

Дмитрий ТРУБОЧКИН

## АРИСТОФАН В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНОГО ТУРИЗМА

ПО ПОВОДУ «ЛИСИСТРАТЫ» НИНЫ ЧУСОВОЙ В ТЕАТРЕ САТИРЫ

### АРИСТОФАН

Едва ли можно найти автора, который был бы труднее для современного театра, чем Аристофан.

С одной стороны, современник Софокла: значит, принадлежит к плеяде классических драматургов, овеванных ореолом «золотого века» театра. С другой стороны, в европейском классицизме Аристофан не был принят в качестве образца; его почти не переводили, не адаптировали и не ставили вплоть до рубежа XIX–XX веков.

Нужны были решительные эксперименты с театральным пространством и хором, чтобы появилась «Лисистрата» Макса Рейнгардта в Дойчес театре в Берлине (1908) – первая заметная аристофановская постановка Нового времени. Так, драматург, надолго забытый театром, миновав классицизм, сразу попал на территорию авангарда. Как оказалось, связь Аристофана с авангардом прочнее и плодотворнее, чем с классицизмом: в Германии, например, его не раз успешно интерпретировали в эстетике Брехта («Мир» Бенно Бессона в Дойчес театре 1962 года и др.).

Комедии Аристофана трудны для понимания, потому что погружены в реалии Афин последней четверти V века до н. э. – с конкретными именами, политическими историями и множеством намеков на далекие события повседневности, большинство из которых нам не понятны и никогда не будут понятны. Поэтому его тексты сегодня надо адаптировать: сокращать, убирать многочисленные призывы к античным богам, переписывать бытовые реалии, вставлять понятные имена и анекдоты – в общем, искать в современности аристофановский дух. Именно так действовали Каролос Кун с драматургом Василисом Ротасом, когда создавали свой знаменитый спектакль «Птицы» (1959).

Поиски современного звучания Аристофана пришлось на вторую половину XX века. Греческий опыт здесь интереснее всего. В Греции в избытке было «музейного» отношения к драматургу, когда в его текстах стремились сохранить каждое слово – сколь угодно темное и не понятное. Но были и вполне прямолинейные политические ассоциации: вместо никому не известного политика Клеона (V век до н. э.) ставили имя Андреаса Папандреу; вместо неведомого «Морского союза» ставили «Евросоюз». Многим это было смешно, а кто-то кривился от слишком явного заигрывания режиссеров с публикой и неприязнательности современного зрителя, хохочущего от слова «Евросоюз», помещенного рядом с именем «Сократ».

Но, вероятно, наибольшая трудность заключена в манере соединять несоединимое. Внешне тексты Аристофана похожи на грубый фарс, в котором зрителей смешат простыми и откровенными телесными проявлениями, частыми разговорами о переваривании пищи, «кишечных раскатах грома», женских «бритых щелочках» и мужских «кожаных пальчиках, сверху красных». Костюм актера-комика во времена Аристофана сложился из подражания телу старого силена: толстое пузо, тяжелый зад, раздувшиеся икры, большая голова, глаза навывкате, курносый нос и громадные брови, длинная челюсть, широко разъятый рот. Такой костюм иногда дополнял длинный фаллос, заметный всем зрителям. Лесной демон или деревенский уродец, да и только. Все это было уместно как часть афинского ритуала плодородия в честь Диониса; но как быть с этой образностью сегодня?

С другой стороны, Аристофан ставит перед персонажами-клоунами цели, явно им несоответствующие: прекратить войну, построить справедливое общество, вывести на чистую воду городских негодяев-политиков и т.д.

И главное, они в этом всегда преуспевают, применяя самые невероятные методы. Это означает, что артисту, игравшему в силеноподобном костюме, надо было суметь вызвать у зрителей симпатию, интерес и доверие своими благородными инициативами и привести их в итоге к праздничному торжеству. Надо признать, задача не из простых!

Нелепые и порочные деревенские фарсеры и благородные замыслы с высокими целями – очень неустойчивое соединение. В какую сторону повернуть действие, какую из противоположностей подчеркнуть – решать сегодня режиссеру и артистам.

