

На правах рукописи

РГБ ОН

22 ОКТ 2000

**ФЕДЕНКОВА**

**Ольга Владимировна**

**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ**  
**И РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО**  
**70-90-х гг. XX века**

Специальность 17.00.01 — Театральное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва 2000

Работа выполнена в Российской академии театрального искусства (ГИТИС)  
кафедра истории зарубежного театра

Научный руководитель — доктор философских наук, профессор С.А.ИСАЕВ

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения Т.Б.ПРОСКУРНИКОВА  
кандидат искусствоведения Д.В.ТРУБОЧКИН

Ведущая организация — Высшее театральное училище им. М.С.Щепкина пл  
Государственном Академическом Малом театре России

Защита состоится 19 сентября 2000 года в «\_\_\_» часов на заседании  
диссертационного совета К.092.02.01 по присуждению ученой степени кандидата  
искусствоведения Российской академии театрального искусства (ГИТИС) по  
адресу:

103888 Москва, Малый Кисловский переулок, д.6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии  
театрального искусства

Автореферат разослан 11 сентября 2000 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



К.Л.Мелик-Пашаева

ЦУЗ34.3(0)6-074,0

ЦУЗ34.075г(0)6,0

ЦУС(0)33-336.1,0

«С исчезновением греческого языка и литературы из всеобщего образовательного канона и резкими, вроде бы напрямую не способствующими обращению к античности, изменениями в политическом и общественном сознании под влиянием событий 1968 года произошло парадоксальное возрастание числа постановок по античным драмам» (Flashar H. Inszenierung der Antike. S.226). Многие режиссеры, в том числе почти все режиссеры-"звезды" мирового театра, в это время попробовали (зачастую - неоднократно) свои силы в их интерпретации. Из достаточно сложных взаимоотношений современного постановщика и античного текста родились новые, порою абсолютно неожиданные ракурсы прочтения.

Каковы же оказались причины и возможности постановки столь древнего и во многом чуждого нам материала? Какие типы интерпретации стали характерны для последних трех десятилетий XX века? Каким образом осуществлялась тогда идентификация античности в современных постановках? Этим вопросам посвящена диссертационная работа «Древнегреческая трагедия и режиссерское искусство 70-90-х годов XX века». Она представляет собой проблемно-историческое исследование, основу которого составляет не имеющий аналогов на русском языке фактографический материал.

### Актуальность исследования

Древнегреческая трагедия на современной сцене среди классических произведений занимает одну из ключевых позиций, уступая в количественном отношении разве что интерпретациям драм У.Шекспира и А.Чехова. Она как подлинно интернациональный (принадлежащий одновременно всем и никому) текст оказывается необычайно созвучна современным тенденциям к упразднению узких национальных границ, глобализации и объединению, что находит отзвук также и в сфере научной мысли.

Кроме того, нельзя не отметить, что в 90-е годы античность достаточно прочно обосновалась на российской сцене. Появился целый

ряд спектаклей по драмам древнегреческих трагиков («Электра» и «Медея» Ю.Любимова, спектакль по «Персам» Эсхила - «Сон-Весть-Радость» мастерской Клина), сильный резонанс получили «античные» спектакли с участием русских актеров («Орестея» П.Штайна, «Медея» Т.Терзопулоса). В силу этого тема интерпретации древнегреческой трагедии в современном театре стала особенно актуальной именно для России и российского театроведения.

За три предшествующих десятилетия в области интерпретаций древнегреческих трагедий был накоплен богатый эмпирический материал. В настоящий момент пришло время для его теоретического осмысления. Последнее может помочь избежать повторения ошибок, а также показать наиболее перспективные пути для работы современной сцены с античными первоисточниками в будущем.

#### **Цель и задачи исследования**

Основная цель диссертации – собрать, исследовать и аналитически осмыслить накопленный за три десятилетия в сфере интерпретации древнегреческой трагедии на современной сцене материал. При этом основное внимание автор диссертации уделяет созданию типологии «античных» постановок за последние тридцать лет и выявлению общих принципов работы современных режиссеров с античными текстами в 70-90-е годы XX века.

#### **Методы исследования**

В ходе исследования использовался историко-теоретический подход к рассматриваемым проблемам, включающий элементы структурного, типологического и сравнительно-исторического анализа.

#### **Научная новизна**

В отечественном театроведении до сих пор не было специальной работы, посвященной интерпретациям древнегреческой трагедии на современной сцене. Более того, большинство «античных» спектаклей 70-

90-х годов, представленных в диссертации, даже не описано в русскоязычных изданиях.

Несколько принципиальных подходов к теме отличают данную работу:

Во-первых, в диссертации автор изначально уходит от традиционного для отечественного театроведения разделения на историю русского и историю зарубежного театров и исследует интерпретации древнегреческих трагедий как подлинно интернациональные тексты, нашедшие в 70-90-х годах XX века свое сценическое воплощение в Европе, Америке, Азии. Не последнее и в тоже время небособленное место в этом континууме занимает Россия.

