Дмитрий Трубочкин

НАПОМИНАНИЕ О КАТАРСИСЕ

«ЦАРЬ ЭДИП» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВАХТАНГОВА

Многое было написано о «Царе Эдипе» Римаса Туминаса после премьеры в античном Эпидавре 29 июля 2016 года и российской премьеры в Москве, 13 ноября 2016, в день 95-летия Театра имени Вахтангова. Думается, ни одна статья не будет запоздалой, потому что жизнь спектакля, несмотря на относительно редкие показы в Москве (это неизбежно, ибо в спектакле участвует хор греческих артистов), весьма интенсивна; от раза к разу постановка ощутимо меняется. То, что происходило и происходит с ним, достойно обсуждения и отражения в прессе. Моя же задача скромна: поделиться наблюдениями очевидца и участника творческого процесса от возникновения замысла «Царя Эдипа» – до его премьеры в России.

Фактически есть два «Эдипа» Туминаса. Первый выпущен в июле в античном Эпидавре и сыгран там дважды, больше нельзя по правилам летнего Греческого фестиваля - исключений за всю его историю почти не отмечено¹; затем еще одно представление в сентябре дано в Одеоне Герода Аттика в Афинах (повторить не удалось из-за проливного дождя). Этого «Эдипа» сохранила видеозапись, сделанная в день первой премьеры Греческим национальным театром с нескольких камер и смонтированная местными операторами. Возможно, спектакль возродится, когда будет решено вновь показать его на открытой площадке античного театра - в Греции, в Италии, в Израиле или другой стране. Второй «Эдип» создан специально для сцены вахтанговского театра.

Многое было новым и небывалым в первом «Эдипе». Во-первых, никогда еще русский театр не выпускал спектакль на античной орхестре так, чтобы сыграть премьеру в Греции перед несколькими тысячами зри-

телей. Самое заметное выступление русских артистов на площадке античного театра – гастроли русской «Орестеи» Петера Штайна в Эпидавре в 1994 году. Но она появилась в рамках Международного Чеховского фестиваля на сцене Театра Российской армии в Москве: античное театральное пространство не было для нее принципиально.

Идея сделать «Эдипа» совместной работой Вахтанговского и Греческого национального театров возникла сразу, при первых обсуждениях будущей постановки. Конечно, этому способствовало то, что 2016-й объявили годом России в Греции и Греции в России. Но главная причина такого решения – в другом: практического знания об античном хоре не имеет ни одна театральная культура, кроме греческой; ни в русском, ни в литовском театре его неоткуда взять.

Выступления европейских драматических артистов на орхестре начались в конце XIX века. Актеры Комеди Франсез первыми попробовали свои силы в древнеримском театре в Оранже на юге Франции.

■ Рго настоящее

В 1911 году на арене Цирка Шумана в Берлине Макс Рейнхардт выпустил своего знаменитого «Эдипа» с хором из несколько сотен человек. В Италии и Греции время от времени проходили фестивали на античных площадках. Но регулярная работа с хором на орхестре началась не ранее 1938 года, когда знаменитый греческий режиссер Димитрио Рондирис, ассистент и ученик Макса Рейнхардта, поставил спектакль в Эпидавре с актерами Королевского театра - будущего Греческого национального. Подобные выступления в Эпидавре и Афинах множились и в 1954-м выросли в регулярно действующий летний Греческий фестиваль, для которого каждый год ставили античную драматургию, и на орхестре действовал хор.

Что такое хор, что за коллектив из 12-ти – 15-ти человек, которые говорят о себе не «мы», а «я», находятся на площадке постоянно, то и дело реагируя на действия актеров-солистов, а в промежутках между эпизодами исполняют коллективные партии, похожие то на речитатив, то на пение, то на экстатические возгласы?