Немало находилось постановщиков, которые хотели нарушить этот сложный баланс в сторону фарса (даже путем «реставрации» фаллосов на сцене), но они в итоге не преуспевали. Фарс не умеет рассказывать долгие истории. У фарса короткое дыхание, в нем мало персонажей, все сводится к одной-двум ситуациям; кончилась ситуация – кончилась пьеса. Аристофан же рассказывает свою историю в течение двух часов в сложно сплетенном действии с участием хора (двадцать четыре человека) и актервокалистов (у него их всегда больше пяти).

Поэтому и получается, что тут без фарса не обойтись, но он не может составить основу для сценической интерпретации сочинений Аристофана. Фарс привходит в действие, не перетягивая его на себя и не отменяя ни философии, ни острых политических суждений, ни лирики, связанной с мечтой о мире и счастливой жизни. Мечта о мире во время жестокой Пелопоннесской войны (именно в это время писал Аристофан) тревожна и томительна: она смыкается с исконной мечтой европейского искусства о золотом веке, имеющей уж совсем мало общего с фарсом.

### **АРИСТОФАН В ГРЕЦИИ**

По числу постановок Аристофана лидирует Греция. Для этого нужно было, между прочим, чтобы греческий режиссер Каролос Кун, основатель и руководитель Афинского Художественного театра, задался целью подобрать современный ключ к Аристофану как греческой национальной классике. В 1959 году был

создан упоминавшийся уже спектакль «Птицы», который стал для Европы 1960-х и 1970-х бесспорным образцом того, как надо ставить аристофановские комедии. Сегодня почти в любой греческой постановке Аристофана ощутимо влияние куновских «Птиц».

Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом точно уловили и воплотили в «Птицах» дух 1960-х: дух свободы, не порывающей с народной культурой. Зрители ощущали силу греческой фольклорной традиции и, одновременно, по-европейски широкий взгляд, большое дыхание. Но чем дальше от 60-х, тем труднее оказалось следовать образцу Куна-Хадзидакиса: исконная, народная Греция все стремительней ускользала, уступая место Греции туристической. Этот процесс совпал с ростом мировой популярности греческих фильмов и греческой эстрадной музыки.

По сей день на эпидаврском фестивале Аристофана показывают почти каждый год. И почти каждый год на сцене звучат греческие струнные инструменты – бузуки. Участники хора берутся за руки на уровне плеч, ритмично покачивают ими, поют греческие песни и водят хороводы с характерными для Балкан движениями: перекрестным боковым шагом с подскоками. Туристы наивно называют такой танец «сиртаки» и видят в нем образец греческого национального фольклора. Греки, напротив, помнят, что всемирно известный «сиртаки» связан с фольклором лишь косвенно: этот танец был придуман М. Теодоракисом в знаменитом фильме М. Какояниса «Грек Зорба» (1964) и впервые исполнен не греком, а Энтони Куинном – американцем мексиканского происхождения, который стал под музыку имитировать увиденные им «греческие» движения (у болгар такие тоже есть) и заразил этой имитацией весь мир.

Для туристов бузуки – музыкальный символ Греции, ее народной культуры; а для греков – городской авторской песни под названием ребетико, наподобие нашего эстрадного шансона (разумеется, со своим «блатным» вариантом). В фильме М. Какояниса «Стелла» (1955) «проклятые бузуки» и «пьяные таверны», где они звучат, символизируют пошлость.

Сегодня почти любой диск с греческой музыкой, который мы купим, уезжая из Греции после летнего отдыха, будет начинаться с мирового хита – песни «Дети Пирея» в исполнении какого-нибудь фольклорного ансамбля. Мало кто вспомнит, что «Дети Пирея» – эстрадная песня, сочиненная М. Хадзидакисом для фильма «Только не в воскресенье» (1960), снятого режиссером Жюлем Дассеном. В ней почти не различимы греческие музыкальные интонации, зато прекрасно слышны бузуки. Дассен – американец, и для него, в отличие от грека Какояниса, бузуки по определению не могли символизировать пошлость.

Почти любого туриста приводит в бурный восторг зрелище греческого праздника, где «хором» танцуют сиртаки под бузуки. Мои знакомые греки, напротив, мрачно «терпят» такой праздник. Для них куда интереснее был бы Аристофан без бузук и сиртаки – но такой Аристофан в сегодняшней Греции получается крайне редко. (В защиту туристов надо сказать, что и греки-скептики, наверное, обрадовались, услышав в какой-нибудь русской постановке А.Н. Островского песни «У самовара я и моя Маша» или «У меня есть тоже патефончик»).

