



Дмитрий ТРУБОЧКИН

НЕВЫНОСИМАЯ ТЯЖЕСТЬ СУДЬБЫ

«МЕДЕЯ» Ж. АНУЯ В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Сценография и костюмы этого спектакля дают мало внешних аллюзий античности: большая круглая подстилка на полу, вначале напоминающая оркестру, да ритуальные наряды и грим жриц, вышедших в конце. Артисты играют в современных костюмах, и реквизит тоже принадлежит современной эпохе. Но в этом спектакле несомненно есть то, что расширяет цепь зрительских ассоциаций и выводит его из условной современности в большое историческое время.

Во-первых, присутствие сильной главной героини. Во-вторых, ясное видение того, что трагический сюжет – это не просто жизненный «казус», в который неловкий человек попал по ошибке или по собственной порочности, но предельное испытание всей человеческой природы, воплощенной в лучших ее представителях.

Это заставляет воспринимать спектакль весьма серьезно, поэтому для более полного его понимания необходимо сделать два отступления. Нетерпеливый читатель, конечно, может их пропустить.

ОТСТУПЛЕНИЕ 1: ТРАГИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ

Трагическая героиня – глубокий театральный архетип, порожденный античным театром. Многие находят в ней – совершенно справедливо – источник действенности античной трагедии сегодня. Если составить для себя краткий список лучших женских трагических ролей в мировом театральном репертуаре (именно краткий, чтобы в него попали бесспорно лучшие!), мы неизбежно начнем его с «золотого» набора античного актера: Медея, Электра, Федра, Антигона. Не перестаю удивляться тому, что эти роли были созданы драматургами-мужчинами и впервые сыграны актерами-мужчинами перед преимущественно мужской и очень патриархальной аудиторией.

Аристотель назвал образцовой трагедией «Эдипа-царя», что безусловно приняли авторы театральных трактатов эпохи Возрождения.

Неслучайно в 1585 году в день открытия первого классического театра Возрождения – Театра Олимпийской академии в Виченце – давали именно «Эдипа». В XIX веке Гегель и Кьеркегор согласны выбрали в качестве наиболее типичной трагедии уже «Антигону»; с «Антигоны» же началось новое возрождение античной трагедии в традиции романтизма¹. Так в XIX веке наметилась, как в эстафете, передача трагической сущности от героя к героине.

В XIX веке актрисы-героини шли к классической трагедии через современную им драматургию (А. Дюма-сын, В. Гюго, Г. Ибсен, Ф. Грильпарцер и др.); этот путь привел их к собственно античности лишь в начале XX в. Именно к этому времени относятся известные высказывания Элеоноры Дузе, в которых она энергично выражала свою мечту по открытым античным театрам (созвучную Габриэле

¹ Первую «Антигону» по тексту Софокла поставил в XIX в. писатель и художник-романтик Людвиг Тик. Она была показана 28 октября 1841 г. в Потсдаме при дворе Фридриха Вильгельма IV Прусского; Людвиг Тик был одновременно режиссером, сценографом и художником по костюмам, музыку написал Феликс Мендельсон-Бартольди. Этот спектакль быстро стал известен всей Европе: в 1844 г. он был показан в Париже, в 1845 г. – в Лондоне. Музыка Мендельсона после этого спектакля надолго стала «канонической» для будущих постановок трагедии; ее использовал и Мейнингенский театр в знаменитой «Фиванской трилогии» в 1880-е годы, а затем МХТ в «Антигоне» 1899 г., поставленной Саниным и Станиславским.

Pro настоящее

д'Аннунцио, Гордону Крэгу, Айседоре Дункан – всем, к кому Дузе в разное время была близка).

Активные поиски сущности трагедии в античных героинях по времени совпали с движением женской эмансипации, которое в полную силу развернулось в «прекрасную эпоху». Античные образы оказались на удивление современными и просторными настолько, что вместили в себя широчайший спектр идей – от сострадания униженным до острого социального протеста и рождения «нового матриархата».

Актеры-мужчины, конечно, раньше прославились в античной трагедии. Несмотря на известные постановки «Антигоны», главной пробой актера на греческую классику в XIX веке по-прежнему оставался Эдип. Первым трагиком европейского масштаба стал Жан Муне-Сюлли после премьеры «Эдипа-царя» в Комеди Франсез в 1881 году². Следом за ним в начале XX века широкую славу приобрел другой Эдип – Александр Моисси, солист спектаклей Макса Рейнгарда. А вот уже после Моисси мы едва ли назовем актера, давшего столь же внушительный образ героя античной трагедии. (Знаменитого грека Алексиса Минотиса даже многие современники, при всем огромном уважении и почитании, считали уже старомодным.)

После Макса Рейнгарда режиссеры, обращавшиеся к античной трагедии, искали главным образом героиню. Содружество режиссера и актрисы дало начало уже не старомодным бенефисам, как в XIX в., но большим спектаклям и весьма заметным моноспектаклям, без которых невозможно себе представить

современный трагический театр. Достаточно вспомнить знаменитые театральные содружества: Алиса Коонен – Александр Таиров; Катина Паксину – Димитрис Рондирис, затем Паксину – Алексис Минотис; Мелина Меркури – Жюль Дассен; Ирене Папас – Михалис Какоянис; Алла Демидова – Теодорос Терзопулос; Валери Древилль – Анатолий Васильев. Все названные актрисы – европейские и мировые звезды.

