



Дмитрий ТРУБОЧКИН

ДВЕ «ЭЛЕКТРЫ». ДВА ТЕАТРА. ОДИН МИР

В сезоне 2012–2013 года почти одновременно, с разницей всего в два месяца были выпущены два спектакля на основе одного и того же античного мифа об Электре: «Участь Электры» по Юджину О’Нилу в Российском академическом молодежном театре (постановка – А. Бородин, художник-постановщик С. Бенедиктов) и «Электра» по Еврипиду в Театре Наций (постановка – Т. Кулябин, художник-постановщик О. Головки).

Две «Электры» стали для меня поводом вновь задуматься о двух художественных системах, противостояние которых, как мне кажется, определяет сущность современного театра. пытаюсь подобрать слова для их описания, я заметил, что в одном случае использую термины традиционные, давно привычные в русском языке, а в другом, желая того или нет – новояз и термины нового чекана. Как в детской игре: на странице рассыпана груда букв, и все они в целом кажутся бессмысленными; чтобы вычитать связный текст, надо наложить на страницу ключ – картонку с вырезанными окошками. Сколько ключей, столько и прочтений. Так и область искусства под названием «театр», которая перестала быть самопонятной (как страница с рассыпанными буквами), освоена двумя неодинаковыми ключами.

Одна художественная система («Электра» в РАМТе) относится очевидно к «искусству»; в этой системе создаются «произведения». Вторая система («Электра» в Театре Наций) относится, скорее, к «арту»; в ней есть место «художественным предметам», или «арт-объектам».

В одной системе (РАМТ) пространство действия «сотворено» в прямом смысле этого слова. Здесь доминирует принцип творчества, всюду ощутимо присутствие художника, потому что все придумано его воображением, исходя из темы и образов сюжета Юджина О’Нила. Это пространство – уникальное, не имеющее прямых аналогов в жизни – можно

назвать «художественным пространством», или сценографией.

В другой системе (Театр Наций) пространство не «сотворено», а, скорее, «найденно», помечено в жизни как соответствующее замыслу спектакля, интерпретировано как театр и перенесено на сцену практически без изменения. Здесь нет и намека на его художественные качества: оно похоже на прямой снимок с повседневности (недаром в качестве реквизита здесь используются только настоящие повседневные вещи – флаконы с технической жидкостью, тележки, памперсы в фирменном пакете «MotherCare», игрушки, детское питание и пр.). Поэтому для описания этого пространства уместен термин «дизайн», а не «сценография». Я, конечно, отдаю отчет в том, что греческое *scenography* и английское *stage design* переводятся друг в друга почти напрямую. Но русский язык играет здесь в свою игру: разница между сценографией и дизайном такая же, как между искусством и искусством.

В пространстве художественной сценографии мы даже в трагедии ощущаем, по выражению Гадамера, «праздничность театра», то есть небудничный антураж, уместность разнообразных художественных удовольствий, наслаждение красотой, умным замыслом, высоким качеством вновь созданного уникального произведения. В пространстве фактографического (или фотографического) дизайна уместна другая характеристика – та, что была сформулирована М. Угаровым в его «Манифесте новой драмы»: «надо быть чужими на этом празднике театра». И если в пространстве сценографии доминирует принцип творчества, то в пространстве дизайна доминирует принцип интерпретации (мы размышляем об уместности арт-объектов, о том, какие смыслы они «актуализируют», попав из жизни в театральный павильон, превратившись в обстановку сценического действия).

Pro настоящее



Я. Соколовская – Кристина,
М. Рыщенкова – Лавиния.
«Участь Электры».
Российский академический молодежный театр.
Фото с официального сайта РАМТ.

Я. Соколовская – Кристина,
А. Веселкин – Адам Брант.
«Участь Электры».
Российский академический молодежный театр.
Фото И. Лагойской.



Е. Редько – Орин,
М. Рыщенкова – Лавиния.
«Участь Электры».
Российский академический молодежный театр.
Фото С. Петрова.

«Участь Электры».
Российский академический молодежный театр.
Фото Е. Люлюкина.



Однако пойду по порядку, начав с драматургической основы.

В обоих спектаклях используются сильно сокращенные драматические тексты. Огромная трилогия Юджина О'Нила (если поставить ее всю, получится спектакль на весь день) превращена в РАМТе в трехчасовое действие в трех актах. В трагедии Еврипида в Театре Наций ощущимо сокращены монологи и совершенно убраны хоры. Важное различие заключено в том, как режиссеры достигают новизны драматургической основы, необходимой сегодня в интерпретации мифа столь древнего и знаменитого.

«Участь Электры» в РАМТе нова для русской аудитории по всем признакам: на сцене РАМТа состоялась всероссийская премьера. Трагедия О'Нила, представляющая собою переработку эсхилловской «Орестеи», была впервые переведена на русский язык и впервые поставлена в России (автор перевода и сценической редакции – Сергей Таск). (На английском трилогия Юджина О'Нила называется: *Mourning Becomes Electra* – буквально, «Скорбь становится Электрой», или «Скорбью становится Электра», в переводе Сергея Таска: «Траур Электре клицу». О'Нил хочет сохранить ощущение близости к Эсхилу не только в сюжете, но и в именах, созвучных древнегреческим: Эзра Мэннон – Агамемнон, Кристина – Клитемнестра, Электра – Лавиния, Орин – Орест. – **Д.Т.**)

Здесь даже в сокращенном тексте доминирует взгляд автора трагедии, ибо практически все основные события, сюжетные линии и характеристики персонажей сохранены.

