

Дмитрий ТРУБОЧКИН

## «АНТИКРИЗИСНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ»

О ЛЕТНЕМ ГРЕЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ – 2012

Вся Греция и большинство европейских театралов прекрасно знают греческий летний театральный фестиваль. Этот знаменитый фестиваль, учрежденный в 1955 г., сегодня развернулся на больших пространствах и проходит сразу на многих площадках<sup>1</sup>: в Афинах, в Пирее, в Дельфах, но главное – в античном Эпидавре. Здесь сохранились прославленный с древности большой театр (на 14000 человек) и маленький театр (на 2000 человек). Они построены в IV в. до н. э., совсем немного времени спустя после столетия, определившего всю историю мирового театра – эпохи Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

Для греческих артистов сыграть в Эпидавре – до сих пор дело высочайшего профессионального престижа, ибо, наверное, нет больше такой театральной площадки, которая была бы столь же почитаема благодаря своей древности, сказочной красоте и множеству ритуальных смыслов, заключенных в этих камнях и во всем окружающем пейзаже. Однажды после спектакля я поздравлял греческих артистов, уже немолодых и заслуженных, а они мне все твердили с восторгом студентов, вышедших впервые на профессиональную сцену, что сегодня они в первый раз сыграли в Эпидавре, и зрители их приняли. Древнейшая из действующих сцен мира (разве только античный театр в Сиракузах

на Сицилии может оспорить этот почетный титул) по-прежнему составляет действенную силу современной греческой театральной культуры.

Для афинских театралов со стажем летние поездки в Эпидавр в конце недели похожи на паломничество ради искусства: двухчасовой путь на машине, парковка, кафе, начало спектакля в 21 час, два часа в театре, затем еще немного времени в кафе – и ночной путь обратно в Афины. Некоторые предпочитают заказать отель в районе Старого Эпидавры на два выходных дня, чтобы в субботу посмотреть спектакль, а в воскресенье вечером вернуться домой. Несмотря на внешнее сходство с культурным туризмом, поездки в Эпидаврский театр для греков значат гораздо больше, чем развлекательный тур. Слишком глубоко этот театр укоренен в духовных основаниях греческой культуры XX века.

Так, театральным символом освобождения греческого общества от правления «черных полковников» стал в 1975 году знаменитый спектакль «Птицы» Аристофана, поставленный еще в конце 1950-х Каролосом Куном с труппой созданного им афинского Художественного театра. Целью комических походов, выведенных здесь Аристофаном, было строительство счастливого города, в котором не было бы места жуликам и негодьям. «Птицы» в 1975 г.

<sup>1</sup> Председатель Совета Фестиваля и его художественный руководитель в наше время – Йоргос Лукас.

## Европа и Россия

были сыграны именно в античном Эпидавре с полным пониманием глубокого общественного звучания этого события и коллективным ощущением его очистительного смысла.

Перед началом спектакля вся орchestra в Эпидавре окружена молодыми служителями театра, которые помогают зрителям не потеряться среди полутора десятка тысяч мест, но, главное, следят за тем, чтобы кто-нибудь из неопытных театралов (туристов, конечно), не вступил бы на орchestra – пространство будущего действия. Сохранение чистоты и неприкосновенности сценической площадки во время театрального фестиваля – ритуал, введенный еще в античной Греции и сохранившийся через 2500 лет после Эсхила в Греции современной, несмотря на огромные перерывы в греческой театральной истории.

Помню, в нашем Театральном центре на Страстном в Москве, во время фестиваля моноспектаклей перед показом «Иокасты» (режиссер Теодорос Терзопулос, актриса София Хилл) девушки-администраторы тоже пытались, по требованию режиссера, хранить неприкосновенность освобожденного от стульев пола зрительного зала, осмысленного как орchestra. Но не получилось: зрители топали по нему, шлепали грязными башмаками, не замечая собственных следов. Нет пока еще в московской публике острого чувства неуместности зрительского вторжения на заповедные территории. В греческой публике это чувство есть, и этим чувством хранится в современной культуре древнее воспоминание о театре как о храме.

В России летний греческий фестиваль, к сожалению, не настолько известен. Этому есть несколько причин.

