

Дмитрий ТРУБОЧКИН

## РЕЖИССЕР ТЕРЗОПУЛОС В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ

### РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ПРОСМОТРА «ВАКХАНОК»

Вообразим себе двух разных зрителей «Вакханок» Теодороса Терзопулоса в Электротеатре «Станиславский». Первый встречается с творчеством Терзопулоса впервые; второй знает его давно и видел много его спектаклей.

К первому типу относится большинство публики, пришедшей на премьеру в Электротеатр – во всяком случае, большинство молодежи.

Ко второму типу принадлежат завсегдатаи Чеховского театрального фестиваля: в его программе неоднократно были спектакли Терзопулоса («Персы» 1992 г., «Медея» 1996 г., «Прометей прикованный» 1998 г., «Геракл во гневе» 2001 г.). Сюда же относятся зрители, следящие за работой Центра им. Мейерхольда («Персы» 2004 г. и «Аякс» 2005 г.); публика фестиваля моноспектаклей «Solo» в Театральном центре на Страстном («Эремос» 2010 г. и «Иокаста» 2011 г.); наконец, те, кто видел «Эдипа-царя» в постановке Терзопулоса в Александринском театре (премьера в 2006 г.) и его «Носферату» в Пермском театре оперы и балета (премьера в 2014 г.).

Зритель, пришедший к Терзопулосу впервые, будет потрясен энергией, изливающейся со сцены и захватывающей зрительный зал; медитативной сосредоточенностью актеров, разрешающейся мощными выплесками экспрессии; общей ритмичностью и пластической выстроенностью действия от начала и до конца; наконец, парадоксальностью мышления режиссера – он рисует на сцене неожиданные, страшные образы, врезающиеся в память, и подводит артистов к особому способу существования, не характерному ни для европейского психологического театра, ни для привычной сегодня трагифарсовой эстетики.

Спектакль Терзопулоса обязательно заставит задуматься об архаическом ритуале и восточных медитативных практиках. Терзопулос ухватывает глубоко сидящий в современной культуре смутный образ первобытного

экстатического ритуала и придает ему отчетливость. Значение каждого элемента пластического языка Терзопулоса, конечно, не будет понятно зрителям; но общая осмысленность его художественной системы, энергия, последовательность и внутренняя уверенность артистов, что все должно происходить именно так, а не иначе – все это убедит зрителя в том, что происходящее далеко не случайно.

В самом начале «Вакханок» сразу же задается высокий градус энергетического напряжения. По законам классической композиции, так начинать нельзя, ибо наращивание энергии до кульминации будет невозможно. Однако Терзопулос не мыслит в пределах классической схемы «завязка – кульминация – развязка»; его композиция, скорее, напоминает ритмическое кружение со вспышками и затуханиями, как в современной рок-музыке. Так что в начале спектакля может быть и самая яркая вспышка, которая затем повторится несколько раз.

У зрителя, давно знакомого с творчеством Терзопулоса, впечатления будут гораздо более сдержанными.

Прежде всего, такой зритель заметит: спектакли Терзопулоса можно узнать сразу же, потому что они похожи один на другой. Голые торсы мужчин и, часто, женщин (Агава в «Вакханках» Электротеатра выходит с обнаженной грудью, а в «Вакханках» 1986 года все женщины играли с голым торсом). Темные брюки или темные костюмы без рубашек. На сцене доминируют цвета авангарда: черный, белый, красный. На полу нередко вычерчен большой круг, обозначающий оркестру. Нет живописных декораций, но регулярно используется простая бутафория, контрастирующая по смыслу с образами архаики и скорее уводящая нас в современный минимализм и конструктивизм: кубы, прямоугольные доски, стеклянные шары, стеклянные посохи, стеклянные дощечки и пр.



Т. Терзопулос на репетиции  
«Вакханок»

От спектакля к спектаклю на лицах актеров повторяются застывшие гримасы, напоминающие древнегреческие маски: широко раскрытые рты, круглые глаза, выражающие потрясение, страдание, растерянность. Бывает и жуткая, демоническая улыбка, как у Горгон с древнегреческой керамики или у героев немецкого экспрессионистского кино 20-х годов XX века. В «Вакханках» Электротеатра широко раскрытые рты мы видим у хороводов; жутковатую улыбку – у Диониса.

Грим актеров Терзопулоса тоже узнаваем и воспроизводится регулярно. Как правило, используется белая пудра на лицах и на теле, часто темные подводки вокруг глаз. Такой грим должен создать впечатление больного, изможденного или даже умирающего тела. Он уместен в художественной системе Терзопулоса, ибо ее исток – в болезненном чувстве дисгармонии, в котором, по его мысли, коренится современная трагедия.