Еврипидова «Электра» известна русскому читателю как литературный текст еще с начала XX века благодаря переводу И. Анненского, но практически не известна как спектакль. В Европе, напротив, образ царевны Электры, насильно отданной в жены крестьянину и остригшей свои красивые волосы в знак траура по отцу, не только известен, но и знаменит благодаря множеству театральных постановок, а главное – благодаря фильму Михалиса Какояниса «Электра» (1961) с Ирене Паппас в главной роли.

Новизна «Электры» в Театре Наций заключается не в новой интерпретации старого текста, а

в том, что здесь создано новое повествование на основе нескольких текстов: (а) сильно сокращенной еврипидовой трагедии в переводе Анненского – истории двойного убийства, в том числе убийства матери, совершенного молодыми еще людьми ради цели «благородной и правильной» (как им казалось); (б) истории о человеке, чья семья погибла в авиакатастрофе; (в) высказываний ученых – нобелевских лауреатов о Боге и религии; (г) списка научных терминов, с помощью которых в физике описываются фундаментальные явления, связанные с происхождением, устройством и развитием Вселенной – «Черная дыра», «Бозон Хиггса» и пр. Слова Еврипида исполняют артисты; привнесенные тексты транслируются на большой экран на заднике или бегут по бегущей строке, опоясывающей павильон сцены; комментарий к терминам физики дан в программке к спектаклю. В итоге весь этот пестрый и сложный текст служит общим сценарием действия, которое то разыгрывается актерами, то превращается в молчаливую видеопрезентацию в затемненном павильоне.

Итак, в одном случае имеется текст «авторский», адаптированный для конкретной постановки (РАМТ); в другом – текст «деконструированный» и «актуализированный», то есть не просто сокращенный, но расчлененный и насыщенный современными текстами (Театр Наций).

Желание довериться авторскому вымыслу Юджина О'Нила влечет за собой перенесение действия в историю (РАМТ). У художника спектакля С. Бенедиктова не было цели точно воспроизвести костюмы американцев середины XIX века, но он все же дал ясные указания на историческую эпоху, всюду соблюдая стилистическую цельность: джинсовые комбинезоны для простолоудинов, платья со шлейфами и шляпки для аристократок и пр. В современном театре точность исторического костюма давно перестали воспринимать как художественную необходимость: историзм теперь не в моде, и сознательных его ценителей (не говорю уже, знатоков) среди зрителей почти не осталось. Но даже такой условно-исторический костюм неизбежно налагает на актеров ограничения по движению и подсказывает нетипичную для



нашего времени осанку и манеру поведения. Поэтому в спектакле РАМТа чувствуется культура исторического костюма – по крайней мере, здесь не возникает ощущения, что на сцене действуют современные люди, только одетые в странные костюмы, к которым они так и не привыкли.

В спектакле по «актуализированному» тексту (Театр Наций) действие помещено, как и следовало ожидать, в условной современности. Поэтому наряды используются тоже современные, притом не праздничные, а повседневные. Разве что для персонажей высокого социального статуса (Орест, Электра, Клитемнестра) используются костюмы с более выраженными признаками дизайнерской одежды для массовой моды. Такова негласная условность этой художественной системы: на сцене обязательно должны быть люди, похожие на нас и одетые так же, как мы – без признаков театральности, без вектора в художественный мир, но наоборот, с ощущением безыскусности происходящего. Особое качество существования этих людей надо искать исключительно в истории, в которой они участвуют, в событиях, которые выпали на их долю, в реакции на эти события.

В центре спектакля «Участь Электры» в РАМТе образ фамильного дома Мэннонов, «дома, построенного на зле», всегда напоминавшего Кристине (Клитемнестре) то могильный склеп, то сам Ад. Этот жуткий дом, удачно придуманный и мастерски сконструированный С. Бенедиктовым в доминирующей гамме черного и оттенков серого, вращаясь по кругу и двигая стенами, способен к бесконечным трансформациям. Дом превращается то в злобный лабиринт комнат и коридоров, то в сумеречные ряды галерей, то «захлопывается» совсем, давая место узкому дворику с качелями или узкой улочке перед тяжелым фасадом. Однажды он превращается даже в причал, у которого пришвартован корабль, а потом, чуть повернувшись, открывает корабельную каюту, где Орин (Орест) убьет капитана Адама Бранта (Эгисфа).

При очередном вращении то тут, то там в стене открывается ранее незамеченная дверь, поэтому внутренние покои кажутся

неустойчивыми, ненадежными, предательски-зыбкими, несмотря на тяжесть и основательность стен; темные эти стены гнетут, навевая страх и скорбь. Тяжелый потолок опускается, как пресс, когда действие перемещается внутрь дома, и медленно поднимается, когда герои трагедии выходят на улицу. Жуткий этот дом подобен адской машине со стенами-лопастями; он как будто перемалывает всех, кто застрял в нем, связав себя с родом Мэннонов.

В доме и вокруг него почти всегда царит сумрак. Но и есть то, что блестит: острия граней больших темных колонн, в поперечном разрезе напоминающих крест. Колонны идут по внешней стороне вдоль галерей и часто оказываются на переднем плане параллельно рампе. Есть мрачная торжественность в этом белом блеске посреди черноты: он наводит на мысль не о солнце или звездах, а о лезвиях огромных ножей, зловеще равномерно расставленных снаружи вдоль стен. Однако даже в этом пространстве есть постоянный источник света: это луна, висящая на высоте ближе к заднику. Луна – таинственный и молчаливый наблюдатель трагических событий: все здесь совершается ночью или в сумерках.

