



Дмитрий ТРУБОЧКИН

«ИЛИАДА» В ТЕАТРЕ

Летом 2013 года в Афинах произошло событие, достойное самого пристального внимания: в театре поставлена «Илиада» Гомера на основе сценария, написанного по всем 24 книгам древнейшего и величайшего европейского эпоса. Первая сцена спектакля – прошение троянского жреца Хриса к Агамемнону о выкупе из плена своей дочери Хрисеиды; последняя – прошение старца Приама к Ахиллу вернуть тело его сына Гектора, недавно убитого в поединке.

Режиссер и автор сценической редакции «Илиады» Стафис Ливафинос; за основу был взят перевод Гомера на современный греческий язык, выполненный патриархом греческой филологии Димитрисом Маронитисом; авторы сценической адаптации Стратис Пасхалис и Эльза Андриану; художник Элени Манолопулу; художник по свету Алексос Анастасиу; композитор Ламброс Пигунис; постановка движения и сценического боя – монах из Шао Линя Ши Мяо Зи и Полин Югье.

Это первая полная «Илиада», сыгранная актерами на сцене, за всю историю мирового театра. Известен спектакль Анатолия Васильева «Илиада. Песнь двадцать третья» на музыку В. Мартынова и с участием хора (2004); он несколько лет оставался в репертуаре театра «Школа драматического искусства», участвовал в фестивалях в Порту, Антверпене, Авиньоне и др. Других постановок Гомера в обозримом пространстве современного театра я не припомню.

Четырехактный спектакль общей длительностью более четырех с половиной часов был сыгран группой из 15 артистов, большинство из которых регулярно участвуют в спектаклях Стафиса Ливафиноса. Впервые они собрались вместе более десяти лет назад в молодежной студии Афинского Национального театра (Стафис Ливафинос был ее руководителем в 2001–2007 гг.). Для «Илиады» они объединились под эгидой продюсерского агентства *Polyplanity Productions*.

Жанровая уникальность выделяет этот спектакль из длинного ряда современных постановок античной классики (а также из ряда «долгих» спектаклей, длящихся более четырех часов, – их тоже сегодня немало). «Илиада» Ливафиноса – последовательное в своих принципах театральное воплощение эпоса, сохранившее его энергию, глубину, подробность показанных событий, уровень художественного обобщения и неторопливый темп повествования (при том, что перед нами сильно сокращенный Гомер). Все это приближает спектакль и его зрителей к гомеровскому произведению и позволяет назвать работу Ливафиноса и его актеров современным эпическим театром.

Об этом надо сказать смело – так же, как Аристотель, восхваляя Гомера как величайшего из поэтов, воздал должное и меньшим эпикам за то, что они, следуя правилам жанра, храня верность урокам великого поэта, приближаются к достоинствам его произведений.



Стафис Ливафинос.
Фото Т. Хрисохойдидиса

Стафис Ливафинос – один из ведущих режиссеров драматического театра современной Греции, театральный педагог. Выпускник Афинской школы драмы, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа (мастерская А.А. Гончарова и М.А. Захарова, выпуск 1990 года). Художественный руководитель Экспериментальной сцены Афинского художественного театра (2001–2007), основатель первой режиссерской школы в Греции. Обладатель многих греческих и международных театральных премий. Среди его недавних постановок – «Смерть Дантона» Г. Бюхнера (2011), «Убийца» А. Пападиамантиса (2011, Греческая театральная премия за лучший спектакль, лучшую режиссерскую работу, лучшую женскую роль), «Эротокрит» В. Корнарроса (2011, Премия Каролоса Куня за лучшую режиссуру), «Идиот» Ф.М. Достоевского (2012).



Ливафинос и его актеры следуют древнейшей традиции исполнения Гомера, поэтому их коллективный сценический пересказ «Илиады» приводит нас к Гомеру гораздо ближе, чем любая – сколь угодно подробная, сколь угодно высокобюджетная – инсценировка или экранизация. Что я имею в виду?

Платон дал простую и актуальную до сих пор классификацию произведений словесности: есть поэзия подражательная (автор говорит от чужого лица), повествовательная (автор говорит от своего лица) и смешанная (автор говорит то от своего, то от чужого лица)¹. Гомеровский эпос – поэзия смешанная, потому что слова Гомера чередуются с прямой речью его героев. «Смешанная», «эпическая» речь стала основой спектакля Ливафиноса.