Итак, присутствие героини и содружество режиссера и актрисы, из которого рождается будущий спектакль – видовые признаки классической трагедии XX и XXI веков.

Этим признакам в полной мере соответствует «Медея» на Малой сцене Театра им. Евг. Вахтангова, ставшая результатом творческого содружества актрисы Юлии Рутберг и режиссера Михаила Цитриняка. Они начали сотрудничать в кино много раньше этого спектакля; отправной точкой «Медеи» было их единомыслие и обоюдное решение. Их путь к постановке этой трагедии в театре был целенаправленным и продуманным – и, как сказано, вполне современным.

ОТСТУПЛЕНИЕ 2: СУДЬБА, СМЕРТЬ, МЕДЕЯ

Сюжет трагедии таит в себе огромное испытание для актеров, и для зрителей, потому что в его основе лежит то, что человек не может преодолеть никакими душевными усилиями: судьба и смерть.

В жизни Медеи судьба и смерть тесно сплелись с самого момента ее расставания с юностью, т. е. со встречи с Язоном. Медея стала убийцей ради возлюбленного; убийство с тех пор стало ее

² Неслучайно на мемориальном медальоне на заднем фасаде здания театра в Париже он изображен в греческом плаще и лавровом венке.

Новый театр, старая сцена

постоянным спутником. На Колхиде Медея убила младшего брата, чтобы сбежать с Язоном; в Иолке она убила Пелия (правда, чужими руками), чтобы привести Язона к власти; затем отчаявшаяся Медея – уже по ходу действия трагедии – убивает Креусу, Креонта и собственных детей, чтобы отомстить Язону.

В наше время тема судьбы не слишком популярна, поэтому у античной трагедии сегодня не так уж много шансов на глубокую сценическую интерпретацию.

Судьба без спроса бросает человека в жизненные ситуации, не им созданные, как буря бросает корабль из волны в волну, а может вдруг вынести в тихую заводь. Древнее понимание жизненного пути как плавания в море сегодня забыто. Современность энергично прививает иную мифологию. Говорят, человек может стать хозяином судьбы, перестроить до основания и себя, и свои жизненные обстоятельства. Как это возможно? – только в том случае, если он строит свою жизнь на твердой почве, на которой не бывает землетрясений. О том, сколь иллюзорна уверенность, что почва под ногами тверда, идеологи успеха, как правило, вслух не высказываются.

Модное сегодня усложненно-окультурное восприятие судьбы как контроля сверхъестественных сил над жизнью – один из способов облегчить жизнь современного человека, превратив ее в разновидность биржевой игры. Со всякой силой можно договориться; знаки судьбы умеют угадывать знающие люди, и, слушаясь их, можно принять меры предосторожности – а потом, наконец, вырваться вперед, когда звезды сойдутся благоприятно.

Современные люди представляют судьбу как небесного топ-менеджера, планирующего нашу личную жизнь. «Планы развития» иногда можно подсмотреть, а его самого обхитрить. Уверенный в себе современный человек в качестве примера верховенства над судьбой приведет успешное похудение на 10 килограмм за полгода или успех в карьере за год – как он, подучившись на курсах менеджеров и получив сертификат, вырос от клерка до начальника отдела рекламы. Важно то, что к этой личной радости от достижения частной цели древнейшее ощущение судьбы как силы, своей неотвратимостью подобной смерти, не имеет даже отдаленного отношения.

Античный опыт судьбы заключен не в разведывании «планов» небесного министерства. Он – в понимании, что свершившееся с нами не нами создано; что за планомерной поступью мировой истории человек хронически не поспевает и узнает эту поступь только в фактичности просшедшего; что, будучи действующим лицом события, он не успел вовремя увидеть и предугадать самое главное для себя и теперь запоздало тщится все исправить; что свершилось ровно то, что должно было свершиться, и это свершение неотвратимо и необратимо. Такой опыт судьбы бесконечно далеко отстоит и от современной оголтелой целеустремленности (античные люди тоже умели ставить цели и достигать их), и от слепого безвольного фатализма, которым мы привыкли, по странной ошибке, наделять древних греков и римлян.

Медея – героиня, отчетливее всего воплощающая неизбежное торжество судьбы над

Pro настоящее

человеческим могуществом. Это торжество здесь особенно поучительно, потому что Медея – едва ли не самая сильная представительница женского рода. Она – молодая царица, наделенная высшей земной властью, и в то же время она колдунья, повелевающая безвидными силами, неподвластными другим смертным. Медея способна победить любого сколь угодно сильного человека (как она победила царя Креонта) и любую из ужасных тварей, живущих на земле (дракон в Колхиде, охранявший золотое руно). Эдип до физического ослепления был силен как царь и находчив как человек, но духовно слеп. Медея и сильна, и находчива, но не слепа: в отличие от Эдипа, ей ведом промысел и она умеет разгадывать знаки Пифии. Поэтому в трагедии Еврипида ее неоднократно называют «мудрой».