Дисгармонический «взрыв» звучит в начале «Вакханок» Электротеатра. Терзопулос вступил на левый передний угол сценической площадки, разбил тарелку и сразу же ушел – так начался премьерный спектакль. Завсегдатай театра заметит: Терзопулос участвует в собственных спектаклях как «играющий автор» в последнее время регулярно – и это самое заметное отличие последних его постановок от тех, что запомнились из 90-х и начала 2000-х.

Например, он действует в спектакле «Эремос»: сидя перед сценой, зачитывает время от времени по-гречески плач по напечатанному тексту, всякий раз начиная с причитания «Элеф, элеф».

В «Иокасте» Терзопулос тоже произносил некоторые фразы, сидя прямо на площадке перед актрисой Софией Хилл и вступал с ней в диалог взглядов. В «Иокасте» же он разбил много тарелок; «бой посуды» передавал экзистенциальное чувство. Как потом пояснил сам Терзопулос на пресс-конференции, тарелки обыкновенно бьют на греческих свадьбах, так что для него тут тоже был ритуальный смысл: разбитая тарелка может служить символом и радости, и катастрофы.

В начале «Вакханок» Электротеатра звучит «взрыв», а в финале плач по погибшим – тоже в исполнении Терзопулоса. На сцене лежат обездвиженные хороводы и Агава; Терзопулос выходит из глубины сценической площадки, проходит сцену по диагонали, исполняя на греческом языке песню-плач, и медленно расправляет длинный красный плащ на Агаве, чтобы укрыть ее, как воина, павшего на дионисийском поле сражения.

Такова, по Терзопулосу, динамика трагедии: от энергетического взрыва к оплакиванию павших. Суть трагедии, как Терзопулос неоднократно пояснял на пресс-конференциях – в схватке человека с богами, заведомо ведущей человека к гибели. В «Вакханках» бог, с которым соперничает человек – Дионис. (Кто-то обязательно вспомнит, что идея космического состязания с богами в древнегреческой трагедии, бессмысленного, но все же необходимого для героя, была впервые высказана немецкими романтиками – братьями Шлегелями и Шеллингом, для которых не «Вакханки», а «Прометей» был наиболее существенной трагедией. Эта идея романтиков – увлекательная, но все же не объясняющая большинства доставшихся нам греческих трагедий – осталась фактом истории философии, не была востребована наукой XX в. и перешла в художественную практику).

Прямое сходство между разными спектаклями Т. Терзопулоса, поставленными в разных

концах мира, можно проследить с 1986 года (когда был создан Театр «Аттис») и до наших дней. Причина сходства не только в эстетике, которой он привержен, но – главное – в системе актерского тренинга, разработанного Терзопулосом и предназначенного для расширения выразительных способностей актера. Свою систему Терзопулос создал еще в середине 1980-х; по сей день она осталась в общих чертах неизменной. Читатель может сам познакомиться с тренингом: одновременно с выпуском спектакля «Вакханки» Электротеатр выпустил книгу Т. Терзопулоса «Возвращение Диониса», к которой прилагается видеодиск с записью тренинга в исполнении Савваса Струмбоса – ассистента Терзопулоса.

Здесь не место для подробного анализа тренинга: ему посвящены несколько книг<sup>1</sup>. Важнее заметить другое: пластика всех спектаклей Терзопулоса является прямым следствием этого тренинга и, по сути, его демонстрацией.

Мы часто различаем у артистов Терзопулоса основную исходную позицию, принятую в медитациях и занятиях восточными боевыми искусствами (прямая стойка, ступни параллельно, легкий присед, руки разведены, взгляд вперед, глаза прикрыты); замечаем характерные волнообразные подрагивания различных частей тела актеров в состоянии спокойствия или же интенсивную «тряску», напоминающую конвульсии, в состоянии напряжения (таза, живота, рук, плеч и пр.); смелое перемещение артистами центра тяжести тела, его осей и плоскостей, обычно ассоциирующихся с нормальной жизнедеятельностью человека (некоторые движения актеры выполняют, даже вытягиваясь параллельно полу, стоя на одной руке и одной ноге животом вверх); слышим шумное и ритмичное дыхание, шипящие звуки, иногда выкрики «ха» и «ос», также характерные для восточных систем медитации и боевых искусств, и т. д.