Современный преемник эпоса – роман. Инсценировки романов стали важным отличительным признаком драматического театра XX века: сегодня практически любой крупный театр в Европе имеет в своем репертуаре спектакли на основе таких инсценировок. Причину этого я вижу в

непрерывающемся стремлении привести театр к крупным художественным обобщениям, углубить его анализ действительности. К обобщению и анализу может подвигнуть только хорошая литература, а высшим жанром литературы в наше время является роман. И все же инсценировка романа – это все равно драма, «речь подражательная», то есть пьеса со словами героев, а не автора². Если в современной инсценировке и появляется автор-рассказчик, то он, как правило, действует как персонаж своего же произведения рядом со своими героями, при этом выглядит крайне неловко и навязчиво, как в литературно-музыкальных композициях для школьников.

Античность знала, что по Гомеру вообще не надо сочинять инсценировок: он и так писал свой эпос для исполнения на публике, не исчезая при этом среди своих персонажей. Зрители помнили, что Гомер находится здесь, рядом с Ахиллом и Агамемноном, воплощенный в рапсоду – сказителя эпоса: кто исполняет слова Гомера, тот для зрителей и есть Гомер, говорящий то за себя, то за своих героев³.

Сцена из спектакля «Илиада».
Режиссер
С. Ливафинос

¹ Платон. *Государство*. См.: Платон. *Собр. соч.* / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 159.

² Даже наиболее знаменитые современные спектакли и экранизации, которые традиционно относят к категории эпического театра, или театрального эпоса – «Махабхарата» Питера Брука, «Неистовый Роланд» Луки Ронкони, «Атриды» Арианны Мнушкиной и др. – по форме все равно являются драмами, а не эпосом.

³ В «Государстве» Платона исполнитель гомеровского эпоса и Гомер отождествляются: «мы... слушаем, как Гомер... изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длинную речь... испытываем, как тебе известно, удовольствие» (перевод А.Н. Езунова); см.: Платон. *Собр. соч.* / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 403.

Театральный дневник

Стафис Ливафинос отказался от драматических инсценировок по Гомеру; вместо этого он сохранил древнейший способ исполнения античного эпоса. Чтобы играть «Илиаду», каждый из его артистов должен был превратиться из актера драматического театра в современного рапсода – хранителя и толкователя гомеровского слова. Артисты-сказители в «Илиаде» меняют костюмы, перевоплощаются в героев и возвращаются к роли рассказчиков, совершенно не оставляя в зрителях ощущения неудобства от такой перемены и сохраняя цельность гомеровской речевой ткани. Непрерывно разворачивающаяся эпическая речь, погруженная в захватывающее, сложноорганизованное действие в огромном пространстве, – вот главное впечатление от «Илиады» Ливафиноса. Остается только удивляться тому, что сплетают эту сложную гомеровскую ткань, умудряясь не оборвать тонкие нити и не испортить прихотливые рисунки, не один, не два – а сразу пятнадцать человек: одиннадцать актеров и четыре актрисы. У каждого участника труппы по несколько ролей.

Разумеется, это – рапсоды современные, а не древние. Питаясь образами гомеровского эпоса, вдохновляясь своей античностью, они не играют людей прошлого (тем более, гомеровского прошлого – это было бы задачей совершенно нерешаемой). Парис при первом появлении красуется, как какой-нибудь самоуверенный молодой человек, баловень богемных женщин и юных фанатов: изгибаясь, как рок-певец во время соло, он слюнявит палец, трогает им обнаженный торс и шипит, как раскаленная сковородка, сверкая

глазами. Агамемнон, ведя рассказ о своих подвигах во всеобщем почтительном молчании, демонстрирует мутновато-хвастливую развязность, как не до конца протрезвевший военачальник, загулявший на всю ночь после напряженной и успешной битвы. Гефест, жестикулируя, неожиданно для себя высекает огонь из пальца и тут же тушит его в испуге. Гера, соблазняя Зевса, затевает томную любовную игру доминирования-подчинения с притворным оханьем от укусов и шлепков. Аполлон в своем стремительном беге ненавязчиво, но сознательно и с веселым азартом, воссоздает рисунок бегущих атлетов с древнегреческих ваз. Ирида, вестница богов, носится на роликовых коньках.