Во-первых, фестиваль длится все лето, с июня по август; аккредитоваться, быть может, и удастся, но вот объехать все места спектаклей (из Афин в Эпидавр, потом в Дельфы и обратно) – едва ли. В большом эпидаврском театре, например, каждый спектакль показывается всего дважды – в пятницу и субботу; в воскресенье идет демонтаж сценической установки, а в понедельник в театр приходит уже новый коллектив и начинает подготовку к новому спектаклю, чтобы в пятницу и субботу его показать. Чтобы увидеть, скажем, четыре новых спектакля, надо прожить в Эпидавре целый месяц; фестивальная Москва живет совершенно иными темпами. Видимо, отчасти поэтому дорога российской театральной критики в Грецию пока еще не проложена. Ездят, в основном, проторенными путями: во Францию и Германию, в Белград на БИТЕФ, но почти никогда – в Грецию.

Во-вторых, в Эпидавре с момента основания фестиваля и по сей день не сыграла ни одна труппа из России. В огромном Эфесском театре в Турции выступал когда-то хор и танцевальный ансамбль Советской армии, балетные труппы выступали в античном театре в Таормине на Сицилии, орchestra играли в Одеоне Герода Аттика в Афинах, актриса А. С. Демидова показывала свой моноспектакль «Медея-материал» в древнем византийском храме Святой Ирины в Стамбуле, в театре античного Патоса на Кипре выступали разные труппы из России, а вот в

<i>Pro настоящее</i>	
<p>самом сердце античной театральной культуры – в большом театре Эпидавра не выступала пока ни одна русская труппа и не звучала с оркестры русская речь<sup>2</sup>.</p> <p>Наконец, в-третьих, надо признать, мы вообще в России сегодня очень мало знаем о современном греческом театре, а если и знаем, то благодаря нашим местным фестивалям, редким ко-продукциям (которые, как правило, тоже привязаны к фестивалям), но не гастролям.</p> <p>«Фестивальное» знание о национальной театральной культуре имеет свои особенности, если не сказать, недостатки. Типичный современный фестиваль, как правило, имеет короткое дыхание (двухмесячный греческий фестиваль – редкое исключение), и типичный фестиваль спектакль тоже живет недолго: он ставится «на случай» и почти не имеет репертуарных перспектив. С другой стороны, фестивальные постановки нередко бывают более известны и востребованы вне той страны, где были подготовлены: таков случай Ромео Кастеллуччи, чья востребованность на фестивалях Европы неизмеримо выше, чем на его родине в Италии, где очень многие люди театра его не знают или не принимают.</p> <p>Таких «наднациональных» людей театра, духовно отделившихся от своих театральных культур не в последнюю очередь благодаря фестивальному движению, становится в нашем мире все больше. Возникает интересный парадокс современности: при возрастании открытости мира национальные театральные культуры становятся менее заметны, уступая место, так сказать, «глобальной театральной культуре», формирующейся по способу глобальной массовой культуры. Эта культура в разных точках мира порождает спектакли, похожие друг на друга: полунемецкие, полуфранцузские, полурусские; полустоличные, полупровинциальные – и в итоге безликие, не говорящие ни об одной из этих культур.</p> <p>Недавно в Москве прошел интереснейший международный фестиваль Малого театра, куда были привезены не безликие поделки, бравящие своей глобализированной актуальностью, а репертуарные спектакли национальных театров. Как обычно на фестивале, некоторые спектакли были сильнее, некоторые оставили совершенно тяжелое впечатление, но очень ценное тем, что оно говорило о состоянии театральной культуры, представленной крупными и авторитетными в своей стране театрами. Один же спектакль – «Дибук» Национального театра Северной Греции (по пьесе Брюса Майерса, режиссер Сотириис Хатзакис) – стал, без преувеличения, крупнейшим открытием фестиваля, его огромной удачей, оправдавшей в итоге всю программу. Жаль, что об этом заранее не смогли догадаться московские зрители, и зал был не полон<sup>3</sup>. Помимо множества прекрасных театральных находок, спектакль показал силу современного греческого театра, а также то, сколь мало мы о нем до сих пор знаем, несмотря на историческую близость наших культур.</p> <p>В Эпидавре, разумеется, практически невозможно показать репертуарный спектакль: каждый спектакль неизбежно задуман и сделан (или адаптирован) именно для этого театра. Артисты рассказывали</p>	<p><sup>2</sup> Для полноты статистики надо сделать уточнения. Русские театральные педагоги И.Ю. Промптова и А.В. Щукин (ГИТИС) участвовали в подготовке спектакля «Медея» Еврипида, показанного в Эпидавре в 2003 году; спектакль был сыгран молодежной труппой Афинского национального театра; режиссер – Стафис Ливафинос, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, мастерская А. А. Гончарова; в роли Медеи – Тамила Кулиева, актриса, получившая образование в Москве и переехавшая жить в Грецию. В 2008 году в Эпидавре была показана еще одна «Медея» в постановке А.А. Васильева; сыгран труппой Патрского театра, в роли Медеи – Лидия Кониорду.</p> <p><sup>3</sup> См. об этом спектакле: Щербатов В. Простое искусство // Вопросы театра. 2012. № 1–2 (Вып. XI). С.178–181.</p>