Дом Мэннонов полон призраков прошлого, которые обозначены портретами предков, висящими на стенах. Портреты намеренно вытянуты в высоту, и оттого выглядят еще суше и строже. При каждом новом повороте стен открывается новая конфигурация этих портретов, как будто призраки мистически передвигаются по комнатам. Когда в третьем акте Лавиния (Электра) и Орин возвращаются домой из путешествия, они короткое время разговаривают друг с другом, выглядывая из передних окон дома. Форма и величина этих окон точно воспроизводит узкие прямоугольники портретов; как только в них показываются лица брата и сестры – последних живых в роду Мэннонов – мы замечаем, что даже в эту негорестную минуту они похожи на призраков своего дома, потому что они уже успели совершить тяжкое преступление, следуя роковой традиции их рода.

Лишь однажды – перед финалом – дом Мэннонов распаивает свои стены полностью,

Театральный дневник

ВМ



Е. Николаева – Электра.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

О. Савцов – Орест.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

Сцена из спектакля
«Электра».
Государственный Театр
Наций



М. Видякин –
Танцующий.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

Фото В. Родман.



обнажая гигантский зал с длинными окнами под самые падуги, через которые пробивается свет. Но насмотреться в эти окна, вдохнуть поглубже воздух в большом пространстве зрителям все-таки не удастся, потому что, лишь открывшись, окна тут же затягиваются плотными портьерами, а за спиной уходящей в глубь зала Лавинии опускается тяжелая стена, чтобы наглухо закрыть сцену. Дом уже буквально превращается в склеп, который похоронит в себе молодую Лавинию: она добровольно отрекается от жизни, чтобы навсегда соединиться с душами своих преступных предков.

С. Бенедиктов регулярно применяет вращающийся круг в спектаклях РАМТа (разумеется, в этом он далеко не единственный – современные художники все чаще используют этот элемент), и понимает его не просто как техническое приспособление, но как сцениграфический образ. Во-первых, вращение дома – это, как сказано, вращение лопастей адской машины. Во-вторых, каждый поворот круга, соответствующий перемене мизансцены, подобен перемене кадра в черно-белом кино. Доминирующие в спектакле оттенки серого (единственное яркое пятно: зеленое платье Кристины и – в конце – Лавинии) еще больше убеждают в том, что именно черно-белое кино подсказало художнику его стилистические ориентиры.

В итоге сцениграфия и костюмы спектакля в РАМТе представляют собой цельную, сложно устроенную, но легко читаемую художественную систему, глубоко осмысленную и мастерски сконструированную художником, богатую сценическими возможностями, доставляющую удовольствие даже от простого ее созерцания и питательную для зрительских ассоциаций.

В павильоне малой сцены Театра Наций воссоздана часть аэропорта со множеством дисплеев: на них в самом начале спектакля загораются сведения об очередных рейсах в стандартном формате, привычном любому путешественнику. Спереди багажная лента, замыкающая по переднему краю пространство сцены, отсекающая его от зрителей и создающая впечатление закупоренности; шлифованный пол, пластиковая облицовка стен, кругом холодные блестящие поверхности; по линии

задника – типовые скамейки, стальные урны. В левом углу на удалении стоит стеклянная будка – техническое помещение, заставленное полками, коробками, флаконами и пр., которое служит рабочим местом уборщика и мужа царевны Электры.

Пространство аэропорта, напичканное компьютерами и видеотехникой, «играет» в идеи и ассоциации само по себе. Во-первых, аэропорт – пространство повышенной опасности, перехода и промежутка, долгожданных радостей и неожиданных катастроф; сюда прибывают, отсюда уезжают, здесь ждут, встречаются, находят и теряют друг друга. Трудно найти место в современном мире, которое более подходило бы трагедии, чем аэропорт. Подобные ассоциации, видимо, и подсказали автору спектакля Т. Кулябину идею пролога, которым открывается действие.

Смысл пролога изложен в тексте, спроецированном на экран задника. Есть человек, который потерял свою семью в авиакатастрофе; каждый год в один и тот же день – день катастрофы – он приходит в аэропорт, сбрасывает с себя пиджак, включает музыку и начинает танцевать. На экране написано: «это – ритуал», и цель ритуала в том, чтобы упросить богов вернуть погибшую семью. После этого короткого молчаливого рассказа молодой артист в одиночестве исполняет на сцене под техно-музыку очень сосредоточенный, мощный и впечатляющий танец с элементами брейка и акробатики, потом надевает пиджак и уходит. После этого начинается действие.

Тем, кто знаком с историей древнего театра, конечно, вспоминаются храмовые игры и храмовые пиры, в которых танцовщики плясали перед священными изображениями богов, а те глядели на пляску через открытые двери храмов или с лож, поставленных им для праздничной трапезы. Вспоминается и старик из древнеримского анекдота, в одиночестве плясавший в театре для бога, чтобы не оставить его человеческим вниманием, когда весь театр вдруг опустел, потому что зрители спешно убежали со своих мест, получив весть о нашествии врага.

Древние танцы перед богами имели очистительный – то есть позитивный смысл, как,



например, танец этрусских танцовщиков, с которого начался театр в Древнем Риме: тот танец исполнялся ради избавления города от моровой язвы. В ритуальном танце эпохи техно, показанном в «Электре» Театра Наций, напротив, остро ощущается негативная энергия: он безнадежен. Год за годом молодой человек с одинаковой энергией танцует перед богом в пространстве аэропорта. Аэропорт – не храм и не дом; у бога, к которому обращен танцующий, нет образа; его бог молчит, и мы знаем, что он заведомо не выполнит его просьбу и не оживит семью, погибшую в авиакатастрофе.