Вторжение современных ассоциаций в гомеровский эпос – то ироничное, то серьезное – это тщательно продуманное и верное решение авторов спектакля, приведшее артистов к интересным находкам в интерпретации их образов. Если мы поймем, что современность и есть наша главная территория, с которой мы вчитываемся в Гомера, только тогда

Сцена из спектакля «Илиада»



Pro настоящее

будет шанс услышать, что Гомер, оказывается, говорит не о музейной древности, а о нас самих: эпос о войне народов – это наша история и наша современность.

Сценография, костюмы и реквизит спектакля тоже стали результатом продуманного стремления режиссера и художника создать современный мир прочтения Гомера. Замечательно то, что авторы не предложили нам в очередной раз восхититься «беломраморной», кудрявой, марципановой античностью в коротких хитонах с золотыми и пурпурными меандрами; хорошо, что актеры не ударились в неумное поклонение красивым греческим богам и богиням, героям и героиням, так свойственное европейской культуре. Вместо этого на сцене воссоздана война: пыльная, грубая, усталая, оборванная, серая, нищая (хотя и с богатой добычей), завистливая, жаждущая добычи и власти, злая и несчастная. На этой войне эллины выглядят и ведут себя, как варвары: внешнее различие между ними стерто.

Поэтому Агамемнон похож не на блестящее чучело из этнографического музея – с голыми безволосыми ногами, ремешками на щиколотках, тяжелыми доспехами, горделивой осанкой и высоким шлемом на голове. В спектакле он – предводитель огромной армии, одичавшей вдали от дома, деморализованной десятилетним течением войны без ожидаемой победы и завистью к чужим трофеям. Агамемнон одет в то, что оказалось под рукой и что хоть как-то позволяет ему сохранить достоинство аристократа: пиджак, нелепый галстук, помятая рубашка, вместо поясного ремня – толстый витой

канат с узлами; разве только на голове – фуражка с кокардой, знак воинского превосходства. Такой костюм вызывает в памяти современные образы войны, разбоя и нищеты. Он является испытанием для актера, играющего полководца, потому что не дает ему повода для визуального доминирования: генерал одет так же, как солдаты, и надо еще научиться в этом одеянии отличаться ото всех, вести себя, как командир, за которым идет на смерть целая армия.

Гераклит сказал: «боги – бессмертные люди; люди – смертные боги». В соответствии с этой мыслью решены в спектакле образы и костюмы богов. Боги представлены у Ливафиноса как сообщество властных и красивых аристократов по отношению к миру людей, которых они многократно превосходят в могуществе: у каждого из них есть свои интересы и фавориты среди людей, но при этом все боги связаны своим кодексом, лояльностью к наиболее могущественному из них – Зевсу и потому они не могут творить произвол.

Сцена из спектакля
«Илиада».



Театральный дневник

Боги-мужчины внешне отличаются от героев разве только тем, что не носят одежды военного покроя (хотя сам Зевс иногда надевает шинель) и каждый отмечен выразительной деталью, узнаваемым атрибутом. В выбранной эстетической системе превосходство божественного мира над человеческим обозначено ясно и не избыточно – золотыми бликами: у Зевса – золотой лоб; Аполлон одет в изысканную плетеную майку без рукавов, при этом на нем белый накладной воротничок (или нагрудник), золотый крупной золотой заколкой в виде крючка; Гефест – в золотой короне с камнями, в глазу – увеличительное стекло-монокль, как у ювелира; такая же золотая корона у Фетиды.