Если бы мудрость пересилила в Медее все остальное, наверное, она не пустилась бы в странствие с Язоном и уберегла бы мир и себя от ужасных злодеяний. Но ее сильной душе свойствен еще и порыв (*thymos*), питающийся энергией самых мощных человеческих страстей. Он оказывается сильнее советов мудрости. Медея ушла с Язоном из родного дома, по ее словам, повинувшись порыву, а не мудрости. Готовясь к убийству детей, Медея у Еврипида говорит: «я понимаю, какое зло намерена совершить; но порыв сильнее моих желаний, ибо он – главнейшая причина людских злодеяний». Есть еще причина, почему гнев Медее столь тяжок: став изгнанницей, она в душе осталась царицей; «гнев царей труднее всего укротить», – сетовала Кормилица. Поэтому Еврипид

неоднократно говорит о Медее: «тяжелая душа».

Тяжесть души Медее заключена не в дурном нраве, сочетающемся с варварской страстностью. Ее порывы оказываются судьбоносными; ее поступки, совершенные против мудрости, определяют судьбы многих могущественных людей. Сила Медее соединилась с силой судьбы, но для этого ей надо было стать изгнанницей ради любви к Язону – гонимой и ненавдимой всеми. Поэтому тяжесть ее нрава – это внутреннее давление судьбы, действующей внезапно, как взмах бича или вспышка молнии, и подчиняющей себе все ее существо вместе с незамолкающей мудростью.

Тяжесть и темнота нрава Медее – одна из главных тем исследования последующих адаптаторов Еврипида. У Сенеки эта темнота раскрыта через связь Медее с Гекатой и подземным миром – отсюда в римской трагедии возник образ яростной Фурии, с которой отождествила себя Медея перед убийством, впадая в свой последний безумный гнев. Некоторым интеллектуалам XX века эта темнота представлялась просто как неумная ревность³.

В образе, созданном Ю. Рутберг в спектакле М. Цитриняка, темнота нрава Медее тоже становится предметом пристального внимания. Создатели спектакля не искали в Медее первобытную животную импульсивность, не впадали в отвращение от ее замыслов и преступлений и потому не приводили к этому отвращению зрителей. Они последовательно шли по пути конструирования визуальных символов, задумываясь в первую очередь об экзистенциальном зле,

³ Герои Вуди Аллена в его фильме «Энни Холл» (1977) в разговоре с подружкой в период ссор между ними сравнивает свою ревность с ревностью Медее (а не Отелло, как можно было бы ожидать).

Новый театр, старая сцена

о действии судьбы как силы, чей голос громче всего звучит в душе Медеи, и о разрушении мира, происшедшем вместе с разрушением человека.

Это важное художественное решение выводит спектакль из череды мрачной фактографии преступлений на большой исторический простор.

«МЕДЕЯ» В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА

Московские зрители в последние годы знают две постановки «Медеи» Ж. Ануя. Первым был спектакль МТЮЗа с Е. Карпушиной в главной роли (постановка К. Гинкаса, сценография С. Бархина; премьера в 2010 г., остается в репертуаре). И вот недавно вышел спектакль на Малой сцене Театра Вахтангова. Они разительно отличаются прежде всего способом подготовительной работы с текстом.

К. Гинкас соединил прозаический текст Ануя с поэтическим текстом Сенеки, и в эту «смесь», в своей деконструктивистской манере, добавил цитаты из советского сборника пересказов античных мифов («Легенды и мифы древней Греции» А. Куна), стихотворения И. Бродского «Портрет трагедии», а также вновь сочиненные словесные реакции Медеи на артистов (такие как громкий анонс выхода И. Ясуловича в роли Креонта). Получившийся сценарий, так сказать, «многоэтажен»; пестрит разностилевыми фрагментами, отчего создается впечатление, что два главных источника – произведения Ануя и Сенеки – так и не стали единством. Но замысел Гинкаса, видимо, состоял как раз в том, чтобы сложить спектакль из разноцветных лоскутков; дать «затлантый», как театральная наряд

Арлекина, портрет трагедии, иногда увлекаясь ею, а иногда не доверяя, саркастически усмехаясь и даже сплевывая под ноги.

М. Цитриняк взял за основу исключительно текст трагедии Ж. Ануя в переводе В. Дмитриева и минимально его подредактировал. В итоге словесный сценарий воспринимается здесь гораздо более цельным и связным, в отношении к нему не чувствуется иронической дистанции; идеи, выраженные Ануем, а также архетипический образ Медеи ясно читаются.

Надо сказать, что прозаический текст Ануя на фоне блестящих поэтических трагедий его знаменитых предшественников – Еврипида, Сенеки, Корнелия – создает ощущение опустошенности. Кажется, она служит не очень подходящимместилищем для мощных и красочных образов, символов, метафор, которыми так богата драматическая поэзия, интерпретировавшая миф о Мееде. Все они бесследно выливаются из ануевского произведения, как из прохудившегося сосуда. Как будто Европа после Второй мировой войны (Ануя написал «Медею» в 1946 г.) насмерть устала от классической трагедии, выпустила воздух из легких, сгорбилась, потупила взор и населила сцену не энергичными могучими артистами в роскошных костюмах, чье движение – танец, а их серыми худыми тенями, изможденными настолько, что поэзия уже просто не может звучать в их устах.