Во-вторых, принципиальной установкой в подходе к теме было рассмотрение древнегреческой трагедии не только как литературного текста, но главным образом как «театрального текста», и исследование интерпретаций античных пьес на современной сцене как «перевода спектакля в спектакль». Подобная постановка вопроса вызвана давно уже назревшей необходимостью изменения «оптики». Все те немногочисленные работы, в той или иной степени связанные с темой данной диссертации, были написаны специалистами-филологами, чьи выводы и размышления в силу изначальной сосредоточенности на филологической проблематике зачастую достаточно далеки от театральной специфики и конкретной сценической практики. Между тем безусловно то, что античная драматургия создавалась именно для сцены, под конкретный спектакль, и это свойство не осталось незамеченным современным театром. Поэтому в диссертации предпринимается попытка взглянуть на античность именно как на театральное явление, и максимально учесть влияние «театрального текста» древнегреческой трагедии на ее современные прочтения.

### **Материал исследования**

Автор диссертации опирался на труды российских и зарубежных ученых, специалистов в области истории современного театра и истории

театра Древней Греции, а также на рецензии и статьи из газет и журналов (прежде всего немецкоязычных). Не осталось без внимания то обстоятельство, что о некоторых спектаклях можно было узнать как из вербальных (статьи, монографии и т.п.), так и из визуальных (видеозаписи, фотографии, слайды) информационных источников.

При подготовке диссертации были использованы фонды следующих библиотек, музеев и архивов: отдела театральной документации Архива академии искусств (Берлин, Германия), Немецкого театрального музея (Мюнхен, Германия), библиотеки Немецкого культурного центра им. Гете (Москва), Государственной библиотеки им. Ленина (РГБ), Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы (ВГБИЛ), Государственной центральной театральной библиотеки (ГЦТБ), Центральной научной библиотеки СТД.

Видеозаписи были предоставлены специализированными видеотеками института театроведения Свободного университета и института культурологии и искусствоведения университета им. Гумбольдта в Берлине.

Кроме этого автор опирался на личные впечатления от постановок древнегреческих трагедий, просмотренных в театрах России и Германии.

### **Практическая значимость**

Результаты исследования могут быть использованы при чтении лекций и на семинарских занятиях по истории зарубежного театра XX века, а также в спецкурсах по проблемам интерпретации древнегреческой трагедии в современном театре. Теоретический и фактографический материал диссертации может быть полезен для практиков театра, прежде всего - режиссеров.

### **Апробация исследования**

Материалы диссертации легли в основу двух докладов автора, которые были прочитаны на московских межвузовских научно-теоретических конференциях «Методологические проблемы

театроведения» в Российской академии театрального искусства (ГИТИС) в 1997 и 2000 гг.

### Объем и структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения – общим объемом 6,4 п.л. К диссертации прилагается список используемой литературы и два приложения («Хронологический список постановок древнегреческой трагедии с 1968 по 1998 гг.» и «Список «античных» постановок Хансгюнтера Хайме»).

### Содержание диссертации

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, определяются цели и задачи, а также предмет исследования, дается оценка состоянию вопроса, которому посвящена диссертация, приводится краткий обзор литературы.

Автор объясняет выбор древнегреческой трагедии среди других античных текстов в качестве предмета исследования тем, что:

1) древнегреческая трагедия в 70-90-е годы явно превосходит все остальные античные тексты по числу сценических воплощений;

2) древнегреческая трагедия представляет собой материал, театральная специфика которого зачастую используется в современном театре, в том числе и для представления других античных текстов;

3) именно на материале древнегреческой трагедии можно нагляднее всего продемонстрировать общие особенности и проблемы, с которыми вынуждена столкнуться театральная труппа, сделавшая выбор в пользу античного текста.

Автор отмечает, что изначально им устанавливается ряд ограничений. Установка на «стереоскопичность взгляда» (автор ставит целью показать исследуемый предмет со следующих точек зрения: реальность, предшествующая спектаклю, с позиции режиссера и

специалиста-античника, сам спектакль как уникальное событие, спектакль как явление, общие черты которого, независимо от времени и места постановки, обусловлены выбранной драматургической основой, и, наконец, особенности послепремьерного восприятия со стороны зрителей и критиков) в рамках диссертации не является синонимичной «всеохватности». С самого начала автор исключает из поля зрения позднейшие литературные обработки античных сюжетов, не учитывает место спектакля в творческой эволюции того или иного режиссера, не пытается оценить реальное воплощение режиссерских идей и актерское исполнение. Диссертант исследует прежде всего концептуальную и стилистическую стороны интерпретаций древнегреческой трагедии на современной сцене, особенности восприятия и общие принципы представления античных текстов в последние три десятилетия XX века.

В обзоре литературы основное внимание автор диссертации уделяет двум изданиям на немецком языке, которые оказались наиболее близкими избранной теме.

Первое из них - монография профессора классической филологии мюнхенского университета H.Flashar "Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit" (1991), где дается обзор интерпретаций античных текстов (трагедий, комедий, сатирических драм) на протяжении почти четырех столетий (с 1585 по 1990 гг.).