Этот же танец повторен в эпилоге после совершения братом и сестрой двух убийств, после отъезда Ореста. Только теперь он исполнен в присутствии неподвижной Электры и еще многих спящих пассажиров, забирающих свои чемоданы с багажной ленты. Электра (она на скамейке около задника) единственная видит танцовщика: она смотрит на него взглядом потрясенного до немоты человека. Люди, занятые своими делами, его не замечают. Эпизод молчаливого одиночества Электры в аэропорту после ухода пассажиров и танцовщика – финальная точка спектакля.

Но аэропорт представлен в спектакле и как действующее лицо: огромная машина-компьютер, организующая нашу жизнь, имеющая собственную волю, самопроизвольно формулирующая свои высказывания и транслирующая их для зрителей. Когда в павильоне никого нет, гигантский компьютер издает громкие звуки, от которых вздрагиваешь: это – звуки помех в эфире, и их громовое звучание соответствует гигантским размерам машины. Помехи сопровождают запуск видеоприборов, через которые компьютер транслирует свои тексты. Звуки устрашают; страх, связанный с ощущением демонической силы этой машины, обязательно должны испытать зрители.

Машина живет своей жизнью, ее сила доминирует, превосходит усилия отдельных людей, подавляя их и превращаясь для многих в олицетворение судьбы (в самом деле, начинаешь думать: если этот гигантский компьютер ошибется, в расписании начнется неразбериха, самолеты станут падать, люди никогда не

встретятся – вот вам и судьба). Очевидно в пространстве, где царствует эта машина, невозможны ни образ бога, ни чувство его живого присутствия. (В такой обстановке, надо сказать, комично (или со скрытым сарказмом?) звучит стандартное предупреждение Театра Наций о необходимости выключить мобильные телефоны и другие цифровые устройства. В конце его звучит призыв к зрителям: «Отдыхайте от техники!» – **Д.Т.**)

Машина, порождающая высказывания, играет в спектакле роль хора. В еврипидовой трагедии хор превратился из активного действующего лица (как это было у Эсхила) в коллектив, пассивно сочувствующий героям и исполняющий музыкальные антракты (стасимы) между эпизодами. В спектакле Т. Кулябина и О. Головки этот «хор»-компьютер молчаливо присутствует в эпизодах и активно действует в промежутках между эпизодами. Когда актеры уходят со сцены, павильон затемняется, по стенам бежит строка с названием физического явления (например, «Большой взрыв» как гипотеза начала Вселенной), а после пробега букв на экране высвечивается текст, в котором цитируется высказывание одного из нобелевских лауреатов по естественным наукам. Зрители должны соотносить этот текст с действием живых людей.

Смысл этого технократического «хора физиков-лауреатов» в том, чтобы убедить зрителей, что бога нет. В цитатах это недоказуемое утверждение повторяется почти рефреном с разными оттенками эмоций, и высокие заслуги авторов этих высказываний придают им вес. Научные феномены, перечисленные в бегущей строке, тоже говорят нам о том, что мир в его неисчерпаемых глубинах и безграничных размерах можно при желании мыслить без бога. Машина как сложнейшая научная конструкция, облеченная огромной силой и почти безграничным доверием людского сообщества, выбрана весьма уместным источником таких высказываний: она становится символом мира без бога.

В таких разных пространствах при столь различном подходе к драматургии смысловые акценты трагедий неизбежно должны быть различными.



«Участь Электры» в РАМТе – это история, в центре которой традиционное трагическое противостояние человека и судьбы. Судьба имеет в этом спектакле мистическое олицетворение («дом, построенный на зле», всевидящий глаз Луны). Но главное, чем хороша «Участь Электры» – своим подробным, тонким и очень конкретным рассказом, как людские намерения, сплетаясь и расходясь, противоречат или согласуясь друг с другом, сами соединяются в силу судьбы, чье веление действует на людей как императив. С ощущения этого императива начинается сознательная жизнь, неизбежно приводящая человека к парадоксу: с одной стороны, без чувства императива жизнь человека теряет свой вес и смысл, а с другой – императив судьбы может незаметно привести к злу и в итоге разрушить человека. «Участь Электры» о том, как лучшие намерения в общем неплохих людей, сулящие им радость, успокоение, исполнение долга совести, оборачиваются тяжким преступлением: точь-в-точь по гегелевской формуле «лукавого духа» или «иронии истории», когда людские намерения, сколь угодно полно осуществленные, в итоге все равно дадут результат, не совпадающий с исходными замыслами.

У Юджина О'Нила это несоответствие представлено весьма разнообразно, и практически все его проявления ухвачены А. Бородиным и артистами.