Об этом много рассуждали ученые в XX веке; но в Греческом национальном театре есть концепция, выведенная из античных текстов и проверенная на практике. Рассказал мне о ней Тодорис Абазис – режиссер и композитор, заместитель художественного руководителя театра, автор хоровых партий в «Эдипе царе».

Хор – это зрители, которым разрешено выходить на орхестру и действовать в соответствии с традицией, воплощенной в тексте драмы: комментировать, давать оценки, соглашаться или возражать, спрашивать, отвечать, активно реагировать на любой элемент действия. Поэтому нормальное положение хора во время работы актеров-солистов – часто вдоль линии орхестры. Так обозначалось единение хора и публики.

Слова хора будто предвосхищают зрительскую реакцию; хор «дирижирует» зрительским настроением и переживанием, направляя и усиливая его, задает вектор эмоции, гармонизирует (то есть оформляет в слово и музыку) сильные чувства, внушаемые действием. Для исполнения своих партий между эпизодами хор выходит на орхестру, отделяясь от публики, и поворачивается к ней лицом. Теперь он - прямой собеседник зрителей, размышляющий и, конечно, взывающий к богам: в античности трагедию играли только во время священных ритуалов, поэтому изображения божеств (в первую очередь Диониса) находились вблизи орхестры.

В интерпретации хора как действующего на сцене зрителя можно и усомниться. У Еврипида, например, много хоров составлено женщинами отнюдь не аристократического происхождения (как и у Эсхила в «Хоэфорах»): едва ли афинский Совет пятисот, да и остальные зрители-мужчины,



Греческий хор. Фото В. Мясникова

которых в театре было большинство, могли отождествить себя с ними. Однако то, что эта концепция понятна артистам, принимается публикой и может разнообразно применяться на практике, неоднократно доказано греческими труппами, работающими на открытых античных площадках.

В «Эдипе» хор состоит из горожанмужчин, испытывающих на себе ужас мора, поразившего город. Поэтому в спектакле Туминаса во время первого выхода они бредут, обессиленные, держась друг за друга; кто-то падает на землю, разрывая этот печальный строй, ему тут же помогают встать: такие обмороки в Фивах уже привычны. Режиссер предложил стиль «гангстерских» фильмов о Чикаго 1930-х в костюмах: черные костюмы, жилеты, белые рубашки и шляпы. Бородатые и поюжному эмоциональные греки смотрятся в них очень колоритно. К тому же, решение оправдано действием: хор - приближенные Эдипа, свидетели всех его встреч, допросов, совещаний, а сам вспыльчивый Эдип Виктора Добронравова, вечно готовый сорваться в крик или в драку, иногда становится очень похож на короля гангстеров. Однако хор никогда не станет орудием его замыслов: в античной трагедии это невозможно.

С одной стороны, хор – часть мира Эдипа (Корифей – образ, созданный В. Семеновсом, – постоянный его собеседник, довольно смелый и прямой). С другой, хор выступает от лица зрителей, что было особенно заметно на премьере в Эпидавре.

При появлении Эдипа в царском облачении хоревты слушали царя, сидя спиной к «залу» полукругом – повторяя полукруг орхестры – будто первые ряды перенесены прямо на площадку. Перед последним эпизодом они уходили в сторону публики и усаживались в шаге от первого ряда прямо на каменном полу по окружности орхестры на некотором расстоянии друг от друга: вместе со зрителями они смотрели финал трагедии.

В московском «Эдипе» возвышенные подмостки и портальная арка отделяют сцену от зала, поэтому когда хор падает на пол, чтобы внимать торжественному обращению царя к городу, мизансцена не дает зрителям ощутить визуальную и эмоциональную близость к хору так полно, как в Эпидавре. И перед финалом хор должен уйти за кулисы, а не в партер. Иначе нельзя, ибо на сцене-коробке действует иной закон, чем на открытой площадке: действие должно быть более целостным и собранным.