Пластика Терзопулоса – экспрессивная и парадоксальная – с первого раза ошеломляет зрителя, но и оставляет в ситуации нерешенного вопроса. Что зритель видит в большей степени: спектакль, основанный на сюжете, который надо все-таки понять и осмыслить, или

независимую от сюжета демонстрацию состояний артистов, совокупность упражнений, приведенную в некоторую связность?

Иногда кажется, что для Терзопулоса важнее показать не действие, а именно состояние актеров в тренинге, их работающие, необычно движущиеся тела, глубокое дыхание, медитацию. Напряженный голый торс, энергичное скручивание и разворачивание тела, широко разъятые рты, застывшие в немом крике, обильные телесные «соки» (пот и слюни), надрыв, отсутствие гармонии, неуместность красоты – все это образы, регулярно встречающиеся в спектаклях Терзопулоса. Важно отметить, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в сценическую пластику спектаклей, наилучшим образом будет востребован только в его собственных постановках: трудно вообразить себе спектакль другого режиссера, в котором этот тренинг найдет себе подобающее место. (На моей памяти, только «Филоктет» Н. Рощина, показанный в 2004 г. в Центре Мейерхольда, явно отсылал к методу Терзопулоса – и то только потому, что сам Н. Роцин и артисты спектакля проходили этот тренинг в течение нескольких недель прямо перед постановкой.)

В «Вакханках» Электротеатра сюжетность действия явно отступает перед его «кимажностью». Иначе говоря, история противостояния Пенфея и Диониса в древних Фивах у Терзопулоса затушевывается явлениями странных и страшных персонажей самих по себе.

Почти единственное событие, которое артисты демонстрируют в «Вакханках» – всеобщее подчинение Дионису: то податливо-быстрое и торжествующее, то неохотное, но все-таки неизбежное. Еврипидовых нюансов и подробностей этого события, которых столь много в поэтическом тексте, в спектакле Терзопулоса уже не различить. История трагической победы жуткого Диониса над человечеством была раскрыта у него самим фактом использования необычной, экзотической пластики – и произошло это сразу же, в первые минуты. Поэзия Еврипида в переводе И. Анненского оказалась второстепенной: да и в самом деле, многословную, риторичную речь Еврипида, написанную в ямбических триметрах, практически

невозможно безнаказанно разложить на совокупность ритуальных выкриков, ритмических перебивов и голосовых модуляций – непрерывно развивающийся смысл будет потерян, рациональность слова уступит сновидческим ассоциациям, воплощенным в движениях тел.

При всем при том очевидно, что артисты Электротеатра очень хорошо поработали в тренинге. Впечатляет слаженная работа хора. Запоминается сам Дионис (Елена Морозова): первобытный демон, говорящий на разные голоса, произносящий слова в необычном, необыденном ритме. Тело Диониса содрогается, волнуемое непостижимыми силами, то замирает в изнеможении, то взрывается дикой энергией. Один из важнейших эпизодов во всем корпусе древнегреческой трагедии – долгий монолог Агавы, матери, убившей сына в дионисийском исступлении (Алла Казакова) – также заставил зрителей Электротеатра внимать каждому движению актрисы. Терзопулос обозначил подчинение Агавы Дионису тем, что она надевает на себя первобытную маску в форме уродливого черепа (такую же маску он использовал и в первых своих «Вакханках» 1986 г.).

Необычность телесной пластики и мимики артистов входит в общую концепцию Терзопулоса. Трагедия, по его убеждению – это резкий поворот или даже падение человека с привычного жизненного пути, когда в глубине мира открывается непреодолимая катастрофа. Поэтому бытовое поведение или любование классической красотой в его спектаклях невозможно: уместнее многократное переживание боли и страдания. Такая концепция неизбежно ограничивает драматургический диапазон режиссера, показывая, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в пластические формы спектакля, не универсален: Терзопулос предпочитает древнегреческих трагиков, а из современных авторов – Сэмюэля Беккета и Хайнера Мюллера (действительно, почти невозможно вообразить себе в такой пластике, например, Чехова или Ибсена). Свой выбор он, конечно, поясняет: именно эти драматурги возвращают современной культуре состояние первозданного театра, которое когда-то было связано с острым переживанием трагедии.

Зрители, впервые встретившиеся с Терзопулосом, охотно будут склоняться к мысли, что этот режиссер ближе всех подошел к пониманию того, «как было на самом деле» в Древней Греции при Эсхиле, Софокле и Еврипиде, как тогдашние актеры понимали, ставили и играли трагедию.