Второе издание - K.Trilse "Antike und Theater heute: Betrachtungen über Mythologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen" (1979), в основе которой лежит диссертация на тему «Античность и миф в драме и театре современности», защищенная К.Трильзе в 1971 году в университете восточногерманского города Грейфсвальда.

Поскольку в диссертации исследуются концептуальные прочтения древнегреческой трагедии на современной сцене в библиографическом обзоре не остаются без внимания книги и статьи, послужившие режиссерам отправной точкой для экспериментов (J.Kott "Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien", L.Kofler "Das Apollinische und das



Dionysische in der utopischen und antagonistischen Gesellschaft" и др.), а также такие сборники переводов древнегреческих трагедий как, например, франкфуртское издание «Griechisches Theater» (где наиболее полно представлены переводы В.Шадевальдта) или Н.Müller «Stücke nach der Antike», которые оказали значительное влияние на интерпретации древнегреческой трагедии (прежде всего на немецкоязычной сцене) в 70-90-е гг. XX века.

Кроме того, внимание уделено публикациям рецензионного плана в газетах и журналах. В случае отсутствия видеозаписи или невозможности ознакомиться со спектаклем в театре, именно отзывы критиков в периодических изданиях стали одним из наиболее важных источников для получения информации о постановках. При этом автор отмечает, что необычайно интересный и полезный материал содержался прежде всего в газетных рецензиях, вышедших сразу после премьеры (наиболее подробные описания отдельных сцен спектакля, деталей костюмов, декораций и т.п.).

Среди книг по античной трагедии и истории античного театра автор отмечает в качестве основного справочного издания знаменитую энциклопедию Паули-Виссовы «Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft» (штутгартское издание), а также указывает на влияние крупнейших исследований отечественных и зарубежных специалистов-античников (О.Фрейденберг, А.Леску, М.Дибелг и др.).

В первой главе «Причины и возможности постановки древнегреческой трагедии на современной сцене» речь идет о двух взаимоисключающих позициях, которые сосуществуют сегодня в отношении античных текстов: позиции теоретиков (прежде всего, специалистов-античников) и позиции практиков (прежде всего, режиссеров).

Произведения классической Греции и Рима невозможно поставить так, чтобы условия их современного бытования – сценической интерпретации и зрительского восприятия – были хотя бы мало-мальски адекватны условиям времени их появления. Эта позиция практически не

нуждается в дополнительных доказательствах. Она лишь служит своеобразным прологом к более кардинальному выводу: существуют вполне объективные причины, по которым античная драматургия теоретически не может быть реализована на сцене сегодняшнего дня. Это связано с потенциально чрезвычайно низким уровнем ассимиляции этих текстов. Современный человек, не оснащенный специальной «оптикой» и знаниями специалиста-античника, зачастую не в состоянии воспользоваться теми элементами древних драм, которые являются ключевыми в процессе творения смысла. Автор диссертации иллюстрирует это на примере проблемы «называния» (ситуация, когда представление о называемом в тексте отсутствует у читающего или смотрящего) и проблемы «скрытых ритуалов» (у современного зрителя или читателя разрушены связи между сценами в том случае, когда драматург использовал ритуальные прототипы в качестве скрепляющих звеньев).

Однако на практике античная драма довольно часто служит литературной основой для постановки. В 70-90-х гг. XX века рождается едва ли не мода на древнегреческие трагедии. В это время античность ставят маститые постановщики и молодое поколение, крупнейшие режиссеры-«звезды» и художники без регалий и званий. География спектаклей расширяется: к Европе присоединяется Америка и Азия. Особо автор диссертации отмечает, что в 90-е гг. XX века повышенный интерес к древнегреческой трагедии возникает в российском театре.

Главную причину такой удивительной популярности древнегреческой драмы автор видит в той безграничной свободе, которую может предложить древний текст режиссеру. Как известно, во второй половине XX века античность исчезает из образовательного канона. Тем самым постановщик лишается своеобразного контроля со стороны «книжной» античности, античности, существующей в рамках академической традиции.

В 70-90-е гг. XX века постановщик остается один на один с текстом, рождается уникальная (не существующая больше нигде в

истории театра) раздельность и хроническая недополняемость знания о драматургии и умения поставить зрелище.

Однако та свобода, которой наделен режиссер, изначально уже является тотальной и абсолютной. Как становится очевидным из анализа режиссерских интервью, в 70-90-е гг. XX века постановщик, обращаясь к античности, устанавливает для себя границы, пытаясь определить свою позицию по отношению к трем параметрам:

- 1) «времени» (современное-древнее);
- 2) «знанию» (известное-неизвестное);
- 3) «пониманию» (доступное восприятию, живое – тотально чуждое, мертвое).

Режиссерская позиция по отношению к времени определяется автором с помощью двух формулировок: 1) «древнее – это абсолютно современное» (путь осовременивания, модернизации); 2) «современное – это древнее» (психоаналитические прочтения, прием ритуализации). При этом указывается, что сама временная дистанция осознается режиссерами как нечто, что способно отменить некоторые критерии (например, оценочное восприятие: при этом режиссер получает право пользоваться всеми античными пьесами одновременно, составлять из них многочастные спектакли, не обращая внимания на стилистические различия). С другой стороны автор отмечает, что древность сопряжена у режиссеров с понятием авторитета, который может использоваться двояко: 1) древний театр становится источником заимствований; 2) древняя драматургия эксплуатируется как средство, способствующее привлечению внимания и повышению статуса самого современного спектакля.