Костюмы богинь следует отметить особо. Богини одеты в юбки и «эстетические кирасы» из эластичного силиконового материала цвета слоновой кости, повторяющие рельеф обнаженного женского тела. К таким кирасам – только мужским и бронзовым – мы давно привыкли в экранизациях античной классики. В «Илиаде» Ливафиноса «кирасы» оказались женскими, на них нанесены тонкие изящные узоры; трудно не увидеть и здесь продуманную иронию по отношению к стереотипам. Собранные вместе, элементы наряда богинь напоминают то ли дикое в своей невероятности бальное платье с жестким корсетом «на костях», то ли воинское снаряжение мифической валькирии: очень непривычно, странно привлекательно это сочетание дикого варварства и красоты, эротизма и жестокости (у Афины на плече еще сидит очень натуральная сова, слегка расправившая длинные оперенные крылья; Гера

при первом появлении надела на себя шляпку с длиннющим пером; а юная Афродита носит девичью плетеную шапочку). Но даже этой странной и притягивающей красотой нас вовсе не призывают любоваться: когда Фетида – богиня более грузная, чем остальные – обнажает из-под шинели свою большую «кирасу», оказывается, поверх ее она носит черный бюстгальтер.

Сценография и реквизит переносят нас в пространство жесткое, опасное и равнодушно-агрессивное. Спектакль поставлен и сыгран в обширнейшем цеховом ангаре фабрики по производству мебели: совсем недавно там производили школьные парты, а теперь цех превращен в летнюю неотапливаемую театральную площадку. В ангаре под потолком смонтированы прожекторы, на полу сооружены места для зрителей – прямые скамейки лесенкой на 500 человек – и оставлено огромное пространство для сцены размером 30x20 кв. м: оно используется полностью, от края до края.

На этой огромной сцене смоделировано место действия «Илиады» из утвари, как будто принесенной из соседних цехов и гаражей: шины от колес разного размера, двухъярусные кровати с пружинными лежаками, столы, обитые металлическими листами, крюки, перемищающиеся по тросам и пр. На левом краю вблизи зрителей – несколько кроватей, они обозначают ахейский лагерь; в противоположном по диагонали углу – правом и дальнем от зрителей – собрана внушительная крепостная стена Трои из шин. В левом дальнем углу неглубокий бассейн, обозначающий Скамандр. В средней части площадки, левее от середины, рядом со Скамандром сооружен

Pro настоящее

столб под самый потолок с витыми лестницами: это – Олимп, на котором обитают боги. По площадке, обозначающей равнину перед Батиейским холмом разбросаны шины, и собраны из столов дорожки, небольшие «подиумы»: по ним перемещаются боги, когда хотят вмешаться в человеческие дела.

Вновь отмечу близость пространственного решения спектакля Ливафиноса к гомеровскому эпосу. Если в «Одиссее» границы мира распахнуты до крайних пределов, и перед нами разворачиваются одна за другой чудесные страны, чередой проходят необыкновенные существа, невиданные народы, волшебники, чудовища и т. п., то события «Илиады», наоборот, пространственно сжаты, взгляд устремлен к полю битвы под Троей. Во всех 24-х книгах мы фактически передвигаемся по одному и тому же треугольнику между ахейским лагерем, осажденным городом и равниной, на которой разворачиваются жестокие битвы. «Одиссея» увлекает в барочное театральное пространство с бесконечными трансформациями. «Илиада», которую Аристотель назвал самой первой трагедией, выводит на гигантскую открытую оркестру – «театр военных действий» – с несколькими стационарными элементами декорации; все остальное в ней – снующие люди и подвижная утварь.

Перемены на площадке происходят не только благодаря перестановкам вещей и перемещением людей. На площадке создана динамическая, меняющаяся атмосфера, заражающая своим настроением благодаря точным световым сценариям и музыкально-акустическому сопровождению. Музыкант с большой перкуSSIONной установкой и

сложной электроникой размещается в правом крайнем углу ближе к зрителям⁴. Он работает непрерывно, наполняя пространство то звуками лиры и дудука, то грохотом ударных, а то и тяжелыми аккордами электрогитары, когда начинается сражение. Разнообразная музыкальная палитра, составленная из мотивов древних и современных, тоже прямо укладывается в предложенную концепцию прочтения Гомера.

Всегда хочется отмечать в спектаклях удачную постановку света, а в «Илиаде» таких удач было много. Чего стоит, например, синеватая вечерняя дымка в самой первой сцене Хриса и Агамемнона, заставляющая искать глазами берег и воду как фон для действия: и вот, Агамемнон поднимает с земли жалкие монеты Хриса, принесенные как выкуп за дочь, и, размахнувшись, забрасывает их прямо в Скамандр, давая яснейшее впечатление о пространстве действия, предугаданное в характере освещения.

