Литература**

1. Κούν Κ. Για το φεδατρό. // Αψηθνα. // 1981. 375 с.
2. Бояджиева Л.В. Рейнхардт. Л.: Искусство. – 1987. 158 с.
3. Πουδνέρ Β. Ιστορία Νεοελληνικού Ψεαθρού. // Αψηθνα. // 1984. 527 с.
4. Дружинина А.А. Творческий подвиг Карола Куна. // Дружинина А.А. Греция далекая и близкая. – М.: Наука. – 1989. 89 с.