Позицию режиссера по отношению к знанию автор формулирует в виде тезиса: «неизвестное – это то, что можно узнать». При этом в процедуре обретения знания выделяются два этапа: 1) попытка постановщика узнать нечто при помощи научных книг; 2) попытка провести самостоятельное «альтернативное исследование». Если итогом первого становятся по преимуществу объемные программки с

цитатами и выставки в фойе, то результатом второго - собственно спектакль (в наиболее экстремальном случае еще и специальный перевод античного текста, выполненный самим режиссером). Говоря о позиции по отношению к знанию, автор обращается к взаимоотношениям постановщика и зрителя и приходит к выводу, что в связи с древнегреческой трагедией режиссер вынужден избрать роль посредника, своеобразного толмача, несущего зрителю новое знание о пьесе.

Позиция по отношению к пониманию формулируется в диссертации следующим образом: «тотально чуждое – это то, что потенциально провоцирует (или соблазняет) к присвоению и подразумевает скорее положительный результат». Таким образом, понимание в позитивистском значении подменяется особым притяжением или «новым» пониманием. Автор отмечает, что «очарованность» постановщика пьесой во многом провоцируется пониманием функции и места этих произведений в современном культурном пространстве. В конечном итоге, древнегреческая трагедия как классическое наследие выполняет охранительную функцию по отношению к театру сегодняшнего дня, который ныне не может существовать без классики как, вероятно, единственного определенного ему в нашем веке базиса. Именно классика маркирует нишу театра в современном искусстве, именно благодаря ей театр получает в медийном мире шанс на выживание.

В последней части первой главы автор анализирует взаимоотношения режиссера и критика. В результате исследования рецензий 1968-98 гг. диссертант приходит к выводу, что за три десятилетия формируется особый тип критика и особый тип рецензирования античности. Если в 70-е годы критик пытался занять опустевшее место специалиста-античника и видел свою функцию в выявлении несоответствий между исходным текстом и сценической реальностью, то ближе к 90-м годам он окончательно выбрал для себя позицию комфорта. Коллизия взаимоотношений текста и режиссера для

него утратила свою изначальную актуальность. Как обычный зритель, критик постепенно приучил себя безоговорочно верить постановщику и оценивать его по законам им самим для себя учрежденным. Анализируя рецензии, автор приходит к выводу, что сегодня нет никакого отличия между рецензиями на античные постановки и постановки по другим классическим текстам: эксклюзивность такая рецензия получает только благодаря формальной «маркированности античностью» (например, через вкрапления античных терминов-этикеток, типа: амфитеатр, катарсис и т.п.).

Во **второй главе** «Древнегреческая трагедия в пространственно-временном континууме современного театра» исследуются крупнейшие «античные» постановки 1968-98 гг. Эта глава состоит из трех разделов, представляющих каждое десятилетие отдельно.

В **первом разделе** «Древнегреческая трагедия и театр 70-х годов» представлены постановки с 1968 по 1978 гг.: диалоги «Эдип», «Семеро против Фив»/«Антигона», «Ваханки»/«Лягушки» Х.Хайме, «Ваханки» К.М.Грюбера, «Царь Эдип» Э.Вендта, «Царь Эдип» и «Медея» Х.Нейнфельза, две версии «Орестей» Л.Ронкони, «Царь Эдип» К.Куна, «Электра» М.Волонакиса, «Персы» С.Эвангелатоса. Кроме этого диссертант уделяет особое внимание переводам В.Шадевальдта, которые оказали значительное влияние на «античные» спектакли немецкоязычной сцены 70-х годов.

Автор выявляет ряд отличительных особенностей, характеризующих данное десятилетие. Проблемы современного социума, повышенный интерес к мифу и ритуалу, увлеченность философской и научно-популярной литературой, – три слагаемых, которые становятся ключевыми для «античных» постановок указанного времени.

Кроме этого автор отмечает, что спектакли семидесятых годов рождаются на стыке иррационализма и рассудочности. Эта двойственность находит свое воплощение в приоритетах выбора произведений для постановок (например, «Ваханки» соседствуют с

«Царем Эдипом») и на уровне проблематики (конфликт порядка и хаоса, который решался в это время в пользу иррациональных, экстатических начал).

В 70-е годы XX века режиссеры предлагают два типа прочтения древнегреческой трагедии:

1) архаико-ритуальные прочтения (Х.Хайме и др.);

2) психоаналитические прочтения (К.М.Грюбер, Х.Нейфельд, Л.Ронкони, Э.Вендт и др.).