Тем не менее, помня о свободном взаимодействии исполнителей трагедии и ее зрителей в античном театре, Туминас начинает спектакль в вахтанговском при полном свете в зале. На сцену выходит хор и некоторые актеры, все рассаживаются на стульях, расставленных справа и слева вдоль кулис, всматриваются с интересом и любопытством в зал, давая понять, что плоскость портальной арки прозрачна и проницаема. После того как свет погаснет, актеры продолжают гипнотизировать зрителей, взывая к ним как к «гражданам Фив». Но все же в условиях сцены-коробки создатели спектакля положили больше усилий на то, чтобы захватить зрителей мощным хоровым действием. Здесь это, надо признать, удалось даже лучше, чем в Эпидавре.

Не секрет, что в греческой театральной традиции хоревты никогда не ставились на один уровень с солистами: в античности трагические состязания (и награды) предназначались только последним. Но, когда Греческий национальный театр объявил кастинг в хор «Эдипа», на 11 мест пришло более 150 претендентов, и в итоге приняли актеров, большинству из которых подобает статус солистов. Они руководствовались интересом к совместной работе, к вахтанговскому театру и к Туминасу. Четверо из одиннадцати говорили по-русски, ибо имели связь с нашей театральной школой.

Сначала Тодорис Абазис, сочинивший хоровые партии, привез в Москву записи,

сделанные в Афинах. Когда же в июле начались сводные репетиции хора и актеров на арене летнего стадиона в Афинах, Л.В. Максакова сказала полушутя-полусерьезно: «Они нас точно переиграют!»

Абазис предложил сложное соединение декламации, речитатива, мелодекламации и пения (унисонного и многоголосного), основанное на ритме, задаваемом прежде всего дыханием, без использования музыкальных инструментов и фонограммы. Воздействие оказалось невероятно сильным; фонетика и мелодичность греческого языка этому очень помогала. Так – впервые в русском театре – родился настоящий греческий хор «Царя Эдипа».

В начале московских репетиций Туминас предложил актерам выстраивать взаимодействие через поединок и обмен «ударами»: в словах, жестах, внутреннем самочувствии. Отсюда происходит особый эмоциональный накал и взвинченность диалогов. Уже в первом монологе Жреца Е. Косырева (воззвании спасти Фивы) явственно слышен упрек Эдипу – мол, где же ты и почему до сих пор ничего не сделал. И первая фраза царя, вышедшего к Жрецу: «Знаю, знаю, что надо вам...», – звучит с неудовольствием и раздражением. Гневливость, конфликтность Эдипа довела его до убийства отца, раздора с Тиресием, затем с Креонтом.

«Характер для человека имеет силу судьбы», – говорил Гераклит. Смысл изречения, вероятно, в том, что когда жизнь посылает человеку самые суровые испытания, когда разум не поспевает за словами и поступками, тогда власть над человеком берет характер (а стало быть, и страсти) и прочерчивает линию судьбы. В. Добронравов точно схватывает эту особенность героя Софокла: нрав царя провоцирует постоянные конфликты.

Во всех эпизодах с участием Эдипа (а он почти не покидает сцену) происходит столкновение, противостояние, битва. Первый оппонент – Тиресий, не желающий открыть правителю правду.



Е. Князев – Тиресий. Фото В. Мясникова

Его играет Евгений Князев. Первые аплодисменты зрителей (даже в Эпидавре, где не принято хлопать до окончания спектакля) звучат там, где противостояние Эдипа и Тиресия доходит до кульминации: царь готов буквально затоптать непокорного прорицателя, чем вызывает ответный гнев, страшный тем, что на стороне пророка – боги.

Образ Тиресия у Князева наполняется хитростью, иронией, смешанной с толикой сумасшествия. Ведь он вначале объявил, что ничего не скажет, а затем назвал Эдипа преступником; вначале сообщил, что хочет скорее уйти, но потом произнес длинный монолог, в котором звучат не то пророчества, не то проклятия; в конце же ушел – то ли пророком, посланным Аполлоном, то ли обезумевшим стариком.