Сама Медея у Ануя совсем перестала быть похожей на выдающуюся трагическую героиню; если бы не античный миф, мы получили бы гораздо менее впечатляющую историю. Ануя очень мало напоминает нам о том, сколь уникальна

Pro настоящее

Медея среди всех остальных женщин. Его драма – это история о том, как два известных разбойника и скитальца, неспособные более быть завоевателями, грабителями, беглецами, остановились на пороге обыкновенной жизни и теперь примериваются к ней своими воспоминаниями, ищут в памяти подтверждений, что их необыкновенная жизнь и любовь кончились много раньше. Кормилица вспоминает, как однажды Медея была рада остаться одна в повозке на ночь, без Язона; Язон вспоминает, что Медея первая изменила ему с каким-то пастухом. А вот Медея вспоминает о странствиях меньше всех: она гораздо больше и мучительнее думает о своих преступлениях в Колхиде; с такими мыслями она, в отличие от остальных, не готова вступить в обыденное существование.

В вахтанговской «Медее» режиссер и артисты пересиливают скрывающую и вязкую атмосферу прозаического текста, прямо-таки впиваясь в глубоко запрятанную эмоциональность слов и стараясь наполнить их той самой древней энергией мифа, которая, как были уверены когда-то, подобает только поэзия.

Например, Ануй настойчиво стремился противопоставить Медею плоской и неглубокой повседневности, лишенной смысла, живущей привычками и не замечающей трагедии в принципе. Олицетворением такой повседневности стала Кормилица (Инна Алабина). В тексте Ануй в ней больше усталости и безразличия, чем в спектакле Цитриняка (у Гинкаса образ Кормилицы много ближе к тому, что выражает текст Ануй). М. Цитриняк вывел Кормилицу

страдающей, жалеющей, жадно стремящейся к своему маленькому старческому удовольствию; в ней нет того образа бессмысленно-жалкого старческого прозябания, к которому она, иссушенная Медеей, стремится машинально и бессильно, закрываясь от всяких жизненных невзгод и то и дело вспоминая прошлое.

Соответственно, в спектакле Цитриняка отредактирован финал. По Аную, трагедия кончается разговором Кормилицы и Стражника. Около пожарища, в котором догорают мертвые Медея и ее дети (у Ануй в конце был пожар, как в «Медее» П. Корнеля), они рассуждают о повседневных делах, как будто бы ничего не случилось. Последняя фраза трагедии произнесена Стражником: «Грех жаловаться. Хлеба для всех хватит на целый год». Закроем глаза и легко представим себе, что это – разговор двух спокойных и счастливо деловитых людей вечером под треск дров в камине: степенного хозяина и суетливой хозяйки. Откроем глаза – и сразу вспомним, что дрова трещат на погребальном костре Медеи и ее детей.

В спектакле Цитриняка последнего разговора Кормилицы и Стражника нет; нет и погребального костра. Финальная фраза принадлежит Язону (Григорий Антипенко): отвернувшись от мертвой Медеи к зрителям, сжав зубы и подавляя скорбь, он мрачно и отчаянно дает приказ себе и окружающим строить новый и счастливый мир «по своему подобию». Фраза эта сопровождается зловещими улыбками молодых стражников (именно они будут строить этот новый мир); еще несколько секунд стражники гипнотизируют

Новый театр, старая сцена



Ю. Рутберг – Медея

зрителей своими маниакально-жестокими взглядами перед финальным затемнением. Как видим, здесь дана иная смысловая доминанта: Язон замещает собою убитого тирана Креонта, и жизнь опять идет по бессмысленному и отчаянному кругу, только теперь это уже не круг повседневности, а круг власти, чреватый новыми преступлениями.