Для первого типа интерпретации характерно: наличие элементов архаизации в визуальном решении спектаклей (костюмы, сценография), уход от индивидуалистической и психологической манеры игры (в основном благодаря маске), суггестивная музыка, введение в спектакль (зачастую даже не принадлежащих тексту) ритуалов. Этот тип прочтения формируется еще в предшествующее десятилетие – в шестидесятнических «спектаклях-церемониях». Однако в семидесятые годы он видоизменяется, приобретает несколько эксклюзивных черт. Прежде всего автор акцентирует замену мифологического «безвременья», характерного для спектаклей шестидесятых годов, на временную определенность. Причину этому диссертант находит в том, что архаика как таковая в семидесятых годах начинает рассматриваться режиссерами в том числе и как один из этапов исторической эволюции социума (например, Х.Хайме переносит действие «Антигоны» примерно в 13 век до н.э., время, когда действительно имел место конфликт матриархата и патриархата).

Второй тип прочтения связан с психоаналитическими трактовками. В 70-е годы режиссеры пытаются применить опыт, накопленный психоанализом, к текстам древнегреческих трагедий (в основном это истории об Эдипе, Оресте и Электре). Два параметра становятся отличительными признаками данного типа: 1) смешение стилей и эпох в спектакле (это возникает как следствие универсальности драматического конфликта, действительно для всех времен одновременно), 2)

предрешенная безвыходность финала (это связано с идеей о «неизлечимости» целого ряда врожденных комплексов).

На рубеже семидесятых и восьмидесятых годов все сильнее дают знать о себе тенденции модернизации, «осовременивания» древнегреческих трагедий. Все чаще античные герои одевают современные одежды, поселяются в пространстве, определяемом предметами нашей повседневной жизни, присваивают себе образ мыслей людей XX столетия. При этом автор различает два типа модернизации: 1) нейтральную (когда действие при переносе в наше столетие сохраняет все признаки трагедийного жанра); 2) модернизацию, предполагающую снижение (когда происходит трансформация жанра: например, трагедия превращается в драму, или даже приобретает черты комедии и фарса).

Следствием курса на модернизацию оказывается ослабление функций хора, что особенно отчетливо проявляется ближе к концу семидесятых. Это происходит постепенно: сначала уменьшается степень сопричастности (хор перестает быть активным участником событий и превращается в послушную толпу), потом – редуцируется по численности (зачастую до одного человека) или вообще перестает существовать.

**Второй раздел** «Древнегреческая трагедия и театр 80-х годов» посвящен постановкам, появившимся с 1978 по 1988 годы. В качестве своеобразного пролога к этому десятилетию автором выбрано событие, произошедшее в Берлине в 1979 году: тогда во время ежегодного фестиваля «Берлинские театральные встречи» (Berliner Theatertreffen) среди лучших десяти спектаклей немецкоязычного театра за прошедший год оказались три «Антигоны» (Э.Вендта, Н.-П.Рудольфа и К.Непа).

«Орестея» П.Штайна, «Орестея» П.Холла, «Алкеста» и «Электра» Р.Чулли, «Открытия 5: античность» К.Шрота, «Антигона» П.Палича, «Антигона» А.Вайды, «Медея» Б.Билабель, «Электра» Х.Нейфельза, «Электра» А.Витеза, «Антигона» П.Конвичного. К европейским постановкам в этой части примыкают спектакли, появившиеся в Америке

и на Востоке. Автор подробно рассказывает о японских «античных» постановках: «Троянках», «Клитемнестре» и «Дионисосе» Т.Сузуки, а также о «Медее» Ю.Нинагавы. Особо диссертант обращает внимание, с одной стороны, на родство типов сценической выразительности, присущих древнегреческому и японскому национальному театрам, с другой, отмечает некоторые проблемы, которые возникают у японцев в связи с необходимостью представления на сцене древнегреческих богов и, вообще, религиозного измерения античной драмы, абсолютно чуждого «восточной» культурной традиции. К периоду восьмидесятых также относятся два «античных» проекта Р.Уилсона – «Медее» и «Алкеста». Обе постановки были осуществлены режиссером в Европе, в чем автор видит специфику американского способа обращения с античным наследием: американская культура сознательно заимствует и присваивает европейскую драму, чтобы потом иметь возможность «поставить» ее туда, где она только и может быть востребована - в Европу.

Первым и главным отличительным свойством периода с 1978 по 1988 г. автор считает резкое увеличение количества постановок древнегреческих трагедий. Практически все режиссеры-«звезды» хотя бы один раз ставят что-то из античного наследия. Именно в этот период происходит открытие древней европейской драматургии на Востоке: театры Индии и Китая впервые показывают древнегреческую трагедию; относительно театров Японии автор говорит о пике интереса к античности, связанном с режиссерами движения «малых театров».

С точки зрения приоритетов при выборе тех или иных драм в качестве литературной основы для постановки диссертант отмечает особую популярность в восьмидесятых годах «Орестеи» и «женских» трагедий («Антигона», «Электра», «Медее» и т.п.). Первое связано прежде всего с возвращением на подмостки «большого стиля» как бы в противовес тому «вырождению», которое постигло режиссерский театр в конце семидесятых. Второе – с изменением интерпретационного ракурса: в это время постановщики обратили пристальное внимание на



одно из центральных свойств античной трагедии – стремление продемонстрировать семейный кризис как социально-политическое явление.