Во-первых, налицо конфликт двух мест: дома Мэннонов (дома-могилы) и воображаемого солнечного острова с туземцами (американская «Аркадия»), о котором мечтает со своим возлюбленным Кристина и на который путешествуют Лавиния с Орином; этот конфликт только усиливается ассоциациями с пуританской культурой Америки XIX века. Во-вторых, несоответствие воплощено в фигуре Орина: на войне он кинулся на врага из отчаяния, смешанного с трусостью и безысходностью – а в итоге прослыл героем, поднявшим весь взвод на решающий штурм; и после войны, вернувшись героем, он на деле показал себя раненым, слабым, безвольным и вспыльчивым неврастеником, охваченным странной любовью к своей матери, с которой он играет,

как с возлюбленной, вызывая мысли о кровосмешении. В-третьих, Лавиния всеми силами противостояла матери, ненавидела ее и не хотела быть на нее похожей, но в итоге стала ее копией; С. Бенедиктов и А. Бородин подчеркнули это тождество одинаковым изумрудно-зеленым платьем у Кристины и у Лавинии, которое так выделяется на фоне серого и черного.

В итоге судьба, устремляющая людей к совершению разнообразных поступков и преступлений в отношении близких, показана в РАМТе во всей ее сложности и подробности эмоционального содержания.

«Электра» в Театре Наций тоже говорит о том, как, начав с исполнения долга, брат и сестра превратились в преступников и приняли на себя все уродство совершенного ими преступления. Контраст в освещении между двумя актами спектакля, а также подробная натуралистическая демонстрация преступлений во втором акте (вначале появление на багажной ленте окровавленного трупа Эгисфа и долгое глумление над ним Электры, эпизод убийства Орестом своей матери в закрытой будке в реальном времени) предельно подчеркивает это превращение. Если в первом акте используется разнообразный световой сценарий, многократные затемнения с вторжениями «хора физиков-лауреатов» с его текстами на экране, то во втором – используется только ровный и яркий свет, привычный в любом аэропорту.

При ярком свете преступления открываются во всем их безобразии: отвращение и страх от созерцания трупа, подробная демонстрация того, как самими героями овладело отвращение до тошноты, показ их растерянности, некрасивости, торопливое и долгое затираание крови на полу, длительная последовательность других бытовых действий – все это явно дано для того, чтобы вытеснить у зрителей воспоминания о всех сколь угодно «благородных» мыслях, совсем недавно владевших Орестом и Электрой, когда они готовили свое убийство. Как поясняет режиссер спектакля Т. Кулябин в программке, «совершив убийство матери, Электра и Орест «спускаются» с котурн, перестают быть героями, превратившись в банальных убийц. Выражаясь современным языком,



происходит «перезагрузка» героев» («перезагрузка» – еще один регулярно используемый термин новояза для обозначения разного рода перемен или ситуаций нового начала).

Главный акцент в этой истории поставлен на то, что в мире без богов любая ссылка на высокое все равно обращает нас к личному выбору человека и возлагает на него всю полноту ответственности за совершенное. Готовясь к убийству, брат и сестра взывали к богу и думали, что получали его поддержку, а после убийства молчание богов превратило их в банальных преступников. Недаром последнем диалоге Электры и Ореста сестра произносит фразу из Еврипида: «Тяжек грех, но он мой. О, боги!», а Орест отвечает уже нееврипидовыми словами: «Бога нет». От классического противостояния судьбы и человека, смерти и долга, страсти и долга мы перешли к экзистенциалистскому сюжету личной ответственности за поступок.

Из «хора физиков-лауреатов» выделяется одна фраза Стивена Вайнберга, которую можно было бы сделать эпиграфом к этому спектаклю: «чтобы заставить хорошего человека делать зло, нужен бог». Можно было бы, если бы не одно обстоятельство: удалось ли в спектакле показать, что Электра и Орест «хорошие люди»? были ли они, по выражению Т. Кулябина, «на котурнах», прежде, чем с них спуститься? – это большой вопрос.

Вместе с сокращением и актуализацией текста в «Электре» Театра Наций в значительной степени утрачено то, что всегда было характерно для еврипидовой трагедии: подробность предыстории, конкретность характеристик героев, точность в описании их мотивов, и главное – сложность и богатство их эмоционального переживания действительности, подводящие и зрителей к разнообразному переживанию их жизненного пути, а стало быть – к состраданию. У Еврипида самоощущение персонажей, их отношение друг к другу проявлено в развернутых монологах и диалогах; в спектакле Театра Наций оно часто сводится к молчаливому поведению, и зрители, не направляемые текстом, предоставлены своим собственным ассоциациям, что совсем не способствует ясности.

Например, в еврипидовой трагедии перед первым выходом хора мы слышим вначале монолог Электры, в котором она выражает скорбь по отцу, тоску о брате, желание увидеть его поскорее; затем выходит хор девушек, готовящихся к празднику Геры, и Электра отказывается от веселья в ответ на призыв хора присоединиться к ним. Только после этой богатой содержанием сцены, проясняющей историю и нынешнее состояние Электры, происходит встреча брата и сестры, в которой Орест выдает себя за вестника от себя самого.

В Театре Наций начальная история до встречи с Орестом упрощена и переведена в визуальный план. Состояние Электры передано не словом, а действием – притом бытовым действием: она стирает рубашку мужа-уборщика. Начав эту стирку с чувством тихой обиды и обреченности, Электра быстро входит в состояние злого отчаяния. Результат: мы озадачены, как относиться к Электре – с состраданием ли, на которое настраивал нас первый монолог ее мужа, или с опасением, что от этого загнанного существа, со злыми слезами стирающего рубашку, можно ждать любых «сюрпризов». «Сюрпризы» действительно начнутся во втором акте, когда Электра станет глумиться над мертвым Эгисфом, доводя себя (и некоторых зрителей) до состояния тошноты. Некоторые подумали, что ее злоба ведет к глумлению над трупом прямо из начала первого акта: она с самого начала готова быть плохой.