## Европа и Россия

мне, какой стресс они испытывали, когда после репетиций на сцене-коробке или где-нибудь под открытым небом, прибывали наконец в эпидаврский театр и вдруг понимали: у них всего лишь четыре дня, чтобы довести свой спектакль до премьеры. Смоделировать пространство Эпидавра в принципе невозможно – оно уникально; а раз нельзя смоделировать, значит, нельзя к нему заранее подготовиться; к тому же, если играешь в этом театре не чаще, чем два дня в году – то нельзя и привыкнуть. Поэтому надо каждый раз заново, скорыми темпами и невероятными усилиями, встраивать свой спектакль в это огромное, безупречно правильное пространство, идеально вписанное в прекрасный ландшафт, которое скоро будет заполнено 14000 зрителей, приехавших сюда за много километров ради театра.

Несмотря на чистую «фестивальность» (очень похожую на древнюю фестивальность – то есть, буквально, праздничность – античного театра), современный греческий фестиваль хорош тем, что в нем нет ставшего уже привычным привкуса безликого глобализма. Античное театральное пространство и интерес к античной классике, до сих пор весьма сильный в греческой культуре, неизбежно вносят свои коррективы в замыслы режиссеров и игру артистов. В итоге спектакли, поставленные специально для фестиваля, становятся в совокупности ярчайшей демонстрацией греческой театральной культуры, очень разнообразной. Те же режиссеры-упрямцы (как правило, иностранцы), кто сознательно не захотел подстроиться под каноны античного

театра и местного порядка жизни, как правило, не добивались успеха у эпидаврской публики.

Конечно, в культуре, столь неустанно хранящей свою театральную святыню, есть опасность превращения Эпидавра в музей, грозящий вытеснить живой театр. Отдельный исследовательский сюжет может составить история превращения узнаваемой стилистики игры Афинского национального театра (чтение нараспев с модуляциями, ежеминутная готовность к страданию, длинные платья) в совокупность обязательных правил исполнения любого трагического спектакля, которые в один момент начала придирчиво выискивать в спектаклях взыскательная критика и карать в прессе за их неисполнение. В начале XXI века некоторые греческие режиссеры очень хотели быть внесенными в список нарушителей музейной гармонии греческой трагедии непривычным, острым взглядом на классику и независимостью от принятых канонов Национального театра (в этом списке «непослушных» побывали Виктор Ардитис, Стафис Ливафинос, Димитрис Лигнадис и другие).

Однако пространство в Эпидавре, как оказалось, способно вместить в себя и самых записных скандалистов, и самые радикальные интерпретации, от которых его идеальные геометрические формы совсем не страдали. Единственное налагаемое Эпидавром требование – высокое качество замысла спектакля и его исполнения. Как признавался один режиссер, надо десять раз, а потом и еще десять раз подумать, какой драматургический материал достоин показа в этом театре, а затем неустанно

*Pro настоящее*

трудиться, отсекая в игре и декорации все лишнее, незаметное, невнятное, неуместное, невыразительное. Поистине, Эпидавр превращает создателей спектакля в ваятелей – не метафорически, а почти буквально; он требует «классичности» (в смысле строжайшего отбора и образцовой обработки материала) даже от самого авангардного замысла.

В этом году я видел на большой орхестре в Эпидавре четыре спектакля. В них проявились две особенности, которые показались мне существенными для нынешнего фестиваля в целом. Первая – заметно большее, чем обычно, число трупп, обходившихся без крупной декорации, а только костюмами и бутафорией (из четырех спектаклей их было две). Вторая – явное доминирование Аристофана.

И то, и другое объясняется в итоге кризисом, грянувшим на Грецию. Нет большой декорации, потому что нет большого бюджета. В театре-коробке это может показаться недостатком. Однако Эпидавр хорош тем, что аскетизм в оформлении пространства (вплоть до полного отсутствия декорации) здесь часто служит только на пользу спектаклю. Костюм артиста на идеально круглой и пустой орхестре, в окружении природного ландшафта, скажет о месте и обстоятельствах действия яснее, чем расписанный задник.