Следующий «поединок» – между царем и Креонтом при первом его появлении. Креонт Эльдара Трамова (молодого артиста Студии Вахтанговского театра) – полная противоположность Эдипу: мягкий, безвольный, восторженный, любящий всех и вся; от него не требуется никаких усилий по управлению городом, зато он пользуется благами царского дома. Креонт вальяжно самоуверен. Туминас подсказал актеру: в Дельфах Креонту пообещали, что вскоре он унаследует трон. Эдип, в свою очередь,

испытывает раздражение от жеманных манер, да и от самого присутствия брата жены (как всякий царь он опасается шурина: не претендует ли тот на власть?)

Во втором эпизоде резкая перемена происходит с героем Трамова: от былой вальяжности не остается и следа, его впервые посетил страх, и не только за положение в обществе, но за саму жизнь. Он верит и не верит, что может погибнуть, и становится немного похож на юродивого; всеми правдами и неправдами ищет поддержки окружающих (хора, зрителей), чтобы те повлияли на Эдипа, заставили его признать, что Креонт ни в чем не виноват.

Еще одно столкновение - между коринфским вестником и фиванским пастухом; в Эпидавре и Афинах коринфянина играл В. Ушаков, а фиванца - А. Иванов; в Москве -О. Форостенко (Коринфянин) и Е. Симонов (Фиванец). Никому прежде, кажется, не удавалось с такой ясностью проявить и столь впечатляюще передать суть конфликта: фиванец хочет скрыть правду, а коринфянин, наоборот, обнаружить; фиванец знает, что истина горька, коринфянин уверен, что она принесет всем радость, а ему - награду; фиванец всю жизнь казнит себя за то, что не умертвил младенца (на вопрос, почему, отчаянно кричит: «Да пожалел!»), коринфянин счастлив, что передал его в дом своего царя и заслужил похвалу.

Только один персонаж трагедии не участвует в «битвах»: Иокаста, жена и мать Эдипа. С первого появления на сцене Иокаста Людмилы Максаковой стремится примирять – в первую очередь, Эдипа и Креонта.

Туминас в разговоре признался, что именно Иокаста является главным героем его истории об Эдипе-царе. Сильная и мудрая женщина, мать и покровительница дома, ближайший друг и советник молодых мужа и брата: именно в ней черпают свои силы и уверенность Эдип и Креонт, именно она – опора царства.

Иокаста пережила самые жуткие испытания, которые только могут выпасть



Э. Трамов – Креонт. Фото В. Мясникова

на долю женщины: потеря новорожденного сына и гибель мужа. Она не верит в справедливость богов и страдает от этого неверия. Лишь один раз в спектакле у нее вырывается радостное восклицание: когда она слышит, что Полиб – тот, кого Эдип считал своим отцом, – умер, и стало быть, пророчество не сбылось. Но и это восклицание смешано с горечью, ибо что ж хорошего в том, что боги лгут?

Разговор с пастухом из Коринфа привел ее (раньше, чем Эдипа, ибо она мудрее) к осознанию того, что произошло – страшной кровосмесительной связи, которой обернулся ее новый брак. За этим открытием последовал приговор, который она привела в исполнение. Пообещав Эдипу «замолчать навек», она без колебаний свершила казнь над собою.

Композитор спектакля Фаустас Латенас сочинил великолепную музыкальную тему Иокасты. В ней есть красота и полет, но одновременно – глубокая грусть и безысходность: как будто на вдохе человек устремляется к небу, а на выдохе крылья отказывают, сил не хватает. Эту мелодию один раз в спектакле исполняет Эдип: он наигрывает ее на саксофоне, а хор подхватывает. Происходит это сразу после слов, что и в царском доме, и во всем городе поселилось

■ Рго настоящее



Л. Максакова – Иокаста. Фото А. Торгушниковой

Е. Симонова – Крылатая дева. Фото А. Торгушниковой

неверие в богов: «Нет нигде почета ныне Аполлону. Бессмертных позабыли мы». Вскоре мы узна́ем из слов царицы, что супруг не находит себе места, охваченный предчувствием беды: тема Иокасты служит музыкальным символом этого предчувствия и лейтмотивом спектакля.