Автор отмечает, что из семидесятых в восьмидесятые перекочевала прежде всего тенденция к модернизации, которая и оказала достаточно сильное воздействие на формирование типов прочтения древнегреческой трагедии в эти годы:

1) социально-политические трактовки (К.Шрот, П.Штайн, А.Вайда, Н.-П.Рудольф и др.);

2) прочтения древнегреческой трагедии как семейной психологической драмы (Б.Билабель, П.Конвичный и др.).

Для первого типа оказались характерными прямые аллюзии и параллели: современная общественно-политическая ситуация отразилась в полном объеме в текстах, возраст которых насчитывает порядка 25 столетий. Используя их, режиссеры пытались обсуждать общечеловеческие проблемы. Автор отмечает, что тогда при обращении к античности затрагивались темы войны и мира, ставились задачи выявления тенденций исторической эволюции отдельных стран, исследовались истоки основополагающих социально-политических институтов и т.п.

Параллельно с этим типом прочтения существовал другой, который, казалось, родился как некая антитеза «вселенскому» масштабу социально-политических трактовок. В рамках второй концепции мир древнегреческой трагедии «сжимался» до размеров семьи. С помощью античных сюжетов обсуждались проблемы взаимоотношений отцов и детей, женщины и мужчины. Диссертант отмечает, что античные герои неожиданно превратились в обычных людей со своими мелкими и частными страстями и страхами.

В восьмидесятые годы появился и еще один, третий тип прочтения. Он сформировался на восточной сцене. Открыв для себя античную драматургию, азиатский театр сразу предложил весьма своеобразный метод интерпретации: прочтение древнегреческой

трагедии через национальную театральную традицию (наиболее наглядным примером может послужить использование приемов театра «Но» и Кабуки в японских «античных» постановках). Как отмечает автор, этот тип может быть соотнесен с европейскими опытами архаизации древнегреческой трагедии в 60-70-е годы: преобладание ритуальных элементов, суггестивное воздействие на зрителя, антипсихологизм в игре актеров, применение масок и т.п. В тоже время существует кардинальное отличие: в этих спектаклях использовались реально существующие, до сих пор «живые» элементы, которые во многом были подобны древнегреческим.

В третьем разделе «Древнегреческая трагедия и театр 90-х годов» представлены постановки с 1988 по 1998 гг.: «Аякс» и «Алкеста» Ф.Касторфа, «Атриды» А.Мнушкиной, «Ваханки», «Персы», «Прометей Прикованный» Т.Терзопулоса. Особое внимание уделено российским «античным» проектам: «Медее» и «Электре» Ю.Любимова, спектаклю «Сон-Весть-Радость» мастерской Кпима.

Автор отмечает, что в 90-е годы после пика популярности в предшествующие десятилетия для древнегреческой трагедии наступил период спада. Она хоть и осталась по прежнему одной из составляющих репертуарных планов, но, во-первых, явно потеряла в количественном отношении, во-вторых, оказалась вытесненной более поздними литературными текстами на периферию интересов как режиссеров, так и зрителей.

В отношении девяностых достаточно сложно говорить о формировании каких бы то ни было новых типов прочтений. Напротив, в это время наблюдается поразительная режиссерская «всеядность»: архаико-ритуальные элементы, социально-политические аллюзии, психологические прочтения, восточная экзотика... Античность предстает едва ли не во всех центральных типах прочтения, характерных для второй половины XX века.

На этом достаточно эклектичном фоне автор выделяет две тенденции:

- 1) стремление к повтору;
- 2) стремление использовать античность как своего рода «этикетку».

Достаточно наглядно первая тенденция просматривается в многочисленных дубляжах спектаклей 70-80-х годов (П.Штайн, А.Щербан, Сузуки, Нинагава и др.), а также в российских постановках, где находят отражение западноевропейские типы прочтения прошлых лет (Ю.Любимов, Клим). Создается впечатление, что в 90-е годы режиссеры словно стремятся вернуть прошлое.

Истоком второй тенденции автор считает новое отношения к тексту, проявившееся в конце столетия: в девяностые годы для режиссеров в античном материале стал привлекательным уже не конкретный сюжет и/или проблематика, но статус этих произведений в современном мире. Режиссеры подметили и стали достаточно откровенно использовать специфическую способность античности придавать дополнительную значимость, соприкасающимся с ней явлениями (конкретному спектаклю, индивидуальному режиссерскому стилю и т.п.).

Автор обращает внимание, что в девяностые годы единственной общей для всех «античных» постановок чертой стала демонстрация с помощью древнегреческих текстов индивидуального режиссерского стиля. В «Атридах» Арианы Мнушкиной узнаешь прежде всего Мнушкину восьмидесятых, Мнушкину шекспировского цикла. «Античные» постановки Франка Касторфа отсылают не к существующим параллельно с ними интерпретациям древнегреческой трагедии других режиссеров, но к эволюции касторфских приемов и манеры подачи материала. Пожалуй, именно в этом стремлении к самодемонстрации и следует искать специфику девяностых, а также одновременно ответы на вопросы: почему сейчас наблюдается явный спад интереса к античности? Почему античность несмотря на это не исчезает со сцены целиком и полностью?