А вот доминирование Аристофана я бы назвал «антикризисным менеджментом» театра, столь симптоматично проявившимся в тяжелейшее время для греческой культуры. Аристофан написал подавляющее большинство своих комедий во время изматывающей Пелопоннесской войны, когда

людям надо было думать, как показалось бы современному рациональному политику, о чем угодно, только не о Дионисийских праздниках и не о комедии<sup>4</sup>.

Недаром почти во всех комедиях Аристофана ярко выражено чаяние мира и справедливого общества, столь актуальное и для нашего времени. Это аристофановское «антикризисное» настроение прекрасно сумели воплотить в своих «Птицах» режиссер Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом. «Птицы» Куна-Хадзидакиса заложили основу греческой традиции постановок Аристофана. С 1960-х годов и по сей день практически для каждого нового спектакля по Аристофану композиторы пишут новую музыку, и это стало непреложным требованием греческого театра. Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис и многие другие сочиняли музыку для комедий Аристофана.

Несмотря на различия между композиторами «аристофановская» музыка узнаваема как особый сложный тип. В ней всегда звучит уникальное для Аристофана сочетание фарсового задора с лирикой, высоких мыслей о справедливости с наивным удовольствием от мирной сельской жизни, и все это передается в греческих музыкальных интонациях, происходящих из народной музыки. В итоге греческие спектакли по Аристофану до сих пор исключительно самобытны, тесно связаны через музыку и танец с народной культурой и не похожи ни на одну из знакомых нам устоявшихся форм музыкального спектакля: именно такой «канон» задал для Аристофана в конце 1950-х афинский Художественный театр.

<sup>4</sup> Обращение Йоргоса Лукоса к греческой театральной публике, опубликованное перед фестивалем – 2012, начиналось со слов: «Весь предшествующий год мы с пессимизмом рассуждали о поисках порядка. О чем же говорить сейчас, когда мы сделали один шаг вперед, или скорее, еще один шаг назад? О ярости, или о негодовании, или о том и о другом? А может, несмотря ни на что, о надежде? Один шаг вперед – достаточно ли это далеко? Может ли искусство помочь? Необходимо ли оно? Или этот сокрушительный кризис превратил его в нечто ненужное и лишнее? Может ли искусство облегчить нашу тревогу? Или помочь нам увидеть вещи в иной перспективе, а нас самих – с другой дистанции, помочь приобрести иную чувствительность, при том что мы по-прежнему будем готовы прорываться вперед в битвах? ...» Кончается это обращение вот как: «Но история не заканчивается; она никогда не заканчивается, она просто проявляет себя как кризис, и это в первую очередь ценно. И когда общество стоит лицом к лицу с критическими проблемами, это обычно работает на благо искусства и культуры. Когда людей поразила неуверенность, они ищут спасения в искусстве. Они приобретают антитела и критическую точку зрения за счет того, что берутся решать свои проблемы иными методами – с помощью творчества, чувства и воображения».

В комедии Аристофана, при всей ее красочной привлекательности, заключено сложное испытание для современных режиссеров. С одной стороны, его тексты похожи на открытый фарс, в котором зрителей смешат простыми и грубыми телесными проявлениями. Костюм актера-комика во времена Аристофана сложился из подражания телу старого силена, знакомого нам по иконографии свиты Диониса. У силена большое пузо, тяжелый зад, раздувшиеся икры, большая голова, глаза навывкате, курносый нос, длинная челюсть, широко раззятый рот. Лесной демон или деревенский уродец, да и только: при появлении на людях он вызовет смех, смешанный с испугом. Артисты, игравшие в таком костюме (а к нему еще было принято иногда привешивать длинный фаллос), в отличие от актеров-трагиков, не имели своей номинации в театральных состязаниях: однуединственную награду в комедии получал сам поэт, представительствовавший за всю труппу. Эпоха «чистой» комедии – со скромными костюмами, цивилизованными нравами и минимумом грубости в словах и поступках – начнется в Греции почти через 100 лет после Аристофана: только в этой «чистой» комедии менаандровского типа будет впервые введена номинация «лучшему актеру-комику».