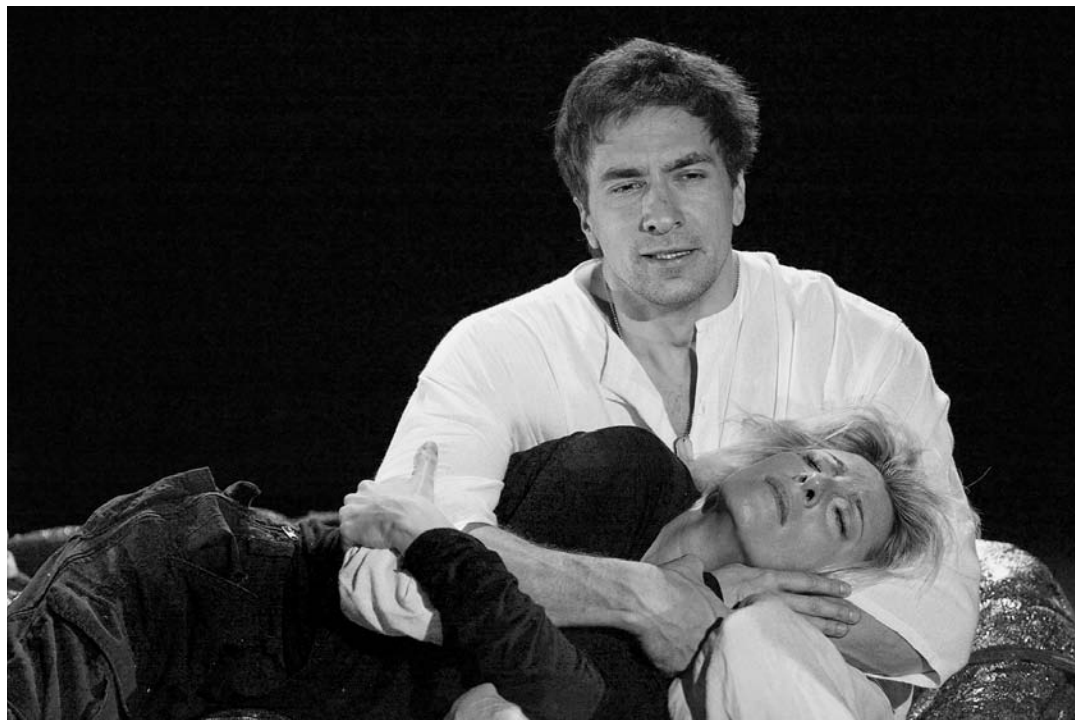
Секрет образа главной героини у Юлии Рутберг – во внимательном и подробном поиске глубоко запрятанной у Ануя эмоциональности и выведении ее в пластическом рисунке, подобающем не прозе, а скорее трагической поэзии.

С первой же сцены Рутберг – очень странная Медея, непохожая на других. В театре XX и XXI веков режиссеры и актрисы в большинстве случаев стремились показать в Медее, во-первых, женственность (а стало быть и красоту, достойную сострадания); во-вторых, страдание (крикливое или слезное); в-третьих, решимость отомстить, соединенную

с разочарованием, отчаянием и болью. Если помнить обо всем этом, очень странно вначале наблюдать эту длинную жилистую и сутуловатую фигуру, одетую в неженский наряд и сидящую по-мальчишески, положив подбородок на острое колено, слышать

И. Алабина –
Кормилица





хрипловатый голос, видеть предельно сосредоточенный взгляд ее блестящих глаз, редко выражающих чистое страдание, и подчеркнута резкие – прямо-таки варварские – черты лица.

Но подобный образ в точности соответствует тому, что предлагает нам Ануй. В Медее не суждено было развиться грациозной женственности до такой степени, чтобы она сквозила непринужденно во всех ее движениях. Она сбежала из Колхиды в том возрасте, когда еще не думают всерьез о женихе, не успев расстаться с угловатым девичеством. Уйдя с ним как невеста, за долгие годы военных походов и совместных скитаний она превратилась в его «братика», младшего рядового, «своего парня», так что по вечерам очевидцы удивлялись, когда она сбрасывала рядом с Язоном свою одежду: их взглядам



неожиданно открывалось тело женщины, а не мужчины.

В «походных» условиях ее любовь к Язону проявлялась как абсолютная готовность защищать, делить невзгоды и жертвовать собою, отдаваясь полностью: не так ли поступают солдаты, преданные командиру. Ее нежность в

Г. Антипенко – Язон.
Ю. Рутберг – Медea

Новый театр, старая сцена

спектакле выражается не по-женски, а по-девичьи: в минуты тишины и доверия она не требует физической нежности и любви, а просто хочет положить голову ему на плечо или на колено, и если это удается, она успокаивается, забывая обо всем и почти засыпая. Одно из самых запоминающихся впечатлений спектакля – выражение лица успокоенной Медеи с закрытыми глазами, когда она положила голову на колени Язону в момент его воспоминаний о первом чувстве ответственности за нее.

Послевоенный образ молодой женщины – «маленького солдата» (выражение Ануя), готовой угловато защищать до смерти то, что она любит, сквозит не только в ануевской Медее, но и в Антигоне. Обе эти героини у него внешне так и остались девушками, лишены властной женской грации. Война развила в них солдатскую твердость и непрехотливость. У Медеи эти качества несладко воплотились в теле: оно стало жестким, худым и жилистым, приспособившись для военных невзгод, а не для мирных любовных утех. Такова эта героиня в исполнении Юлии Рутберг.

Язон в спектакле бывает, конечно, мягок с Медеей, но в моменты острого спора он обращается с нею довольно жестоко: бросает оземь, выкручивает руки, берет в борцовские захваты на удушение – ровно так, как он утихомиривал бы зарвавшегося солдата, привыкшего к такой физической жесткости и готового к ней. Медея тоже демонстрирует солдатскую грубость и неженские привычки, когда она отталкивает с досады Кормилицу, приставляет к горлу Язона нож или высвобождается от его захватов и

противостоит ему, как в греко-римской борьбе. Когда Медее больно во время этой изматывающей возни, она не кричит и не плачет от слабости, как делала бы обыкновенная женщина, но терпит физическую боль, не моргая: видно, что она давно с нею сжилась.