### АРИСТОФАН В РОССИИ

У Аристофана с русским театром свои «счеты». Постановки его комедий в Москве и Петербурге стали регулярными, как и в Европе, в начале XX века. Первоначально преобладали любительские спектакли, но в 1920-е за Аристофана взялись «мэтры». В 1923-м году Немирович-Данченко поставил «Лисистрату» на музыку Р. Глиэра в Музыкальной студии МХАТ, а В. Сахновский – «Женщин в народном собрании» в Театре им. Комиссаржевской в Петрограде. Спектакль Сахновского вызвал отрицательные отзывы и равнодушие публики, потому его быстро сняли с афиши. На следующий год С. Радлов выпустил свою «Лисистрату» в Ленинградском академическом театре драмы; единодушного приятия она также не снискала, но продержалась в афише несколько сезонов. В 1925 году Музыкальная студия Немировича приехала на гастроли в бывшую столицу с «Лисистратой» и «Египетскими ночами», так что

в Питере некоторое время одновременно шли сразу две разные «Лисистраты».

Здесь не место подробно рассказывать об этих трех постановках. Отмечу лишь то, что работы «мэтров» выявили особенность русского взгляда на Аристофана, проявлявшуюся впоследствии не один раз. В России в XX веке безусловно лидировали «женские» комедии. Абсолютный лидер – «Лисистрата»; на втором месте «Женщины в народном собрании». В Москве были созданы две адаптации «Лисистраты»: пьеса М. Рошина под названием «Аристофан» (поставлена В. Беляковичем в Театре им. Гоголя в 1987 г.) и двухактная поэтическая пьеса «Лизистрата» Л. Филатова (1998) – по его собственному определению «народная комедия на темы Аристофана. Фрагменты пьесы Л. Филатова использовала в своей композиции Нина Чусова.

Эти адаптации, среди прочего, показывают, что России интересен в Аристофане не «женский вопрос» и не уклон в эротику, а соединение двух трудно соединимых тем: войны (и вместе с ней темы смерти) и любви. Первая в античной классике определенно принадлежит трагедии, вторая – комедии. В классической системе жанров эти темы, обнаженные до аристофановской простоты, соединить почти невозможно: или люби войну, или люби жену, и на какой стороне больше чувства, на какой больше долга, где здесь судьба и личный выбор – поди, разберись. Аристофан потому не был воспринят классицистами, что шел против привычной идейной структуры трагедии и комедии: он первым с такой прямотой соединил любовь и войну – и тем самым, как ни странно, предвосхитил сентиментальные драмы и трагедии военного времени, столь важные для русской культуры второй половины XX века. Недаром мотив из «Лисистраты» был использован в психологически сложном военном фильме А. Салтыкова по сценарию Ю. Нагибина «Бабье царство» (1967) с Риммой Марковой в главной роли: здесь женщины одной деревни, сговорившись, не подпускали к себе мужчин, чтобы заставить их прекратить чрезмерно затянувшийся пир (а проще говоря, пьянку) после возвращения с войны.

## В ловушке времени

Русский театр часто искал в аристофановской комедии тревогу и даже трагедию. М. Рошин ввел в свою пьесу самого Аристофана: комедиограф хотел подвигнуть сограждан к миру, страдал от того, что они никак не могут прекратить войну – и в конце умер от разрыва сердца (насколько это было сценически уместно или убедительно – другой вопрос).

Для Л. Филатова важен был мотив женского героизма и женской коллективной решимости, которая обязательно изменит мир. Антивоенная тема у Филатова звучит в исполнении женщин весьма тревожно: женщины – хранительницы мира в семье – более всего страдают от войны. Антивоенные высказывания героини звучат как афоризмы (пусть они часто чередуются с небрежными рифмами – это черта филатовского стиля) и неизбежно заставляют задуматься о России и о ее недавней истории.