С другой стороны, Аристофан ставит перед своими неказистыми героями цели, явно им несоразмерные: прекратить войну, построить справедливое общество, вывести на чистую воду городских негодяев-политиков и т. д. И главное, они в этом всегда преуспевают! Это означает, что артисту, игравшему в силеноподобном



костюме (хоть Аристофан и утверждал, что у его актеров костюм поскромнее, чем в других комедиях), надо было суметь вызвать у зрителей симпатию, интерес и доверие своими благородными инициативами: надо признать, задача не из простых! Но иначе зрители не прочувствуют центральных идей его произведений.

Итак, Аристофан предлагает в качестве действующих лиц нелепых деревенских фарсеров, но с благородными замыслами и положительными целями. В какую сторону повернуть действие, какую из этих двух противоположностей подчеркнуть – решать сегодня режиссеру и артистам. Неудивительно, что немало находилось режиссеров, которые хотели нарушить этот сложный баланс и показать Аристофана как прямой фарс – и в итоге они не преуспевали. С Аристофаном простой принцип фарса не работает потому, что в его комедиях, помимо индивидуальных артистов, есть хор, совершенно не похожий на толпу клоунов.

Хор древней комедии – еще одно трудное испытание для современного театра. Умение работать в хоре (согласованно двигаться,

Декорация к «Облакам» Аристофана. Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г. Постановка, сценография и костюмы – Н. Масторакис

танцевать, говорить и петь на большой площадке, не разрушая единства хорового коллектива) сегодня регулярно подтверждают, на мой взгляд, только греческие артисты. Хор у Аристофана – не то же самое, что игра в ансамбле, связующем весь коллектив: хор явно сценически противопоставлен солистам, имеет собственные внутренние законы существования и свою автономную логику слаженного действия. Фарсовые трюки Аристофан отводит в основном актерам-солистам, а действие хора, как правило, преследует более глубокие цели: именно хор осуществляет в итоге идейную и художественную позицию Аристофана.

Но не только в этом причина особого внимания к хору: хорошее действие требует от артистов и режиссера множества специальных технических навыков, которые можно развить только целенаправленно. У Аристофана хор отвечает в спектакле за пение и танец, поэтому для каждой новой постановки требуются усилия хореографа; в диалогах хоревты, как правило, произносят речи слаженно, не говоря уже о хоровом пении: поэтому требуется еще и хормейстер.

В июле я увидел в Эпидавре три аристофановских комедии подряд, шедшие с перерывами в одну неделю:

«Облака», Греческий национальный театр (постановка, сценография и костюмы – Никос Масторакис, музыка – Ставрос Гаспаратос, постановка движения и танца – Фокас Евангелинос, педагог по музыке – Мелина Пайонида);

«Всадники», Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис» (перевод и постановка – Стаматис



Фазулис, сценография – Манолис Пантелидакис, костюмы – Дени Вахлиоти, музыка – Йоргос Христианакис, хореография – Бетти Драмисиоти);

«Женщины в народном собрании», Театр «Неос Космос» (постановка – Вангелис Теодоропулос, сценография и костюмы – Ангелос Ментис, музыка – Танос Микрутсикос, хореография – Ангелики Стеллату).

Общая черта этих трех спектаклей – замечательная работа хора.

В «Облаках» на протяжении всего спектакля хор говорил и пел слаженно, как одно действующее лицо, притом мужские и женские голоса были собраны в красивое многоголосие: кропотливая и весьма впечатляющая работа. Очень запомнились эти богатые речитативы, мелодекламации и пение, сопровождавшиеся то коллективным ритмичным движением, то хоровым танцем фигур в причудливых белых костюмах и пышных головных уборах: создавалось ощущение нереальности Облаков, спустившихся на оркестру как будто из поднебесного эфира.

В «Облаках» высмеяны и наказаны лже-мудрецы – те, кто учат юношей обманом добиваться



«Облака» Аристофана  
Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г.  
Состязание Справедливой и Несправедливой Речи  
Я. Безос – Стрепсиад и хор облаков.

## Европа и Россия

своих целей в судах и народных собраниях. Удивительно, но текст Аристофана почти не нуждается в специальном редактировании, чтобы заставить его звучать актуально для современности: публика отреагировала аплодисментами и на «похвалу» политикам из уст Несправедливой Речи, и на гневный запрет демократии, провозглашенный юношей, которого подучили лже-мудрецы.