Если предложена такая физическая основа для образа – жесткость, жилистость, сила и неграциозная пластика – от актрисы требуется особая наблюдательность и умение быстро переключать душевные регистры, чтобы выразить то, что противоположно этой основе. Вторая грань образа Медеи, внимательно и деликатно развитая Ю. Рутберг – это глубокие минуты нежности и страдания, особенно яркие во время монологов и реакции на слова Язона.

Ануя, в отличие от Еврипида и Сенеки, вставляет в трагедию сцену, когда Медея узнает о свадьбе Язона: в классической версии Медея знает о свадьбе сразу же. Здесь к Медее вначале приходит молодой юноша – посланник Язона, чтобы сообщить эту новость и передать от Язона, чтобы она его ждала. В конце спектакля юноша прибежит еще раз уже по собственной воле, чтобы предупредить Медею о приближении мстителей, жаждущих покарать ее за смерть Креусы и царя Креонта.

У Ануя не описана реакция Медеи на весть о свадьбе: эта сцена полностью отдана воображению режиссера и актрисы. В спектакле Цитриняка, получив эту весть, Медея долго и страстно целует юношу, отдавшись внезапному стремительному порыву. Внимательные зрители подумали, что этот поцелуй и есть настоящая причина того, почему юноша в

Pro настоящее

конце возвратился, чтобы предупредить ее. Возможно, это и было так: Медея явно предназначила свой долгий поцелуй Язону, превратив его в заочное прощание и постаравшись вложить в него всю свою страсть и боль (больше она никого в спектакле не целовала); подобное чувство, излитое на юную неподготовленную душу, конечно, стало незабываемым.

Важно то, что в вахтанговской «Медее» сильные и взрывные чувства есть практически во всех основных персонажах. Режиссер с артистами сознательно их искали, не доверяя внешней бесстрастности текста Ануя. В итоге и Медея, и Язон, и Креонт в спектакле Цитриняка показаны двойко – какие они сейчас и какими они были когда-то. (Язон и Креонт в «Медее» К. Гинкаса только таковы, какими они стали: уставшие, бескровно-монотонные, неуверенные в себе и обессиленные чувством абсурда; контраст между ними и Медеей предельно обострен.)

Коринфский тиран Креонт (Андрей Зарецкий) похож на погрузневшего олигарха или южного миллиардера с криминальным прошлым из светской телехроники конца 1990-х. Он носит белый полотняный костюм, подходящий для приморского отдыха (недаром он живет в Коринфе), волосатая грудь открыта, и на ней красуется тяжеленный круглый медальон на серебряной цепи. Он появляется в окружении четырех стражников, в любую минуту готовых расплыться в дурацкой улыбке, реагируя на его подобия шуток. В нем чувствуется и властность, и напор, и способность к непримиримой ненависти, и металлическая жестокость. При этом он не повышает голоса; вся

игра сосредоточена в глазах, и его взгляды отлично читаются в этом малом пространстве. Зарецкий показывает, что в Креонте тоже произошел перелом. Было время, когда он убивал без сострадания; теперь он старается не казнить, а прощать и через прощение примирить себя с преступлениями, совершенными им в прошлом.

Язон в исполнении Г. Антипенко – могучий воин, лишь недавно переодевшийся в штатское; через пиджак выпирают мощные плечи и грудь. Когда он в пиджаке, его наряд похож на наряд Креонта и стражников: тот же светлый полотняный костюм. Только в пиджаке Язон, в отличие ото всех остальных, явно чувствует себя неуютно и норовит его сбросить. Без пиджака его одежда уже походит на ту, что носит Медея; только у нее она темного цвета, а у него – светлого.

В Язоне есть и тепло, и кровь, и жизнь, и умная грусть. В минуту воспоминаний о том, каким он был в начале странствий, он вдруг с отчаянным восторгом незабытой гордости закричал: «У меня был корабль! У меня был Аргон!»; и сразу стало ясно и то, с каким молодым бесстрашием, с какой пиратской лихостью пустился он когда-то в путь добывать роковое золотое руно, и как случилось, что молодая варварская царица и колдунья бросила все ради него одного.

Долгая сцена Медеи и Язона – несомненная удача спектакля: в ней чередой идут их борьба, взаимная любовь, обвинения, оправдания, воспоминания, примирение и новое противостояние, и всему этому найдено разнообразное пластическое соответствие. Язон отказывается от Медеи явно не из-за диктата абсурда и равнодушия;



этот отказ – трудное, продуманное и страстное решение, потребовавшее от него вновь, как перед штурмом крепости, собрать все силы в кулак; он не боится объяснений. Приняв решение, он не отступил ни на минуту и не поверил Медею тогда, когда она сказала, что хотела бы попытаться начать новую мирную и скучную жизнь вместе с ним.