Хор же перед тем, как подпеть Эдипу, надевает на себя античные военные шлемы, закрывающие лица. Все это было придумано специально для московской постановки. Шлемы заменяют маски, за которыми хор как будто скрывается от собственного неверия и стыда, от собственного нежелания петь, обращаясь к богам, которые, по мнению царей, лгут. За несколько секунд до того хор гневно укорял правителей за гордыню перед богами, и хоревты готовы были разойтись, покинуть сцену, чтобы не славить гордецов («Но если честь таким деяниям, зачем вступать в священный хор?»)... Но потом они снова печально собрались вместе, чтобы самим не оказаться гордецами, надели шлемы-маски и стали вторить мелодии, которую наигрывал Эдип: хоревты увидели неверие в самих себе, и теперь весь город наполнился настроением безысходности, предчувствием беды, желанием укрыться от взгляда небес. А прекрасная мелодия Латенаса напоминает о былой красоте жизни, которая больше никогда не вернется.



Музыкальность мышления объединяет режиссера Туминаса и композитора Латенаса; их долгое сотворчество в театре далеко не случайно. Как в предыдущих спектаклях, так и в «Эдипе» все смысловые акценты музыкальны, периоды сценического действия похожи на музыкальные фразы, его динамика подхватывается музыкой, драматические переломы подчеркнуты ею, и практически любой звук ложится на единую музыкальную палитру.

Художник спектакля Адомас Яцовскис создал внушительное физическое воплощение «машины судьбы». Это – гигантская труба с маленькими прямоугольными отверстиями по всей поверхности, напоминающая то ли каток, то ли огромный часовой механизм, то ли необъятную музыкальную шкатулку, или – машину казни, которая расплющит до толщины бумаги всех,

кто приговорен. Машина дымится, беспокойно покачивается, а в финале спектакля надвигается на зал и останавливается почти вплотную к рампе. Впечатляющий символ фатума. «Звериное» дыхание машины-судьбы, ее сердцебиение становится второй, мощной музыкально-ритмической темой, которая звучит все чаще по мере приближения к финалу.

Образ судьбы, накатывающей на людей, характерен для художественного мира Туминаса и Яцовскиса. В 1997-м в «Маскараде» Вильнюсского Малого театра появился снежный ком, который раздавит главного героя в финале. В 2001-м на сцене Литовского Национального театра был поставлен «Ревизор», в котором над сценой летала гигантская «церковь» с маленьким куполом, она наступала на людей, а они ее не замечали.

В Эпидавре и Афинах технические условия не позволили «накатить» гигантскую трубу на первый ряд зрителей так, чтобы весь зал почувствовал, как нависает над ним тяжелый фатум; зато на вахтанговской сцене это сделано великолепно. Уже вошел в анналы современного театра финал спектакля: две девочки в белых платьицах – дочери Эдипа Антигона и Исмена - пытаются спастись от страшного катка, бегут от него в сторону рампы, пробуют откатить его к заднику; но сопротивление бесполезно. Девочки в страхе убегают, а «машина судьбы» вступает в полную силу: свободно движется на зрителей, покачивается, дымится, шумно дышит, слышно, как бьется гигантское сердце. Такой финал Туминас сочинил на последних репетициях. Изначально спектакль должен был заканчиваться знаменитым рассуждением софоклова хора:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас: Эдип,

И загадок разрешитель, и могущественный царь,

Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,

Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!

Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,

И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,

Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

В Афинах на репетициях были сокращены последние две строки, а перед самым отбытием в Эпидавр изъята вся эта часть. Наш век не любит прямого морализаторства, и Туминас решил, что образное решение будет гораздо лучше: последующие показы подтвердили это в полной мере. Предшествующими финалу в вахтанговском «Эдипе» стали слова царя о своих дочерях, обращенные к Креонту:

Не дай им стать несчастными, как я, Их пожалей, – так молоды они...

«Машина судьбы» два раза выкатывала Эдипа на площадку: в первом эпизоде, когда он, торжественно положив руку на посох, давал громкое обещание избавить город от скверны; и в последнем, когда Эдип, сломленный горем и превратившийся в старика, опираясь двумя руками на посох как на единственную опору, произносил свой прощальный монолог перед изгнанием. В. Добронравов великолепно передал эту перемену в Эдипе: от величественного царя (в полном облачении он казался огромным) – к тщедушному старику в холщовой робе; он будто в два раза уменьшился в размерах, сгорбился, усох от поразивших его несчастий.

Эта же «машина судьбы» уносила в сторону задника висящих на ней, как на дыбе, Эдипа (перед последним монологом) и Домочадца, рассказавшего, что творилось в доме после того, как царь обнаружил повесившуюся Иокасту.

Домочадец в исполнении М. Севриновского (артиста Студии) – это софоклов Вестник, осмысленный Туминасом как обитатель дома Эдипа. Обычно режиссеры выводят Вестника ровно в тот момент, когда требуется рассказать, как повесилась Иокаста и Эдип выколол себе глаза. У Туминаса Вестник-Домочадец появляется в самом начале.

Он смертельно болен, его лицо закрыто бинтами, это напоминает о моровой язве, поразившей город и добравшейся до царского дома. В финале монолог, проникнутый ощущением ужаса от происходящих событий, решен через физические действия: рассказывая о том, как Иокаста повесилась, он натягивает на шее ленту бинта; говоря об ослеплении Эдипа, мощными и энергичными жестами демонстрирует, как тот с размаху наносил удары в глаза. Снимает с себя бинты и обнажает огромные, невидящие черные впадины; слышно громкое, прерывистое дыхание человека, который берет последний вдох перед смертью. Впечатляющее предвестие финального монолога слепого Эдипа.

Туминас, по своему обыкновению, ввел в мир спектакля персонажей, которых драматург не числил среди действующих лиц. Таковы Воин П. Юдина (артист Студии Вахтанговского театра) и Крылатая дева Е. Симоновой, живущие на сцене с первой минуты спектакля.

Воин – орудие Эдипа; его верная собачка, бесконечно преданная хозяину; страж его дома, неустанно бегающий по кругу (с этого бега вокруг орхестры начинался спектакль в Эпидавре); угроза врагам Эдипа, участник издевательств над Креонтом (Эдип в шутку надевает на воина золотой венок Креонта, когда хочет казнить шурина); наконец, верноподданный, плачущий больше всех, когда открывается правда об Эдипе.

На создание образа Крылатой девы режиссера и актрису вдохновило воспоминание о Сфинкс, побежденной Эдипом. По мифу, он разгадал ее загадку и тем самым отвел угрозу от Фив; а она бросилась со скалы и разбилась. Туминас, верный манере ставить нестандартные вопросы к традиционным сказаниям («а что, если было не так...»), предположил, что Сфинкс не умерла, а стала пленницей и служанкой дома Эдипа, всюду сопровождающей царицу – Иокасту. В результате возник образ девы с огромными крыльями – черно-

волосой, с глубокими темными глазами, изумительно красивой и странной. Она взмахивает крыльями – то черными, то белыми, но понятно, что никогда больше не взлетит; от этого ее красота соединяется с грустью, как в музыкальной теме Иокасты. Движения Е. Симоновой плавные и гармоничные, как ритуальный танец, но она то и дело сгибается в жесте покорности, складывая крылья за спиной: перед нами образ силы и красоты, превосходящей человеческие, но все же покоренной человеком и потому живущей без радости, как и остальные обитатели дома Эдипа.