Сомнение вызвало лишь единственное нововведение, которое практически никогда не приносило успеха в случае с Аристофаном (включая московского «Аристофана» М. Рощина по мотивам «Лисистраты» в Театре имени Гоголя в 1987 г.): в спектакль был введен автор-комментатор в современной одежде, чья роль была, так сказать, вдумчиво-трагическая. Он пояснял смысл софистики, вводил зрителей в эпоху, комментировал происходящее словами древнегреческих мудрецов, несколько раз в паузах между эпизодами выходил на оркестру и испуганно

созерцал застывшие фигуры, то бессильно пытался остановить действие, разворачивавшееся по опасному сценарию против его желания. Все время возникало чувство, что этот автор-комментатор здесь явно лишний: во-первых, у Аристофана и так прекрасно развито авторское начало через хор, а во-вторых, думается, современное стремление ввести на сцену автора спектакля как отдельное действующее лицо (мы видели это и в нескольких московских спектаклях) начинает себя изживать в пользу целостности действия.

Во «Всадниках» хор излучал энергию спортивной команды или военного отряда, мощно устремившегося за главным призом в игре, затеянной в мирное время, и потому не связанной с ощущением опасности. Хор появлялся на оркестре под рев мотоциклов в свете фар и клубах дыма. Удачно придуманные костюмы (начищенные медные шлемы с султанами, спортивные доспехи американского футбола и белое трико,



Я. Зуганелис – Пафлагонец.  
П. Филиппидис – Колбасник.  
«Всадники»



Выход хора всадников.  
«Всадники» Аристофана.  
Национальный театр  
Северной Греции  
совместно с Театром  
«Акрополис».  
Эпидавр, 2012



подчеркивающее мощные бедра) делали хоровтов похожими то на лихих пожарных, то на телевизионных гладиаторов, то на королей больших стадионов, и от этого каждая минута хорового действия была насыщена особой силой и уверенностью в благополучной концовке. Пара солистов (известные и популярные в Греции Петрос Филиппидис и Яннис Зуганелис), состязавшихся друг с другом в том, кто лучше ублажит старика по имени Афинский Народ, прекрасно вела действие.

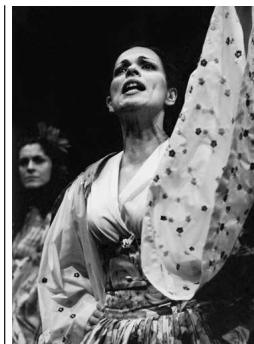
«Женщины в народном собрании» были сыграны без декорации на пустой орхестре. Как подсказывал текст Аристофана, на сцене было организовано противостояние мужчин-солистов и женского хора, перемежавшееся разговорными эпизодами откровенно фарсовой направленности. Лидер женщин Праксагора (Дамне Ламбройанни) на орхестре почти всегда находилась в окружении своих «соратниц» по политическому состязанию и все же явственно выступала из хора. Отличительная черта этого спектакля – размеренный, нефорсированный темп и отсутствие быстрых танцев (лишь в финале всего несколько минут зрители видели быстрое греческое кружение и хороводный танец под ритмичную музыку – в качестве веселого прощания со зрителями). Хорошая половина комедии прошла в приглушенном свете прожекторов, что соответствовало раннему утру, предшествовавшему выступлению женщин в народном собрании, которое в итоге привело к комическим «административным реформам». Получилась комедия, нацеленная



главным образом на размышление: Аристофан охотно допускает и это.

Из всех мыслей, теснившихся в голове после этих трех ярких спектаклей, после коллективного взрыва зрительского восторга, особенно осязаемого в огромном Эпидавре, глубже всего засела одна. Посреди ужасного кризиса Аристофан сегодня, как когда-то во времена Пелопоннесской войны, обеспечил греческому обществу наилучший «антикризисный менеджмент»!

В Эпидавре я увидел театр, глубоко укорененный в древнейшей театральной традиции, но сумевший уйти от музейного существования и упрямо напоминающий нам о том, сколь актуальными могут быть тексты, написанные в незапамятные времена для одного только маленького (по нашим меркам) города, для однократного исполнения перед публикой, которая заведомо поймет все мельчайшие намеки на повседневную афинскую реальность. Суметь заставить мощно звучать аристофановские комедии сегодня: это ли не показатель силы греческой театральной культуры?



Хор женщин.  
«Женщины в народном собрании»  
Аристофана.  
Театр «Неос Космос»,  
Эпидавр, 2012

Д. Ламбройанни –  
Праксагора.  
«Женщины в народном  
собрании»