Особенно характерен такой ее диалог с Предводителем воинов:

### **Предводитель (Лизистрате)**

*Пока вы тут беспечно верещали:  
Мужчина, он такой, мол, и сякой!  
Бесстыдницы, мы вас же защищали,  
Оберегая глупый ваш покой.*

### **Лизистрата**

*Постой!.. Ты что-то путаешь в запале!  
Известно ведь любому пацану:  
На вас не напали. Вы – напали.  
Вы первыми затеяли войну!  
Вы гражданам защиту обещали,  
А получился форменный скандал!..  
Кого и от кого вы защищали,  
Когда на вас никто не напал?  
Ах, сколько на земле людшек подлых!  
Такие уж настали времена!..  
Вы подлость преподносите, как подвиг,  
И просите за это ордена!*

### **Предводитель (надменно)**

*Позвольте вам заметить с укоризной –  
И поскорей возьмите это в толк! –  
Мы выполняем долг перед Отчиной,  
Священный перед Родиною долг!*

### **Лизистрата (раздумчиво)**

*Пред Родиной, конечно, неудобно...  
Долги, конечно, надо отдавать...  
Но почему она – в уплату долга –  
С вас требует кого-то убивать?  
И коль у вас пред ней долги такие,  
Что даже жизнь – в уплату их – пустяк,  
То хочется спросить вас, дорогие,  
Зачем же вы одалживались так?  
Коль Родина удар наносит сзади,  
Да так, что аж в глазах потом круги,  
То лучше, дорогие, не влезайте  
Вы к этой страшной Родине в долги!*

Л. Филатов добавляет и другой мотив: готовность женщины оберегать своего мужа от смерти и хранить ему верность, даже если он не может дать ей любовного удовлетворения. В этом смысл сочиненного им эпилога. Когда Кинесий, неспособный ответить на страсть своей жены Миррины, испробовав без успеха разные ухищрения, позорно засыпает, последняя фраза Миррины не расходится со смыслом комедии: «Только б не было войны».

Не случайно именно русский театр задумался о трагической природе образа Лисистраты. Почему она затеяла всю эту стратегию коллективного воздержания и оказалась в ней самой последовательной? И можно ли считать концовку комедии счастливой, если в ней не показано личное счастье Лисистраты? (У Аристофана в комедии оно не показано.)

В спектаклях А. Трифоновой (ГИТИС, 1997; Калининградский музыкальный театр, 1999; Нижегородский театр «Комедия», 2004) Лисистрата – молоденькая вдова, недавно потерявшая на войне своего мужа; поэтому ее не тянет домой, она полна решимости положить конец войне. Ее Лисистрата беременна, на протяжении действия ребенок то и дело дает о себе знать; поэтому влечения к мужчинам Лисистрата не испытывает. А. Трифонова была первой, кто «выдал замуж» Лисистрату в финале спектакля. Л. Филатов в своей адаптации тоже женил на ней Предводителя войска.

Так русский театр добавил к аристофановской «Лисистрате» несколько новых мотивов: все они раскрывают тему восстановленного

семейного счастья как символа мира. В европейских адаптациях «Лисистраты» второй половины XX века звучали главным образом темы феминизма или карнавальной эротики.

### «ЛИСИСТРАТА» НИНЫ ЧУСОВОЙ

Место действия спектакля Нины Чусовой – «открыточная» Греция, узнаваемая по расхожим символам эпохи глобального туризма: классический ордер и белый домик, окруженный колоннадой. Только собрана эта Греция не из шлифованного белого камня, а из дешевых подручных материалов. Дешевизну декорации художник И. Корина подчеркнула как приметку стиля: собственно, перед нами строительная свалка, как будто бы обжитая древнегреческими архитекторами – так, что в ней проглядывают классические архитектурные формы.

На сцене – фасад Парфенона, собранный из металлических бочек, пластмассовых ящиков, балок, зеленых технических сеток и белых реставрационных экранов из клеенки, разрисованных графическими имитациями архитектурных рельефов. Такими экранами затягивают сегодня фасады реставрируемых зданий. Рядом с Парфеноном построен маленький домик-палатка – тоже из натянутых реставрационных клеенок с имитацией окружной колоннады, каковую мы встречаем не в античных домах, а в античных храмах, но авторам спектакля было не важно, из дома или из храма выходит утром девушка, чтобы почистить после сна зубы на крыльце – главное, чтобы этот дом или храм смотрелся по-гречески.

Вся эта большая установка поставлена на поворотный круг: один поворот – и мы перед входом в Акрополь; другой – и нам открывается внутреннее пространство, обозначающее то городскую улицу (есть деревянная будка, обозначающая дом), то кабинет чиновника, то площадку на Акрополе, захваченную женщинами. Улица или кабинет – в той же эстетике «свалки», как и бутафория, используемая мужчинами. Их щиты – подобранные дорожные знаки и указатели современной Греции, предназначенные для того, чтобы вызвать улыбку зрителей.