Вот в конце первого акта дано почти полное затемнение, и лишь синевато-белый луч луны выхватывает воинов в шинелях, покачивающихся, сидя на столе, тесно прижавшись друг к другу, как на телеге или в лодке, когда они, настоженные, перемещаются к месту боевых действий.

Для того чтобы в спектакле сложился столь монолитный актерский ансамбль, конечно, необходимо было и давнее профессиональное знакомство артистов друг с другом, и долгие репетиции (в общей сложности они длились девять месяцев), терпеливая работа в этюдах, внимательное узнавание партнеров на материале нового текста и т. п.⁵

⁴ Можно увидеть здесь сходство по роли музыки в спектакле, да и по способу пространственного размещения музыканта с «Атридами» Арианны Мнушкиной: композитор Жан-Жак Леметр и его помощник тоже работали непрерывно во время действия, разместившись со своей перкуSSIONной установкой и электроникой справа от площадки на переднем крае.

⁵ Не могу удержаться от аналогий с практикой античного театра: длительность репетиций трагедии в эпоху Эсхила, Софокла и Еврипида тоже составляла около 9 месяцев: от начала афинского года в июле – до Великих Дионисий в апреле. При этом численность софокловых трупп составляла 15 человек: столько же актеров в группе Ливафиноса.

Театральный дневник

Но нужно было и еще одно важное режиссерское решение, которое в результате стало главной причиной столь очевидного успеха труппы: Стафис Ливафинос отказался от разделения ролей на главные и вспомогательные, превратив каждого участника эпоса в равноправного члена своего «хора рапсодов». К отказу от явных лидеров вновь подвигает сам Гомер: кто может сказать, какая роль в «Илиаде» главнее – Ахилл или Агамемнон? а может, Гектор, Одиссей или Аякс? Зевс? Аполлон? и пр. Отказавшись от разделения на «премьеров» и «вспомогательный состав», Ливафинос пришел в итоге к тому, что практически каждый из пятнадцати артистов в разных эпизодах спектакля становился первым среди равных, брал основное внимание на себя, а потом снова удалялся в хор, чтобы играть молчаливого созерцателя чужих рассказов или громкого и яростного, но бессловесного участника битв.

Перемена лидера остроумно подчеркнута Ливафиносом в мизансцене и режиссерском решении. Вот в первом акте глумится над Агамемноном горбатый урод Терсит; доблестный Агамемнон вынужден молчать, слушая не в меру смелые речи перед войском из уст последнего из воинов. Уставшие солдаты, ухватившись за провокационное предложение Агамемнона бросить все и вернуться домой, в мечтах уже встретились со своими женщинами, которые за 10 лет ожидания разучились жить в красоте и думать о любви. Вот женщины показались на заднем плане: на них серые шинели, нет украшений; они покорно ждут вестей с войны и не знают,

будут ли это вести о смерти или о жизни. Вот они получают письма, выступают на первый план, читают, оборачиваются, встречаются с мужчинами, и начинается эта замедленная, мнимая радость – мечта о мире, брызги фонтана, послевоенная танцплощадка, так знакомая русским.

Но сзади, как вихрь, налетает разъяренный Одиссей, высоко перепрыгивая через стул и совершенно подавляя Терсита, да и всех кругом, своим появлением. Следует яростная, понимающая до мурашек речь Одиссея, обращенная прямо к зрителям, как к войску. Он призывает воинов к доблести и долгу, и его речь сразу имеет действие: на заднем плане воины расстаются со своими женщинами, те медленно удаляются из мечты. Воины строятся – вначале неохотно, потом все решительнее – для выступления на равнине перед Батиейским холмом: все протагонисты исчезли, начинается общая перекличка, в которую превратился у Ливафиноса обширнейший Гомеров список кораблей.