Еще пример. После убийства матери в поведении Ореста вновь предложено молчаливое визуальное решение в стилистике «реалити-шоу» – то есть когда все наблюдатели долго и терпеливо ждут, когда же действующий в своих перемещениях по пространству придет, наконец хоть к какому-то отчетливому высказыванию или поступку, чтобы понять, что же им движет. Так и Орест, убив мать, долго приводит себя в порядок, вначале гремит тазиком и льет водой в закрытой будке рядом с трупом, потом выходит наружу, решает перекусить детским питанием из баночки, которую находит в тепле Клитемнестры, съедает все до конца, а потом еще и закуривает, прежде чем покинуть зал и пойти на посадку в самолет. Отчего такие



деловито-апатичные хлопоты после двойного убийства? – Орест понял, что богов нет и вся эта история была бессмысленной, переживания кончились, началось чувство абсурда, передаваемое бытовым действием.

В спектакле Театра Наций бытовое действие доминирует. С одной стороны, в бытовом действии, видимо заключено намерение не приукрашивать действительность, а показывать человеческие поступки во всей их грязи и неловкости. С другой стороны, неизбежно возникает конфликт между этим действием и поэтической речью Еврипида: поэтому поэзия здесь звучит, как бытовая речь. Поэтическую атмосферу в первом акте стремятся поддержать внешними средствами: музыкальным фоном (используется «Реквием по моему другу» Збигнева Прайснера с его знаменитой *Lacrimosa* для сопрано), переменной света – и местами достигают цели; но все же не оставляет чувство, что если эти средства отнять, мы не услышим поэзию.

В прозаической «Участи Электры» РАМТа, наоборот, есть ощущение, что режиссер А. Бородин и артисты предприняли все шаги, чтобы освободиться от бытового звучания и бытового действия. Артисты избегают резких эмоциональных взрывов в реакциях на происходящее, нарочитого показа неподготовленности к известию; они избегают навязчивой имитации того, что мысли рождаются здесь и сейчас, а слова приходят только что, у всех на глазах («поиск слова в пространстве», совершенно не подходящей для поэзии); они не показывают смерть натурально, предпочитая условный прием (герой, который сейчас умрет, просто проводит ладонью по лицу, и оно становится белым); они вообще не разыгрывают физически острые состояния (слезы, тошноту, обмороки, истерики и пр.). Когда Лавиния перед гробом отца произносит речи, убеждающие Орина в связи его матери с капитаном, тот говорит, не изменившись, без паузы, со спокойной решимостью, давно продуманной и накопленной: «Я убью этого ублюдка».

В итоге в «Участи Электры» проза и без музыкального фона звучит, как поэзия, потому что в ней есть все важнейшие признаки речи поэтической: умение мыслить крупными

смысловыми периодами, в начале речи предощущать ее концовку, говорить всегда ритмично и связно, как если бы речь была продумана заранее, и не позволять прервать слово несущественными обстоятельствам. Речь – еще один элемент, соответствующий цельности и последовательности художественного решения «Участи Электры».

Спектакль Т. Кулябина заставляет припомнить, что «бытовуха» и натурализм в изображении смерти определенно стали современным признаком «актуальной» стилистики трагедии, и это может стать предметом специального размышления. Среди режиссеров молодого поколения восторжествовал фактографический натурализм; визуальные потрясения кажутся им более уместными, чем стремление удалить зрителей от чувства отвращения в сторону более спокойного и подробного осмысления событий.

Начиная с перфомансов рубежа 60–70-х голые тела в крови – мертвые или «полумертвые» – все чаще и чаще стали появляться в трагедиях. Мы помним измазанного кровью Пенфея в «Дионисе-69» Ричарда Шехнера (1968); реки крови в «Орестее» Питера Штайна, в свою очередь, давшей начало целой череде окровавленных Клитемнестр: от Эдит Клевер в спектакле Штайна (1980) – до Нады Странкер в «Агамемноне» Оливье Пю в парижском Одеоне (2007). Агава из «Вакханок», облитая кровью собственного сына – еще один предмет приложений усилий режиссеров и художников (из недавних впечатляющих примеров – Агава в исполнении Радмилы Живкович в спектакле Стаффана Хольма в Белградском национальном театре: она, вся в крови, выволакивает на сцену расчлененный труп сына в большом полиэтиленовом мешке). Но, наверное, всех затмил Микаэль Тальхаймер своей «Орестеей» в Дойчес Театре в Берлине (2006), где почти все действующие лица были обильно облиты кровью, как и само место действия, а спектакль превращался в жуткое кровавое наваждение Клитемнестры (Констанце Бекер).

Когда в «Электре» в Театре Наций окровавленный труп Эгисфа появляется на багажной ленте под жуткий визг и рев из всех динамиков,



вновь возникает чувство, что стремление поразить зрителей визуально забирает у режиссера больше усилий, чем стремление донести смысл слов и цель действий. Те, кто увлекается древним театром, конечно, увидят здесь косвенное напоминание об «энкиклеме» – платформе, на которой в Театре Диониса в Афинах выкатывали на оркестру убитых для того, чтобы герои произнесли над их телами последнюю речь. Но если в Театре Диониса эта речь была разновидностью древнейшего ритуала публичного прощания с усопшим, уже подготовленным для погребения (пусть даже в театре это чаще всего было гневное, обвинительное прощание), то в Театре Наций это превратилось в скверное торжество юных убийц, переходящее, как сказано, в физическое глумление.