Вероятно, облезлый фасад и колонны из бочек служат в спектакле символом военной

разрухи. Мы знаем, что спартанцы не разрушали Акрополь во времена Аристофана – но эта декорация – вне историзма. Для авторов важна узнаваемая Греция, только не блестящая, а облезлая: сегодня мы называем это «деконструктивизм».

К какой же художественной системе принадлежит этот спектакль? «Китч», на мой взгляд, будет наиболее точным определением.

В костюмах женщин и в бутафории используются образы и цвета, которые легко увидеть в любом киоске в самом центре туристического паломничества в Афинах – на рынке Плака. Русские буквы в надписях передаются имитацией греческого алфавита; используются узнаваемые античные орнаменты – меандры, нарисованные золотом (непреренно золотом!); на ногах некоторых девушек блестящие цветные лосины, некоторые носят белые туники с золотыми поясами; есть и сандалии, и голые ножки, и женские прически (парики) под названием «греческий узел» и пр. Артистки в спектакле то и дело поднимают руки, согнутые в локтях, ладонями вверх, при этом разворачиваются туловищем анфас, а головой в профиль, как на архаических изображениях: так они показывают, что принадлежат миру древности.

Основу музыкального решения составляют две греческие песни *«S'agapo»* и *«Egnatias, 406»*. Их выбор иллюстрирует простую – если не сказать, бесхитростную – художественную концепцию спектакля. Надо дать немножко лирики, немножко веселья; так что первая песня лирическая, вторая веселая, и обе можно найти в интернете по запросу *«best Greek songs»* или *«beautiful Greek songs»*.

Красивая серенада *«S'agapo»* («Я тебя люблю») звучит в прологе и эпилоге спектакля в исполнении самой Лисистраты (А. Яковлева). Предположим, что в эпоху глобального туризма в зале Театра Сатиры оказались те, кто знает греческий язык и помнит, что в греческой традиции эту песню поют в основном мужчины (признание в любви переходит в призыв к возлюбленной выглянуть в окно). У Нины Чусовой Лисистрата поет эту песню сама. Возможно, постановщикам не важно, что это – мужская

серенада; возможно, они специально показали, что у томящейся Лисистраты нет того мужчины, кто спел бы ей эту серенаду. Но скорее всего, не стоит ломать голову, почему взята именно эта песня: для спектакля достаточно, что она греческая, красивая и лирическая.

Далее Нина Чусова организует культурно-туристический «десант» в современную Грецию: артисты танцуют сиртаки под бузуки. Для коллективного танца используется эстрадный шансон «*Egnatias, 406*» (Г. Бификотсис, слова К. Вирвоса).

Знающие греческий язык заметят, что эта песня – монолог упившегося «в стельку» парня, который возвращается под утро домой из таверны на такси, прихватив с собою девушку (она тоже – «в стельку», и спит у него на плече). Парень поет, что жизнь жестока, то и дело наносит удары, но сейчас они приедут домой, свалятся в обнимку в постель и сразу же «почувствуют себя королями», а мир «покажется волшебным». В этой песенке вся музыкальная гармония основана на пресловутых четырех аккордах, которые узнают во всем мире. Припев ее «Опа, опа, бузуки! Опа, багламас!» стал музыкальным лейтмотивом спектакля Нины Чусовой.

Греческий певец знал, о чем пел: музыкальные инструменты бузуки и багламас – постоянный символ пьяных таверн, из которых подгулявший парень действительно будет возвращаться на рассвете с пьяной красоткой на плече. Ни о семье, ни о женах, ждущих мужей с войны, как у Аристофана, в этой песенке, разумеется, нет ни звука. По словам пьяного парня, лучшее средство против жестокости мира – упиться и упасть в постель с красоткой.

Это – явно не метод Лисистраты. Вновь интересно, известны ли были слова этой песни режиссеру и артистам. Однако большинство зрителей Театра Сатиры конечно не понимают греческого языка и не видят, что к аристофановской комедии эта песенка не имеет никакого отношения. Для зрителей «опа, бузуки» – альтернатива войне и символ беззаботного праздника, которого сегодня ждут от комедии.