Во время этой переклички звучат голоса, то наполненные надменной гордостью самых сильных, а то и тихой гордостью меньших царей, что они тоже вносят свою лепту в битву народов со своим маленьким войском. Все громче звучит щемящая нота в музыке, тонут в музыкальных звуках бесконечные крики из строя, и мы понимаем, какая огромная армия сильных мужей скоро погибнет под Троей, сколько тысяч останутся безвестными для потомков. Гомерова демонстрация географии войска ахейян, перемешанная с восхищением от их численности и военной доблести, вдруг превращается в тоску



от бессмысленности войны: тоску только умножают все новые и новые выкрики полководцев, готовых умереть вместе с безымянным войском, исполняя долг военного союза.

Вот в третьем акте выходит на передний план враждебная троянцам Гера: обманом получив от Афродиты пояс очарования, она прибывает к Зевсу, удалившемуся на Идейскую гору для наблюдения за битвой, и соблазняет его невиданными любовными утехами, чтобы отвратить его взгляд от войны, погрузить в сон и развязать руки богам – сторонникам ахеев. Зевс, восседавший на горе из шин, как на вершине Иды, мигом пал под ее чарами: замысел Геры осуществился, и на переднем плане в желтом, теплом свете она начинает тихо покачивать уснувшего Зевса, как младенца в колыбели, с радостным смирением глядя на него.

А позади нее вся сцена начинает кипеть: узнав, что Зевс уснул, Посейдон и Афина поднимают на бой Аякса – первого по силе после Ахилла, и восстают ахеев, обороняя свои корабли от натиска троянцев. Воины выстраиваются в шахматном порядке лицом к

зрителям (Гера, качающая Зевса, по-прежнему на переднем плане) и, нацелившись пристальными взглядами на публику, размахивая мечами, рассказывают о ходе сражения. Вот мы слышим, что Аякс запускает огромный камень в Гектора; Гектор повержен ударом в шею, он близок к смерти настолько, что даже Гера, забыв качать Зевса, устремилась в сторону битвы и со злой радостью ждет развязки... Но тут с воплем просыпается Зевс и предотвращает поражение Гектора, уготованное богами и героями против его воли. Аполлон, посланный Зевсом, поднимает Гектора; воодушевленные троянцы подступают к кораблям.

Артисты из глубины сцены, входя в воды Скамандра, медленно выносят на длинных шестах маленькие модели многомачтовых кораблей с белыми парусами: они покачиваются вверх и вдалеке – беззащитные перед огромным и яростным войском, как голуби перед ястребом (Аполлона, устремившегося к Гектору с горы Иды, Гомер только что сравнил с ястребом – губителем голубей: так неожиданно материализовалась в спектакле гомеровская метафора). Вновь Гектор сталкивается лицом

Сцена из спектакля «Илиада».

Театральный дневник

к лицу с Аяксом: они хватаются за один и тот же шест с дрожащим наверху кораблем, пылая ненавистью, и оба призывают свои войска к сражению. Теперь уже на передний план выступает страшный от ярости Аякс и, обращаясь к зрителям, как к войску, призывает ахейан мужественно сражаться за корабли. Вновь звучит пробирающая до дрожи речь полководца, напоминающая речь Одиссея в первом акте.

Двуплановость в актерской игре, происходящая из практики древних рапсодов, оказывается на удивление современной. В наше время безудержную эмоциональную трату актера на сцене зрители воспринимают с недоверием: слишком глубоко поселился скепсис в нашей культуре, слишком не готов зритель гневаться, когда гневается актер, и плакать, когда он плачет. Но если в действие вплетено повествование, и актеры то и дело берут дистанцию по отношению к своему образу – тогда зритель радостно и без остатка отдается сложным и сильным трагическим эмоциям, что крайне редко случается сегодня в драматическом, а не эпическом спектакле. Как ни странно, современной публике очень нужна дистанция, чтобы отдаться чувству.

Техника переключения актеров из игры в повествование основана на сохранении их эмоции. Агамемнону не нужно выходить из состояния ярости и желания мстить, мобилизующего весь его изощренный ум, чтобы перейти от эмоциональной игры к рациональному повествованию. Достаточно снять фуражку и сделать шаг в сторону к зрителям, чтобы превратиться в рассказчика, наполненного эмоцией Агамемнона. Это очень важно:

ни одна из строчек, произнесенных от лица Гомера-рассказчика, не превратилась в «реплику в сторону», которая неизбежно несла бы в себе оттенок комизма. Это лишний раз подчеркивает жанровую чувствительность авторов спектакля: в трагедии и эпосе не должно быть «реплик в сторону», они свойственны только комедии. Приняв такое решение, артисты верно нашли для себя эмоциональную основу поступательного движения эпоса; с репликами «в сторону» текст скакал бы от главной партии к побочной – от игры с партнером к заигрыванию со зрителем.