Отвращение, вызываемое этой картиной, можно было бы отнести к эстетической эмоции, если бы не двоякая неловкость: (1) «труп» очевидно дышит, активно двигая животом, помаргивая закрытыми веками и иногда шевеля губами, и ужас от увиденного моментально растворяется в нарастающем ощущении неловкости за артиста (по сходному поводу Гораций писал: «я тебе не поверю, и мне зрелище будет противно»); (2) смысл обвинительных слов Эгисфу, произносимых Электрой, оказывается совершенно «съеден» и ее действием, и подступающей к ней тошнотой: зрители так и не услышали ее слов и не поняли, отчего она такая гадкая.

В конце спектакля мы все же, вероятно, задумаемся, что искать смысла действий не надо: смысла, как и бога, нет. Но с выходом на первый план чувства абсурда трагедия Еврипида переродилась в прямолинейный показ беспомощных молодых людей – брата и сестры, которые долго страдали, потом хотели совершить судьбоносное деяние, а оказались просто злобными и мелкими зверьками, так и не побывав «на котурнах».

Склонность к небытовой игре в РАМТе и к бытовой в Театре Наций также можно отнести к разнице двух художественных систем. Первая (РАМТ) совершает художественное преображение действия для того, чтобы обнажить его цель и смысл; звучащее слово здесь

является важнейшим инструментом артикуляции смысла. Вторая (Театр Наций) стремится к впечатлению безыскусной фактографии действия, технике «вербатим», смыкающейся с реалити-шоу, и стремится выразить смыслы более визуально (то есть прямолинейно), чем с помощью звучащего слова.

Поэтому в «Электре» Театра Наций мы видим в артистах, скорее, показ душевных состояний (как правило, состояний аффекта, глубоко пережитых но, кажется, не до конца осмысленных), чем жизненных процессов. В «Участии Электры» РАМТа мы видим, кроме состояний героев, еще и душевные движения, жизненные переходы из одного состояния в другое, и главное – поступки, совершенные сознательно и ответственно, без которых невозможно представить себе трагедию.

Если короче, в спектакле А. Бородина мы видим жизнь, оттененную множеством оттенков; в спектакле Т. Кулябина мы видим смерть. От незатухающего чувства жизни трагедию в РАМТе я ощущал острее.

Различие в подходах к созданию образа легко заметить при сравнении Лавинии в РАМТе (Мария Рыщенкова) и Электры в Театре Наций (Елена Николаева). М. Рыщенкова и Е. Николаева ровесницы, обе выпускницы московских театральных школ (Щукинского училища и ГИТИСа, соответственно), обе прекрасно подготовлены, пластичны, имеют красивую телесную фактуру и умеют играть в трагедии. Признаюсь, мне было бесконечно интересно наблюдать за тем, как работают они обе, профессионально и по-разному: каждая нашла собственный магнетизм, и отчаяние, и способность быть решительной, и умение становиться то сильной, то слабой.

Но в Лавинии Марии Рыщенковой доминирует сознательная решимость. Она – человек мысли, мечты, поступка; она – очень сильный и развитый человек, глубоко знающий себя и видящий, что ее связь с преступным родом Мэннонов столь же крепка, сколь и желание порвать с ним навсегда. Она страдает от собственных мыслей, от происходящих событий, и от одиночества, и от недостатка любви, но никогда не впадает в аффекты, который заставили бы ее говорить и действовать истошно.



Этой сознательной решимостью она похожа на свою мать Крестину (ее античный прообраз – Клитемнестру характеризовали как «женщину с умом мужчины»). В Лавинии чувствуется не подавленность, но, наоборот, бурная и осмысленная жизнь, влекущая ее к интригам и преступлениям ради ее мечты и любви. Она помнит о смерти, но соединяется с ней только в самом конце, поэтому ее игра столь разнообразна и полна оттенков. Героиня М. Рыщенковой подойдет любой сколь угодно сложной трагедии от Эсхила до Шиллера и далее – до наших дней. Ее Лавиния – впечатляющий образ зрелой трагической героини, редкий в наши дни; классическая телесная фактура только укрепляет это впечатление.

Электра в исполнении Елены Николаевой уже внешне выглядит «экстремально»: ее обритая наголо голова – символ отказа ото всего красивого, воплощение боли и отвращения ко всему окружающему; к своей голове она не позволяет прикасаться никому. То, что волосы у Электры в Театре Наций не просто острижены, а обриты, конечно, соответствует общей установке спектакля на острые визуальные впечатления. Эта Электра давно рассталась с мыслями о собственной жизни и соединилась со смертью, предавшись трауру по отцу и мечтам об убийстве матери и ее любовника.

В этом-то раннем соединении со смертью и заключена разница: в Электре Е. Николаевой доминирует крайнее отчаяние, легко переходящее от депрессии к агрессивности, она ненавидит жизнь и боится ее. Еврипидова Электра накапливала скорбь; эта Электра накопила злость и уверенность, что ее злость внушена богами. Такую Электру трудно полюбить, и сложно испытать к ней жалость, ибо проявлений, пробуждающих симпатию, в ней почти нет. В еврипидовой Электре все замечали процесс необратимых перемен – процесс взросления; в этой Электре жизненных перемен нет, а есть переключение между состояниями подавленности, агрессии и редкого умиротворения. В состоянии умиротворения (как во время трапезы) она похожа на тихую девочку-подростка, неспособную пока к сознательному выбору, но руководимую своей

навязчивой идеей. Подавленность, злость и мысли о смерти не дали этой Электре духовно созреть, и потому мы имеем здесь образ инфантильной трагической героини – образ не универсальный, но весьма характерный для современности. (Замечено, что инфантильные образы – знак кризисного мировоззрения в искусстве).