Так действует китч: заражает «сантиментом» без глубины, восторгом без понимания,

эмоцией без глубокого смысла – и сохраняет при этом иллюзорную видимость связи с чем-то большим и важным (в данном случае, с Грецией, ее историей и фольклором). Самая серьезная подмена, совершаемая китчем, заключается в том, что вместо творческого досуга (такой досуг требует труда), зрителю предложен расслабляющий отдых с признаками изысканного времяпрепровождения вблизи искусства. Поэтому вместо космического театрального праздника со сложными эмоциями, который есть в Аристофана, Нина Чусова создает маленькую вечеринку с признаками современной сценографии (деконструктивизм) и с ненавязчивым греческим национальным оттенком (бузуки). В программе этой вечеринки вообще нет эмоциональной сложности; только смех, немножко лирики, в меру – непристойности. Здесь хотят «усладить» отдыхающего зрителя смешными персонажами, трюками и придуманными вставными номерами.

Подобный же праздник Нина Чусова, помню, устраивала лет 10 назад в спектакле «Сон в шалую ночь» по Шекспиру в Театре им. Пушкина. Там тоже были музыка и танцы, протяженная пластическая эротическая сцена, и все заканчивалось коллективной дискотеккой. Эти спектакли близки по своим приемам, несмотря на то, что их отделяет много лет. А некоторые шутки ее «Лисистраты» показали, что одной ногой этот спектакль безнадежно «застрял» в 90-х годах XX века, когда было модно иронизировать над советскими реалиями (трое афинских воинов идут здесь с речевкой: «Раз-два, три-четыре. Три-четыре, раз-два. Это кто шагает в ряд? – Афинянский наш отряд!»), носить лосины с футболками, показывать торговки с провинциальным говором (одна из женщин торгует кукурузой с лотка) и помещать действие в разруху (тогда слово «деконструктивизм» не особенно употребляли).

В «Лисистрате» намерение дать и лирику, и веселье превратилось в механическое соединение соответствующих номеров. В этом соединении ясно видны «швы». Точно так же видны швы от дешевых литейных форм, в которых изготавливают для массового производства фигурки античных богов, продающиеся в

местах скопления туристов. Во втором акте барабанщик оркестра периодически ударял в тарелки, обозначая удары и падения персонажей, как это делают в цирковых клоунских репризах.

И первый, и второй акт начинаются томной лирикой в лунном свете, а завершаются коллективной дискотеккой в лучах солнца. В качестве пролога к спектаклю используется несколько строк из любовной поэзии Сапфо, несколько – из Филатова и песня «*S'agaro*». В конце первого действия поставлен коллективный танец эротического свойства: молодые женщины высыпают из Акрополя в легких нарядах к мужскому войску, возбуждают – каждая своего мужчину (кто там чья жена – неважно), игриво ускользая от объятий. Когда женщины убегают, щиты глупо улыбающихся мужчин висят на уровне пояса, притом они не держат их руками: на чем они висят, мы, конечно, догадываемся. Из такой концовки первого акта сложно вывести решимость мужчин перестать воевать: наоборот, лучше продолжать войну, только почаще подходить к Акрополю – вон как женщины разыгрались.

Начало второго акта тоже лирическое: две пары милуются под медленную музыку в ночном свете – двое юношей, каждый со своей женщиной показывают, как сильно они охвачены любовью. О том, действительно ли это любовь, о которой пишет Аристофан, задумаются только те зрители, кто заметит, что партнершами для лунной пантомимы выбраны гетеры. Помиловавшись вдоволь, юноши убегают, а гетеры возвращаются обратно к всеобщей женской забастовке. Конец второго акта мнимо-задумчивый: после коллективного «опа, бузуки» шел филатовский эпилог с бессилием Кинесия и разочарованием Миррины, потом Лисистрата спела «Я тебя люблю» в лунном свете и дымке, но в финале все равно были «опа, бузуки», перешедшие в поклоны.

Нежелание режиссера взять аристофановский текст глубоко, в общем, освобождает меня от подробного анализа композиции. Отмечу лишь, что в первоначальном споре женщин перед забастовкой, а также во второй части спора Лисистраты с Советником-Предводителем

(аристофановский Советник и филатовский Предводитель здесь объединены в одном персонаже) используются фрагменты из текста Филатова: его строки короче и прямолинейнее, чем соответствующие места у Аристофана. Спектакль, как сказано, завершается филатовским эпилогом.