В «Эдипе» Вильнюсского Малого театра (1998) тоже участвовала дева с крыльями, похожая на маленького белого ангелочка. Но она располагала к иронии скорее, чем к печали. Тот спектакль имел успех, в том числе и в России – в Санкт-Петербурге, когда его показали на фестивале «Балтийский дом». Тем интереснее отметить разницу между вильнюсским и московским «Эдипом».

Московская версия сдержаннее. Структура проще. В вахтанговском «Эдипе» меньше иронии, чем в литовском, он намного серьезнее и соответственно - ближе к классической трагедии. Но и в ней возникают такие ситуации, в которых режиссеру и актерам кажется уместным юмор. Например, в прологе затянувшееся молчаливое ожидание Креонта: тот почему-то не торопится возвращаться из Дельф, и у зрителя возникает опасение, что спектакль замрет надолго. Или эпизод, когда Креонт, обезумевший от угроз Эдипа, отчаянно разражается популярной греческой песней о любви «Eim' aitos choris ftera, choris agapi kai chara» («Я - орел без крыльев, без любви и без радости»). Или тот момент, когда хор, провозгласив осуждение тиранов и войдя в раж от собственного справедливого гнева, вдруг покидает площадку - отказывается дальше выступать. В Эпидавре это вызвало замешательство - неужели зрелище, на которое продали 10 000 билетов, действительно прервется раньше времени? - а потом хохот.



В. Добронравов — Эдип. Фото А. Торгушниковой

Однако все это не отвлекает от главного: создателям спектакля удалось достичь такой пронзительности трагедии, которая казалась прочно забытой, и в наши дни невозможной. В эпоху «пост-» (постмодернизма, постдраматизма, посткультуры, метатеатра и пр.), когда, кажется, зрителя невозможно удержать без трюков, шуток и смешков, старинная трагедия с ее темами (человеческого достоинства, кризиса веры в богов, бессилия царской власти перед совестью, страшного открытия правды о себе самом и героизма в самопознании) внушает огромному зрительному залу – прямо по Аристотелю – сострадание и страх.

Резонанс вахтанговского «Эдипа» ощутим далеко за пределами большого зала; слова актеров несутся с подмостков за стены, выше балконов и галерки – туда, к месту, посвященному Асклепию и Аполлону, с которыми мы связываем понятие телесного и духовного катарсиса. Актеры играют спектакль, помня о первом, красивейшем в мире, театре и его идеально круглой орхестре, о театре, возведенном в святилище Асклепия, кажется, специально для того, чтобы исцелять визуальной гармонией и магической энергией. Московские зрители, вероятно, ощущают, что актеры играют еще

и «с памятью» о море, магическом крае под названием Арголида с лучшими в Греции апельсинами и оливками и многотысячной аудиторией античного театра.

Я же буду помнить, как в античном Эпидавре в начале спектакля бегали и смеялись две девочки в белых платьицах на фоне черного леса; как под рокочущую музыкальную тему судьбы носились по земле и ветвям деревьев огромные тени птиц (птиц несли на высоких шестах хоревты); как звучала роща, окружающая театр в Эпидавре (Туминас и Латенас остроумно разместили колонки вблизи деревьев позади орхестры); наконец, как в самом конце «Эдипа» было дано полное затемнение, и единственный свет, достигавший людей, исходил от ночных звезд. Буду помнить, как вся многотысячная аудитория на несколько секунд тишины перед аплодисментами поднимала глаза к небу.

¹ Едва ли не единственным исключением был легендарный спектакль Каролоса Куна «Птицы» по Аристофану: его показывали несколько раз – в Эпидавре и на орхестре Одеона Герода Аттика в Афинах ввиду его особой важности для греческой театральной культуры.