Вот две серьезные актерские работы. С одной стороны – духовная зрелость, понимание, готовность к битве за жизнь и ответственность за собственные деяния (Рыщенкова, РАМТ); с другой – инфантильность, отказ от жизни ради навязчивой идеи и непреодоленный ужас от собственных деяний (Николаева, Театр Наций). Зритель должен выбрать, в каком из этих образов живет трагическое чувство современности; но очевидно, что разница между ними тоже в значительной мере проистекает из различия двух художественных систем.

Еще одно важное отличие между спектаклями заключено в чувстве ансамбля. В «Участии Электры» А. Бородина создан замечательный актерский ансамбль: актеры играют ровно и разнообразно на протяжении всей этой долгой и увлекательной трилогии.

В ансамбле, конечно, выделяется трио солистов – Лавиния (Мария Рыщенкова), Кристина (Янина Соколовская), Орин (Евгений Редько). М. Рыщенкова и Я. Соколовская – очень впечатляющая пара соперниц: дочь и мать, одинаково сильные, одинаково умные и любящие жизнь, непримиримые, доминирующие в своем окружении, обе с классической фактурой, графичными в движениях, с быстрыми и выразительными взглядами, обе с чувством меры (ни одна из них ни разу не срывается в утрированные аффекты). Порою их сценические поединки заставляют вспомнить фотографии трагических див театра эпохи символизма и модерна: настолько точно они ухватывают стилистику классической трагедии. Для Орины – умного, нервного, бесконечно страдающего существа, исковерканного войной, самоуничижением и запутавшегося в чувствах сердечной привязанности – Е. Редько тоже нашел очень запоминающиеся характеристики, оттеняющие силу и полноту формы двух солисток трагедии.



Рядом с этим трио в столь насыщенной событиями актерской игре запоминаются и Эзра Мэннон с его тяжелой уверенностью в правильности всего происходящего по вековому сценарию и в преступности всех тех, кто этому хочет помешать (Сергей Насибов), и Капитан Брант с его мечтой о любви, корабле и путешествии в места любви и блаженства (Алексей Веселкин), и меньшие по масштабу роли (капитан Найлз Дениса Шведова, Сет Беквит в исполнении Олега Зимы, пьяный Матрос Тараса Епифанцева и др.). Благодаря ансамблю создается та самая подробная, переменчивая и насыщенная жизненная среда, оправдывающая долгое сценическое действие и заставляющая неотрывно следить за событиями на сцене, даже если ты знаешь, чем все кончится.

В Театре Наций уместно говорить не об ансамбле, а скорее о дуэтах: Электра – муж-уборщик (Д. Журавлев); Электра – Орест (О. Савцов); Электра – старый дядька Агамемнона (Ю. Нифонтов); Электра – Клитемнестра (Л. Байрашевская).

Из всех дуэтов, как и следовало ожидать, особенно запоминается дуэт брата и сестры. Они оба не подготовлены к собственным планам, оба не дозрели до сознательного и критичного отношения к себе и к действительности. Лишь Орест (О. Савцов) совершает глубокую «перезагрузку» после убийства матери: раньше он боялся собственных мыслей, был неуверен, привез с собою целый чемодан ножей и нерешительно выбирал себе подходящий, все время искал поддержки у бога – и, вроде бы, находил. Но, убив мать, он вдруг стал спокоен, убедившись, что «бога нет». Электра же после убийств так и застыла на перепутье жизни: утрата бога стала для нее точкой пассивного увядания, ведущего в небытие.

Итак, вот две Электры и две различные до противоположности художественные системы. От «Участия Электры» в памяти остается образ полнокровного жизненного пути героев, пусть даже в конце их ждет неизбежная смерть. После «Электры», наоборот, память хранит зримые образы отвратительной смерти, перед которой застыли юные брат и сестра, так и не испытав настоящей жизни.

Как сказал Людвиг Витгенштейн, «границы моего языка суть границы моего мира». Словесные игры в театре, как и в жизни вообще, не так уж безобидны: подбирая слова для описания театра, как окошечки для «ключа», мы по-разному расчерчиваем и разграничиваем наш мир. Каждый ключ соответствует определенному истолкованию жизни, отсюда рождается различие творческих методов. Самый важный вопрос сегодня, на мой взгляд, не в том, какой театр лучше, а о том, как эти «ключи» соотносятся: они дополняют или отрицают друг друга?

Признаюсь, я стараюсь думать, как Витгенштейн: слова из разных языков не вытесняют друг друга, но как бы прирастают к вещам и к миру, делая их больше, длиннее и подробнее. Это означает, что надо мыслить разные театры по принципу дополнительности, потому что языков много, театров много, а мир один. То, что мир один даже для этих противоположных театров, показывает молодое поколение наших актеров: по счастью, они не потеряли ни в одной художественной системе исконно русского профессионального стремления дойти до глубины душевного смысла (даже в иронии, равнодушии и чувстве абсурда), они готовы к технически сложным режиссерским решениям и стремятся работать с наибольшей эмоциональной отдачей.

Для себя я решил, на какую «Электру» я точно схожу еще раз, а на какую больше не пойду. Но образ этого другого спектакля, как навязчивая идея, все же неизбежно будет о себе напоминать. Так живет сегодня театр, который мы не принимаем: он вторгается в нашу память без нашего ведома.