Но свою Лисистрату Нина Чусова, вопреки Л. Филатову, замуж не выдала. Интересно разобратся, почему.

Возможно потому, что почти все афиняне (кроме Кинесия и стариков) представлены у Нины Чусовой женоподобными. Это нужно для контраста со спартамцами: те выведены грубыми мужиками-деревенщиной. Справедливости ради надо заметить, что у большинства женоподобных афинян, так же как у спартанцев, после вынужденного воздержания между ног все-таки образовалась «опухоль» (так это определил Аристофан), и Нина Чусова передала эту «опухоль» предметами, напоминающими батоны или флаги, закрепив их на причинных местах мужчин.

Не было «опухоли» только у совсем безнадельных стариков и еще у двух афинян: как раз у Советника-Предводителя (которого Филатов «определил» в мужья Лисистрате) и его молодого секретаря. Советник у Нины Чусовой при первом появлении на сцене работал за своим рабочим столом (у него кожаный портфель, несколько телефонов, галстук поверх белого хитона, пиджак и шляпа) и во время работы ответил на звонок какой-то «зая»: «Зая, не звони, я на работе». Что это за «зая», спросим мы, помня, что все афинские женщины собрались на Акрополе, отказавшись от всяких контактов с мужчинами? Оправданно предположение, что этот «зая» мужского рода; тем более, молодой секретарь непозволительно «плотно» будет оглаживать пиджак по груди Предводителя и получит за это по рукам, а потом будет слишком женственно причитать, когда спартанка повредит ему палец.

Оказалось, с «мужиками» в Афинах неважно (даже странно, как грубияны и дикари спартанцы их до сих пор не разгромили). Если бы Нина Чусова была до конца последовательна, она пришла бы к версии «Лисистраты» Франческа

Бельмунта (одноименный фильм 2002 года; там тоже в титрах подражали греческому алфавиту). В конце этого фильма, когда пришла пора воссоединяться мужьям и женам, выяснилось, что и мужчинам в период «воздержания» хорошо жилось друг с другом без жен, и многим женщинам на Акрополе без мужей (в первую очередь самой Лисистрате). Наибольшие страдания выпали на долю тех женщин, которые оказались верны и мужу, и своей ориентации. В предпоследней сцене фильма Лисистрата, обнявшись с подружкой прямо в Парфеноне, обвиняла мужчин в тупости и несправедливости и провозглашала, что сила на стороне женщин. Но тут с небес звучал грозный голос Зевса, назвавшего себя «главным мачо во вселенной»: Зевс грозил, что спустится с Олимпа и покажет Лисистрате такое, что той навсегда расхочется любить женщин. Как только Зевс исчезал, Лисистрата говорила подружке с хохотом: «Бежим, ведь у нас всегда есть Лесбос».

Версия Нины Чусовой, по счастью, не столь радикальна, но и на женоподобных афинянах трансформации не закончились. По Аристофану, спартанка Лампито занималась гимнастикой и военными упражнениями, как и большинство спартанок, поэтому у нее было крепкое и красивое тело. У Нины Чусовой спартанка оказалась не просто сильной, а мужеподобной: ее сыграл мужчина в женском одеянии, покрытый, как вакханка с живописи XIX в., пушистой леопардовой шкурой – полненький, но притом весьма энергичный и подвижный (П. Мисаилов). Вот так образ Спарты: сплошные мужикастые деревенщины и мужеподобные женщины! На безобидном трансвестизме Лампито все дело, к счастью, остановилось: спартанка вела себя «прилично» по отношению и к женщинам, и к мужчинам.

Едва ли уместно подробно анализировать работу актеров в спектакле: слишком невелик диапазон, отпущенный режиссером каждому из них, слишком невнятен общий стиль, чтобы говорить о слаженности игры. Интересно и живо развивают свои отношения главная, по замыслу Аристофана, пара «Лисистраты» – Кинесий и Миррина (А. Чевычелов и Т. Титова) – вероятно, это две самые удачные актерские работы



Афиша к спектаклю «Лисистрата».  
Театр Сатиры

спектакля. Хорошо шутят Советник (О. Кассин), спартанский вестник (Р. Хабиев). Смешна и трогательна в своем ухаживании за стариком Старейшина Стратилида (Н. Фекленко). Стараются найти свою непосредственность, каждый на свой лад, и девушки, и юноши, и «старики».