Античность в силу стоящей за ней многовековой традиции замечательно подходит для демонстрационных функций: она в

состоянии придать дополнительную значимость демонстрируемому, подменить узкую индивидуальную маркировку на общезначимую. Для молодых режиссеров это важно в целях приобретения имени, для маститых - для его поддержания. Однако при таком использовании античность неминуемо утрачивает свойство эксклюзивности. Она оказывается «одной из» в бесконечном ряду классических текстов, где вынуждена подолгу дожидаться своей очереди.

В третьей главе «Три типа идентификации античности в современном спектакле» автор обращается к такому явлению как «маркированность античностью». Диссертант исходит из предпосылки, что каждый режиссер, независимо от своих индивидуальных методов работы с литературным текстом и личных представлений о том, каким должен быть спектакль, сталкиваясь с древнегреческой трагедией, оказывается озабоченным неким доказательством принадлежности своей постановки к «античным».

Автор фиксирует три типа идентификации античности в современном спектакле: «присвоение», «выкликание» и «новый взгляд».

«Присвоение» – самый простой способ маркировки. Он включает те случаи, когда режиссер вполне сознательно изымает из древнего, прежде всего «театрального текста», отдельные элементы и затем трансплантирует их в свой спектакль. Здесь можно выделить несколько типов работы с материалом.

I. На уровне «театрального текста»: 1) использование античного театрального реквизита: театральной атрибутики, технических приспособлений, костюмов, котурн, масок и т.п.; 2) игра с театральным пространством: мизансценирование (соблюдение принципа симметрии, использование геометрической символики и т.п.) и реконструкция древнегреческого сценического пространства (использование амфитеатров, а также таких сцен-арен как цирк, стадион и т.п.).

II. На «литературном уровне»: искусственно создаваемые современной сценой многочастные спектакли (дилогии, трилогии, тетралогии).

«Выкликание» представляет собой более сложный механизм взаимодействия античности и современного театра. Здесь «мертвая» античность словно «подманивается» с помощью живых элементов, отличных от древних и одновременно тем или иным образом соотносящихся с ними. При этом автор выделяет три различных способа оперирования материалом:

1) «выкликание» через «вечную древность». На сцене появляются уже не типологически подобные древним элементы, но элементы, ассоциирующиеся с античностью в нашем сознании, элементы-«этикетки». При этом автор обращает внимание, что в 70-90-х годах благодаря использованию приема «архаизации» античное зачастую становится синонимично просто древнему. Это расширяет возможности идентификации: с античностью начинают ассоциироваться не только предметы, относящиеся к периоду классической «беломраморной» античности (колоннады, барельефы, античные бюсты и т.п.), но также элементы одновременно вечные и древние (огонь, земля, всевозможные ритуальные структуры, не имеющие точной временной датировки и/или не принадлежащие конкретной национальной традиции и т.п.).

2) «Выкликание» благодаря «скольжению в пространстве». Этот тип основан на контаминации античного текста и ныне существующих традиций (где зачастую сильны ритуальные элементы). Причем автор указывает, что «перемещение», необходимое в случае использования этого приема, происходит во второй половине XX века как в реальности (режиссер уезжает ставить спектакль в страну, где «магия и волшебство – не давнее сказание, но повседневная практика»), так и абсолютно условно (например, режиссер адаптирует для античного текста еще сохранившуюся древнюю театральную традицию: А.Мнушкина и восточный театр).

3) «Выкликание» благодаря «скольжению во времени» реализуется через радикальное осовременивание. «Мертвые» ритуальные элементы древнегреческой трагедии подменяются живыми современными ритуалами. Например, дионисийский оргиастический

культ заменяется пип-шоу, заседание афинского Ареопага – заседанием современного парламента и т.п. Автор отмечает, что при этом важную роль начинает играть контраст ушедшего навсегда прошлого (зачастую представляется как «золотой век») и настоящего (зачастую воспринимается как нечто весьма далекое от совершенства). Таким образом, в результате применения данного приема возникает феномен «пустой цитаты»: мир сегодняшнего дня невольно начинает отражаться в наших представлениях о древности. Античность «приманивается», «выкликается» на сцену фактически через свое отсутствие.

«Новый взгляд» – третий способ маркировки. Здесь в качестве своеобразной «этикетки» используется весь текст от начала до конца. Особенность “нового взгляда” коренится в изменении ракурса восприятия. Если при использовании двух предыдущих методов режиссер выбирает в качестве исходной позиции сценическое комментирование древнегреческой трагедии (в принципе, делает на сцене то, чем испокон веку занимались на бумаге филологи-античники: пытается “объяснить”, “осуществить” текст построчно), то, используя третий прием, ему приходится обращаться с текстом как с некой вещью в себе. При таком подходе античная трагедия становится одним из элементов игры, в которой текст в нюансах и подробностях, по сути, не значим. Гораздо более важный смысл получает место и функция этих произведения в современном мире, в том числе не в последнюю очередь их статус. В диссертации автор касается двух подходов режиссера к тексту: текст-мифологема (единный и неделимый текст-знак, эквивалентный порой самой вечности) и бесконечная серия (отсутствие перевода как возможность одновременно отрефлексировать все переводы и все интерпретации инсценируемого сюжета; многократное воплощение режиссером одного и того же текста).