Сразу же после ухода Язона Медея произносит свой краткий монолог-мольбу, прекрасно исполненный Ю. Рутберг. Этот монолог вновь решен противоположно видению Ануя. В его ремарках к этой сцене сказано: «Вдруг выпрямляется и кричит вслед ушедшему Язону... Бежит за ним, потом останавливается и кричит...». Ремарки верно были поняты авторами спектакля как знак смысловой кульминации, но в итоге они выстроили монолог иначе. Медея

сидит, смотрит вслед Язону и очень тихо, в слезах, подавляя рыдания, умоляет:

«...Язон, ты во всем прав, ты добр, ты справедлив; и за все наши грехи во веки веков буду отвечать я одна. Но хоть на мгновение усомнись, на один-единственный миг! Обернись, Язон, может быть, это будет моим спасением!»

Этот ключевой монолог – почти единственная сцена во всей трагедии, полностью сыгранная актрисой со слезами на глазах. Авторы спектакля избежали переизбытка слез, псевдотрагических воплей, метания, истерии, внешних страданий и ломки рук – всего того, что формирует стереотипный образ плохой трагедии. Этой важной сценой они поставили тихую и оттого очень внушительную точку, после которой растерянная Медея превратилась в Медею-мстительницу.

Г. Антипенко – Язон.
Ю. Рутберг – Медея

Pro настоящее

Важно то, как авторы спектакля предъявляют зрителям причину, почему Медея решилась на убийство собственных детей. Разумеется, они ищут ее в душе героини.

В «Медее» Гинкаса линия жизни главной героини проведена так, чтобы многократно продемонстрировать глубоко сидящую в ней звериную порочность, затмевающую все остальное. Там есть и истерические вопли, и надрывно-хриплые бабские укоры, намеренно вульгарные жесты, равнодушие к собственной телесной нечистоте, готовность деловито хозяйничать, когда пол залит грязной водою, валяться и мокнуть в этой грязи.

В момент убийства детей она демонстрирует деловитое равнодушие (противоположное трагически ясной решимости), еще больше подчеркивающее мерзость происходящего. Медея К. Гинкаса в исполнении Е. Карпушиной, борючая что-то себе под нос, в звенящей тишине рубит головы детям на столе, орудуя здоровенным кухонным ножом и двигая запястьем так, как будто бы она – заправский повар и разделявает куриные тушки для супа нищей кривой братии, которая вот-вот соберется в этом мокром подвале поглотить кости. Блеск влажных маленьких тел (а это – куклы, изображающие грудных младенцев) подчеркивает ужасную аналогию. Трудно примириться с тем, что трагический миф, над которым два с половиной тысячелетия ломает голову европейская культура, сложился когда-то, чтобы явить миру вот такую Медею.

В «Медее» Цитриняка рождение темных замыслов героини решено сценографически – с помощью света. Дважды в спектакле на

стенах зала появляется темная тень Медеи; во второй раз она огромная – на всю стену. Медея общается с этой тенью как с олицетворением зла и ненависти в себе; она чувствует в себе это зло как боль от нового младенца, готового вот-вот появиться на свет (метафору зла как младенца предлагает Ануя). Этот простой световой образ – конечно, вовсе не новшество, придуманное чтобы потрясти воображение; это и не эстетство, имеющее цель в самом себе. Я нахожу его вполне уместным: стремление остаться в пространстве визуальных и звуковых символов и не входить в череду отвратительной фактографии преступления оправдано общей целью спектакля. Как сказано, авторы старательно подчеркивают поэтические метафоры, запрятанные в прозаическом тексте Ануя, и они не хотят притворяться, будто бы бесконечно сложная история о Медее может быть рассказана без таких метафор.

Чувство родства со зверем, посетившее Медею перед убийством, авторы тоже попытались дать остроанно, но, наверное, стоило быть более последовательными в своем отказе от прямолинейного воплощения порывов Медеи. У Медеи в исполнении Ю. Рутберг вырывается волчий вой в сумерках (фонограмма), и волки отзываются на него жутковатым хором: образ этот, подсказанный текстом Ануя и воспринятый авторами буквально мне внушил неуместное ощущение телевизионного триллера⁴. Соответствует ли он общему духу спектакля? – Быть может, более сдержанное решение было бы уместным.

Но что уж сделаешь: слишком трудная задача, сочинить

⁴ Не к месту вспомнился модный когда-то английский телефильм «Волчица» и прочие расхожие истории оборотничества.

Новый театр, старая сцена

визуально выразительное повествование о Медее и при этом ни разу не перейти грань умеренности. При всех «но», темная сторона нрава Медеи воплотилась в спектакле не как первобытная до отвращения натура, а как тяжелое давление судьбы, мобилизующее самые страшные глубины естества. Об этом велении знают и думают, но не могут и не хотят его преодолеть, и потому в конце концов соединяют с ним свою личную решимость.

Убийство детей у Цитриняка показано как варварский ритуал. Совершить его Медее помогают жрицы с набеленными лицами, облаченные в причудливые костюмы, в которых эклектично собраны разнообразные восточные мотивы. Убийство детей дано метафорически: как погружение в кровь двух длинных и узких отрезков ткани. В этом действии вновь нет ни отчужденного эстетства, ни ханжеского неприятия физически отталкивающих аспектов смерти. О смысле смерти задумываешься не в тот момент, когда судьба делает тебя очевидцем ее вторжения в жизнь. Главные мысли о ней приходят во время ее ожидания или переживания ее последствий: об этом прекрасно знала классическая трагедия.