Особую проблему составляет в спектакле образ Лисистраты (А. Яковлева). Лисистрата – одна из самых трудных ролей мирового театра. Актриса должна явить в пространстве фарса неизуродованную женскую природу, соединенную с предприимчивым умом и трагическим чувством опасности, происходящим от близости войны. Лисистрата – героиня непобедимая, доблестная, очаровательная, эротичная, открытая, в каждом слове и поступке убедительная и покоряющая всех – мужчин и женщин, своих и чужих, сцену и зрительный зал. При этом ей нельзя забывать ни о фарсе,



ни о комедии: жанр здесь – не пустое слово. Весь классический театр стоял на том, что фарс и женская природа не совместимы: как с этим быть сегодня?

Лисистрата А. Яковлевой стремилась показать то женщину-полководца (чуть не сказал, полковника) с мрачноватой серьезностью, грубоватой решимостью; то женщину-трибуна, произносящую пламенную политическую речь перед соплеменниками; а то и женщину, до слез разочарованную неспособностью мужчин договориться о мире – и эта безысходность неловко выдавала несоразмерность природы Лисистраты чину полководца, в который она сама себя произвела. Один раз был в ней азарт «распалить» Кинесия женскими методами (то есть сбросить верхнюю одежду и показать бедро), чтобы подвести его «готовеньким» к жене Миррине для новых любовных попыток; насколько этот азарт был убедительным, судить, конечно, зрителям.

Очень не хватало в спектакле понимания природы серьезности и решимости Лисистраты. Чувства безысходности слишком мало, чтобы устроить завоевательный поход против страшного демона войны, терзающего весь мир и каждого мужчину. Образ Лисистраты так и остался загадкой, и его тайна не стала предметом специального размышления. Актрисе, к сожалению, не удалось показать свободное и абсолютное женское доминирование, которым так упивалась аристофановская и новоевропейская классическая комедия и которое по сей день так подкупает зрителя. Свободная, игривая, уверенно властвующая женщина, легко использующая весь свой арсенал – ум и сексуальную привлекательность – не соединяется с политической и военной драмой, которую, кажется, стремилась воплотить в Лисистрате А. Яковлева.

Жанровый прицел в этом образе оказался сбит, поэтому фарсовой комедии о любви и войне не получилось: не спасли ни греческая любовная серенада, ни эротический танец хорошеньких девушек. Политическая решимость Лисистраты выглядит грубоватой, а любовь, ради которой все предпринято – слишком скованной в истоке и изломанной во внешних

формах, как у человека замкнутого и недостаточно свободного. Такова ли должна быть Лисистрата?

После просмотра спектакля самым важным для меня оставался вопрос о природе современного китча и воздействии его на аудиторию. Разумеется, он не так уж прост и требует специального исследования.

Нина Чусова не превратила китч в сознательный художественный прием, поэтому стилистической цельности в спектакле не получилось. Вышел, так сказать, «китч ненароком», который граничит с пошлостью и грешит отсутствием смысла. Нехватка смысловой и пластической цельности была особенно ощутима в сценах, где у Аристофана должен быть хор: хора в спектакле нет, а есть совокупность разных персонажей, играющих каждый на свой лад.

Две дамы, сидевшие в зрительном зале рядом со мной, тихо переговаривались, что «все шутки ниже пояса, а больше ничего нет», и в антракте ушли. Другая дама в финале с грохотом аплодировала, вытянув руки прямо перед собой, рядом с улыбающимся мужем. Проблема, мне кажется, заключена не в том, кто из зрителей прав. Проблема в том, что даже в самых чистосердечных поисках крепкого репертуарного спектакля с долгой жизнью, приспособленного для разных зрителей и коммерчески прибыльного (комедия – самый прибыльный жанр, как открыли еще парижские бульвары, Вест-энд и Бродвей), сегодня очень легко впасть в «китч ненароком».

Такова «Лисистрата» Театра Сатиры. Напрашиваются весьма невыгодные сравнения этого спектакля с изумительными работами Нины Чусовой начала 2000-х на сценах ГИТИСа, «Современника», «Сатирикона» и других театров. Для меня ее «Лисистрата», среди прочего, стала поводом задуматься о лабиринтах и тупиках, которые готовит для режиссера современный художественный процесс.

#### **От редакции:**

*Премьера спектакля состоялась в начале прошлого сезона. В нынешнем сезоне в репертуаре театра он не значится.*