В финале третьей главы автор указывает на то, что «маркированность античностью» является обязательной составляющей коммуникации современного режиссера с древним первоисточником. Успех спектакля, по сути, становится зависим от того, насколько умело

постановщик может распоряжаться, «играть» всем этим многообразием «этикеток» и «ярлычков».

В заключении автор подводит итоги.

В 70-90-е годы XX века возник повышенный интерес к античной драматургии, прежде всего древнегреческой трагедии. В географическом отношении состоялось «открытие новых земель» – древнегреческая трагедия впервые появилась в театрах Востока - в Индии и Китае. В Японии на эти годы пришелся всплеск популярности античной драмы в связи с работами режиссеров движения «малых театров». Однако несмотря на распространение древнегреческой трагедии за границы Старого Света, специфика интерпретации этих текстов так и осталась исключительно западноевропейским явлением. Даже в таких странах как, например, Россия или Греция, сказалось чрезвычайно сильное влияние того стандарта интерпретации древнегреческих трагедий, который сформировался прежде всего в театрах Германии, Франции, Англии.

В западноевропейском театре в последние три десятилетия XX века сложились особые взаимоотношения режиссера и древнегреческой драмы. Их истоки следует искать в той перестановке сил, которая произошла в связи с исчезновением античности из общеобразовательного канона. Благодаря ей по отношению к древнегреческой трагедии сложилась уникальная (но существующая больше нигде в истории театра) отдельность и хроническая недополняемость знания о драматургии и умения поставить зрелище. Режиссер остался один на один с текстом. Но именно этот текст и ввел в конце концов те правила, которые определили общее направление и особенности интерпретаций древнегреческой трагедии в 70-90-х гг. XX века: древнегреческая трагедия позволила художнику «импровизацию» (любые ультрарадикальные прочтения) только в рамках достаточно жестко определенных интенций.

Можно с уверенностью говорить о наличии для каждого из трех десятилетий отличительных особенностей и приоритетов как в выборе типов прочтения древнегреческой трагедии, так и в отношении

режиссера к тексту. В общей совокупности диссертант выделяет пять типов прочтения, сформировавшихся в 70-80-е годы XX века: архаико-ритуальные, психоаналитические, социально-политические, прочтения древнегреческой трагедии как семейной психологической драмы, «восточный» тип прочтения; а также четыре типа отношения к древнему тексту: текст как возможность приобщения к сакральному (мифу, ритуалу), текст как предлог к обсуждению актуальных для современного мира тем, текст как тотально чуждая реальность, в которую каждый из зрителей волен привнести смысл и значение, текст как цитата.

Девяностые годы рассматриваются автором несколько обособленно. Не выделяя здесь новых типов прочтения и говоря о явном спаде интереса к античности, диссертант акцентирует внимание на двух принципиально важных для этого десятилетия тенденциях: стремлении к повтору и стремлении использовать античность как своего рода «этикетку». При этом первое оценивается как указание на «промежуточный» характер десятилетия, десятилетия, когда режиссеры словно пытаются вернуть прошлое через «повторение пройденного»; второе же – свидетельствует о зарождении «нового взгляда» на античные тексты, в соответствии с которым режиссер отказывается от позиции комментатора по отношению к древнегреческой трагедии и работает с ней как с неделимым знаком, эквивалентным порой самой вечности. Таким образом, от интерпретации того или иного сюжета постановщик переходит к эксплуатации текста как некоей целостности в рамках своих индивидуальных игр, зачастую не имеющих ничего общего с той рассказываемой в пьесе «частной» историей. Именно этот тип отношения к древнегреческой драме и является, по мнению автора, наиболее перспективным в будущем.

### **Публикации по теме диссертации**

1. «Античная трагедия и современный театр: новая ритуализация – попытка искупить недоступность адекватных моделей репрезентации



- античности в современном мире» // сб. «Прикладная психология и педагогика», Москва 1998 – 0,7 п.л.
2. Что нам Гекуба? (Античная драма и современный театр) // ж-л «Современная драматургия», 1997, № 4 – 1,4 п.л.
3. «Как Петер Штайн ставил «Орестею»» // г-та «Культура» 1994, № 3 (29.01) – 0,2 п.л
4. «Преисподняя Роберто Чулли» // г-та «Культура» 1994, № 39 (08.10) – 0,2 п.л.
5. «Эдип-иностранец» // г-та «Культура», 1997, № 30 (07.08) – 0,2 п.л.
6. «Споем про Эдипа» // г-та «Культура» 1998, № 19 (28.05-03.06) – 0,2 п.л.
7. «Древнегреческая трагедия в театре Германии 70-х годов XX века» // сб. «От теории к практике» (материалы аспирантской конференции). Москва, ГИТИС, (находится в производстве). – 1 п.л.