Своей смертью Медея хотела перечеркнуть разом все, что произошло в ее жизни, когда в ней появился Язон. Жизнь потеряла смысл без любви (Язон отказался от любви резко и окончательно); вместе со смыслом исчезло и будущее; осталось только уничтожить себя. Только перед тем, как перечеркнуть свое будущее, она перечеркнула будущее Язона, наильно вернув его к состоянию до

знакомства с Медеей, и оставив свой «кровавый след» как воплощение неподвижного небытия на месте когда-то кипевшей жизни.

За минуту до самоубийства перед лицом очевидцев Медея остается в простой ночной сорочке белого цвета. В ней она очень похожа на юную худенькую девушку с густыми взлохмаченными волосами, бросившую все на свете и убежавшую от отца к тому, кого считала своим мужем. Этим визуальным символом авторы подчеркнули странную фразу Медеи о том, что теперь она возвращается на родину, в Колхиду к своему отцу и убитому брату: она возвращается той же самой девочкой, какой когда-то ее покинула⁵. В конце она хлещет себя двумя окровавленными тряпками (это – убитые дети), обозначая самоубийство.

В сценографии этого спектакля (художник М. Рыбасова), насыщенной визуальными метафорами, были использованы все преимущества малой сцены: здесь и быстрая трансформация всего пространства в целом, и многообразие световых переходов, и впечатляющие перемены от «крупных планов» к «общим».

Вначале на сцене обширная круглая подстилка, похожая на оркестру. Затем, когда Креонт приказывает Медее покинуть Коринф, стражники сворачивают эту подстилку в огромный тюк и подвешивают его над полом на крюк. Медея произносит монолог, яростно раскачивая этот огромный маятник в пустом зале, как свой свернувшийся мир, одиноко висящий в космическом вакууме. Язон, входя к Медее, опускает этот тюк на пол, и после окончания сцены с Язоном и последующего монолога Медея

⁵ Метафора убийства как пути, которым Медея открывает для себя путь на родину – путь во времени и пространстве, казавшийся доселе недоступным – нашла свое место в драме Хайнера Мюллера «Медея-материал» и в памятном моноспектакле А. Васильева в Студии на Поварской, где роль Медеи исполняла Валери Древилль. В этом спектакле актриса действовала на фоне экрана, на котором все время транслировалось движение по морю, а ближе к концу пути на горизонте замаячил остров.

Pro настоящее

будет тяжело тащить его волоком в глубину сцены. В момент воспоминаний Язона о военных походах и Арго задник преобразается в волнующую морскую гладь. Это лишь несколько наиболее заметных примеров небольших находок, которые ярко, уместно и не избыточно перевели повествование о Медее и Язоне в визуальный план. Музыка и акустическая образность также соответствовали общей стилистике; были найдены удачные темы и мотивы. Лишь иногда казалось, что музыки было слишком много: звуковая сдержанность (в ответ на общую эмоциональную сдержанность действия) в иные моменты не повредила бы спектаклю, а наоборот, больше бы его украсила.

Малая сцена оказалась уместной для воплощения мысли, ставшей сквозной для спектакля. Человек, разрушающий человека, разрушает весь мир, так что потом от окружающих требуются огромные усилия, чтобы его отстроить заново. Авторам удалось показать, как с переменной ситуацией и настроения героя или героини неповторимо менялось пространство. Это – лишний повод для зрителей, чтобы задуматься о том, что всякое решение в отношении жизни человека судьбоносно и что оно влечет за собою необратимые последствия для мира в целом. Таково было убеждение философов-экзистенциалистов, к которым идейно был близок Жан Ануи.

В итоге на Вахтанговской Малой сцене получился серьезный, крепкий и современный спектакль с главной женской ролью, достойной высоких похвал. Избалованный зритель, желающий потрясений и скандальных

новшеств, быть может, уйдет разочарованным. Спокойный зритель, пришедший сюда из интереса к трагедии, произведениям Ануя, истории о Медее, женским сценическим образам, Театру Вахтангова, авторам спектакля и к актерам – найдет достаточно поводов и для размышления и неложного сострадания, а также для удовольствия от актерской игры, пространственных и световых решений.

Я убежден, что современному театру нужно побольше таких крепких спектаклей. Они получаются тогда, когда авторы не стремятся произвести своей работой эффект извержения вулкана. Современный театр нас учит: сегодня «вулканы» трещат громко, но при этом извергают вату.

Когда крепких спектаклей, подобных «Медее», будет во много раз больше, чем сейчас, тогда зрительскому приговору «нравится» найдется больше достойных соответствий. Только тогда зритель вновь научится регулярно испытывать чувство восторга от театра. Иногда кажется, что это чувство – вместе с легендарными классическими спектаклями – потерялось где-то в далеком и недавнем прошлом. Честь и хвала тем, кто пытается его припомнить и восстановить.