Однако едва ли имеет смысл серьезно заниматься исследованием степени аутентичности его творческого метода. «Пробу» на аутентичность метод Терзопулоса пройти не может в принципе, потому что его не с чем сверять. Ни одного античного трактата по актерскому искусству не сохранилось, а сущность дионисизма и его связь с театральной практикой Древней Греции по сей день является предметом ожесточенных споров в религиоведении, филологии и истории театра: эти споры длятся уже не одно столетие.

Ученые, знающие иконографию античной трагедии (керамику, статуи, фрески и мозаики), наоборот, не узнают ее в работах Терзопулоса и его артистов. Высказывания этого режиссера о сущности трагедии, звучавшие в беседах с артистами могут вызвать недоумение или даже протест у историков древности, например:

«В Древней Греции не существовало понятия умеренности (меры), и потому гармония в итоге никогда не достигалась. Это европейский классицизм уверовал в то, что древние греки смогли обрести гармонию через катарсис»<sup>2</sup>.

«У нас в спектакле не будет характеров в обычном понимании этого слова (Аристотель ведь тоже писал, что в трагедии характеров нет)»<sup>3</sup>.

Возразить этим утверждениям Т. Терзопулоса сможет любой человек, читавший древних философов. Он скажет, например, что понятие «меры» встречается еще у Семи мудрецов, живших до Эсхила, затем у досократиков, затем – в изобилии – у Платона и Аристотеля. Точно так же «гармония» – одна из важнейших философских категорий досократиков, Платона и Аристотеля. А уж понятие «характер» (*ethos*, который на английский переводят как *character*, а на русский – «нрав», «характер») поставлено Аристотелем на второе место по

важности в трагедии, тогда как на первом месте у него стоит «сюжет», или «миф» (*mythos*).

И все же научной полемикой в данном случае увлекаться едва ли уместно. В системе Терзопулоса важна не историческая точность, не аутентизм, а художественная убедительность его идей, несомненно увлекающая – не ученых, а актеров, работающих с ним (на одной из пресс-конференций Т. Терзопулос признался с неудовольствием, что, по его мнению, ученые-античники только все путают). Его философия трагедии проистекает в конечном итоге не из штудий по истории античной драмы, а из художественной идеологии современного театрального авангарда.

Для авангардной системы идей второй половины XX века характерны: подчеркнутая оппозиция к «буржуазному» театру (то есть развлекательному, иллюзорному, коммерческому, использующему тело актера только наполовину – с головы до пояса и пр.); оппозиция к «психологизму»; приверженность идеям «театра жестокости» (поиск новой ритуальности, стремление потрясти зрителя, гипертелесность); приверженность идеям Гротовского о театре-лаборатории (работа над расширением выразительных возможностей актера, минимализм, обнаженность тела как основа новой эстетики и пр.). Идеи авангарда, разделяемые Терзопулосом, конечно, по сей день полезны как «прививка» современным артистам-профессионалам. Связь их с дионисизмом и античной театральной практикой в данном случае не особенно важна.

Что же объединило зрителей Электротеатра, впервые увидевших работу Терзопулоса, и зрителей, знающих его достаточно давно? – На мой взгляд, понимание того, что возвращение артистов профессионального репертуарного театра (в данном случае Электротеатра «Станиславский») в авангардную лабораторию – хотя бы на время – очень полезно; что встреча русских артистов с режиссером столь необычного мышления (пусть и регулярно повторяющего себя в разных спектаклях по всему миру) обогащает профессиональный опыт; наконец, что расширение творческого ареала через сотрудничество с известными

иностранными режиссерами – это верный путь для театра, который мыслит себя современным.

Но одно сомнение после просмотра «Вакханок» у меня все-таки осталось. Режиссер Терзопулос – человек фестивалей, творческих лабораторий и мастер-классов. Он явно не из тех, кто «держит» репертуарный театр или создает спектакли для длительного проката на одной и той же сцене. Ни один из его спектаклей, показанных в России, не является репертуарным (так и на сайте Александринского театра «Эдип-царь» прямо значится под рубрикой «фестивальные спектакли»). Как сработает соединение такого режиссера с государственным репертуарным театром, который открылся его «Вакханками», и какова будет прокатная история у этого спектакля? – Это станет ясно только со временем.

<sup>1</sup> См., например: *Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments*. Athens, 2000; *Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса*. СПб., 2009; Терзопулос Т. *Возвращение Диониса*. М., 2014.

<sup>2</sup> [Терзопулос Т.] *Репетиции спектакля Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь» в Александринском театре 4 июля – 13 августа 2006 года / Литературная запись репетиций и схемы мизансцен Ольги Чепуровой // Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса*. СПб., 2009. С. 36.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.