Эпическая непрерывность повествования позволила оправдать частую смену ролей артистами. Конечно, это огромное счастье, потребовавшее от актеров огромного труда, суметь за один спектакль создать не один, а несколько крупных образов. Таким счастьем наделены в «Илиаде» все пятнадцать артистов; каждый образ врежется в память.

Запоминается надменный, хитрый Агамемнон (он же Гефест); яростный Ахилл – дико-страшный и по-юношески беспомощный в своем гневе; мудрый старец Приам, объятый глубочайшей скорбью за Троию (он же Хрис и Аполлон); Гекуба, потерявшая всех своих детей (она же Фетида); юная, длиннорукая, хрупкая, похожая на лань Афродита (она же Ирида, безбородый юноша Гермес, Хрисеида, Брисеида, Ифигения); сильная и коварная интриганка Гера (она же верная и любящая Андромаха); большой, могучий, сумрачный Аякс; честный Гектор с большими и ясными глазами, наполненными болью; бахвал Парис, любимец богов, неспособный к героизму в

Pro настоящее

одинокую (он же Арес и Сарпедон); проницательный и яростно-решительный Одиссей (он же Зевс, подчиняющий своей мощи всех богов); верный и преданный Патрокл; сверкающая холодной, неприступной красотой Афина; и многие другие.

Смена ролей выполняется артистами настолько непринужденно, что заставляет искать в этом приеме смысловой комментарий: почему именно такие персонажи сошлись в одном актере, – и эти поиски порой совсем бессмысленны. Вот мы узнаем в Гекубе, матери Гектора, Фетиду, мать Ахилла, а еще – женщину-судьбу (судьба – мать всех воинов), вторгающуюся в действие тут и там с комментариями и пояснениями. Есть смысловая связь между этими образами: страдание за детей, ясное видение смысла и итога происходящих событий, но бессилие их предотвратить. Недаром в самом конце четвертого акта именно эта женщина-судьба в слезах произносит последние поэтические строки спектакля; рядом с ней в центре сцены на переднем плане два злейших врага, Ахилл и Приам, сидят, примиренные перед лицом смерти, в ожидании новой бессмысленной битвы, и старый Приам приклонил голову на плечо врага, как на плечо сына, а Ахилл прижался щекой к его волосам, словно чувствуя в нем отца.

Последние строки спектакля, произнесенные женщиной-рапсодом как комментарий к этой живой картине, написаны не Гомером, а Константином Кавафисом – современным греческим поэтом. Они обращены в первую очередь к его родному народу – грекам, но вместе с ними и ко всем людям:

В наших стараниях мы похожи на людей, поверженных ниц, в наших стараниях мы похожи на троянцев.

Стоит нам двинуться вперед и обрести силу, как вместе с ней появляется дерзость.

Но что-то всегда остановит нас на полпути:

Ахилл приведет свое войско, окружит город окопами, напугает яростным криком...

В наших стараниях мы похожи на троянцев.

Мы думаем, что изменим судьбу напором и решимостью, и вот мы выступаем, готовые к битве.

Но приходит великий перелом; наша дерзость и отвага исчезают, решимость изменяет нам и, лишенные сил,

мы мечемся вокруг городских стен, спасаемся бегством.

Мы обязательно проиграем.

Оттуда, сверху, со стен уже несется погребальная песнь:

там оплакивают память о наших днях.

Там горько плачут о нас Приам и Гекуба.

Право превратить сцену в трагическую трибуну, обращенную к греческому народу и миру, чтобы произнести в финале столь глубокие и горестные строки, надо было заслужить всем ходом действия. Авторы «Илиады» это право безусловно заслужили, создав один из лучших современных спектаклей крупной формы в мировом театральном репертуаре.

**Фото предоставлено
Polyplanity Productions**