

НА НЕДЕЛЕ

Общая газ. -  
**Предел**  
 1995.-5 окт.-с.10  
**бедствия**

В конце сентября, через четыре месяца после афинской премьеры. Театр на Таганке показал наконец москвичам новую постановку Юрия Любимова — «Медею Еврипида». Стоит разобраться, зачем театр соединяет название пьесы с именем автора, о чем хочет предупредить.

С самых первых постановок Юрия Любимова как театрального лидера отличали неистощимая изобретательность, бурный темперамент и некоторая склонность к режиссерскому авторитаризму. Отводя от Любимова обвинения в неумеренном самовыражении, замечательный критик Павел Марков писал около двадцати лет назад: «Любимов — вслед Мейерхольду — если не формально, то по существу декларирует себя автором спектакля... Он хочет постигнуть объективный мир, обнаруженный и открытый автором». Суждение точное и важное. Автор пьесы чаще был для Любимова проводником, чем собеседником, литературный текст — суммой поводов к размышлению, а не уникальным порядком слов.

Начиная с «Самоубийцы» в спектаклях Таганки повод для серьезного и содержательного разговора давали лишь частные удаchi — по-прежнему острые, но поредевшие режиссерские находки, эффектные монтажные стыки, отдельные минуты сценической игры. Конфликтно протекавшее разделение труппы творчески выглядело совершенно бессодержательным. Со стороны могло показаться, что страстность художественного высказывания, Любимову присущая, превращается едва ли не в заурядную скандальность; выяснять, кто в чем прав, — решительно не хотелось. Это был самый несимпатичный и болезненный период в истории Театра на Таганке.

Очень легко было предположить, что болезненность, незабываемая обида, ощущение внутренней тяжести отразятся в новом спектакле. В ревнивых стонах Медеи, изгоняемой неблагодарным Язоном, в ее ужасной — трем поколениям сразу — мести, в сознательно выбранном пути к «последнему пределу бедствия» мнилось опознать, хотя бы отчасти, путь и выбор самого режиссера. «Медея Любимова» могла стать художественным актом гипертрофированной и уже поэтому предосудительной самодраматизации.

От обострения, внешне соблазнительного, режиссер демонстративно отказался. Он подчеркнул уже в заглавии: перед нами — античная трагедия, никаких личных аллюзий не предполагающая. «Медея Еврипида».

По-моему, впервые театр Любимова так четко и недвусмысленно захотел подчиниться автору. Это было мужественное и умное решение.

По просьбе Любимова хоры «Медеи» заново перевел Иосиф Бродский. Гибкость его фразы и уникальная изощренность поэтического слуха позволили Хору коринфских женщин соединить строй живой разговорной речи с мерным ритмом песнопений: «Никто никогда не знает, Откуда приходит боль...» Скорбь, ужас, сострадание в репликах Хора остроты не теряют, но удивительным образом гармонизируются: в музыке Эдисона Денисова интонация плача искусно сплетена с интонациями гимна.

О стихах Еврипида Бродский мог бы повторить то, что говорил о любимых стихах Цветаевой: они начинаются «в правом, т.е. верхнем углу октавы, с «верхнего до», — с крайнего начала, с предела — и ведут дальше. «Это облако стона сейчас Раскаленная злоба ее Подождет...» — говорит о Медее Кормилица (М. Полицеймако). Однако, как это ни неожиданно, привычный Еврипиду пафос боли, исступления, «дионисийского безумия» (современниками не одобрявшийся) в спектакле Юрия Любимова усмирен. В целом ряде сцен его заменяет пафос страстного риторического увещевания, к тому же не всегда искреннего.

Для Любимова важно, как много места в тексте занимают уговоры и самооправдания. Медея убеждает Хор не мешать ее мщению; добивается от царя Креонта (Валерий Золотухин) отсрочки приговора (этот диалог — одна из лучших сцен спектакля); Язон (Юрий Беляев) пытается доказать ей, что в новый брак вступает для ее же блага; у царя Эгея (Феликс Антипов) Медея выпрашивает убежище в Афинах и, наконец, убеждает саму себя, что не только новую жену Язона, а и своих собственных детей — назло бывшему мужу — убить все-таки надо. Трагическое шествие Медеи к «пределу бедствия» сопровождается не только стонами отчаяния, но четким строем силлогизмов.

Такая трактовка максимально удобна для Ларисы Селютиной — красивой актрисы со звучным голосом, гордой осанкой и очень хорошим чувством ритма. Для того чтобы сыграть трагическую царевну варваров, одержимую жаждой мести, Селютиной могло попросту не хватить темперамента. Режиссер облегчил ей задачу, одновременно усложнив композицию роли. Медея Таганки — не мстительница, а воительница, знающая цену клятве. Ее справедливость чудовищна, но это — справедливость. Ни в гневе, ни в страдании эта Медея не теряет особой, несколько суровой элегантности. Черная шинель идет ей к лицу и дает почувствовать выправку.

Военная форма, в которую Юрий Любимов и художник Давид Боровский одели героев Еврипида, защитный вал из мешков с песком — тянущийся через всю сцену, осыпавшийся посередине — не претендует, как мне кажется, ни на какие злободневные ассоциации. Они лишь обозначают с предельным лаконизмом стиль жизни: жестокий, настороженный, с невыветривающимся запахом крови. Ставя «Медею», Юрий Любимов не выяснял отношения ни с театром, ни с обществом, ни с властью — лишь с жанром трагедии, и именно благодаря этому спектакль удался.

Впрочем, к финалу режиссер прибегнет жест, напрашивающийся на остроактуальное истолкование. Медея скрылась, Язон оплакивает детей, а жители Коринфа в это время сноровисто закладывают мешками пролом в стене: достраивают перегородку между собой и зрительным залом.

Помимо естественных прочтений, вытекающих из текста, могу предложить еще одно, сугубо театральное. Тридцать лет тому назад Юрий Любимов — не первый по счету, но первый по радикализму — разрушил в своем театре «четвертую стену». Не почувствовал ли он, что стена снова сделалась необходима?

Александр СОКОЛЯНСКИЙ