

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116
УДК 792.03(460):792.09(460)

А. П. Сологуб
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5705-1333

К истории режиссерского театра в Испании: «Медея» Сиприано де Риваса Черифа в античном театре Мериды (1933 г.)

АННОТАЦИЯ

В 1933 году Сиприано де Ривас Чериф – одна из центральных фигур режиссерского театра в Испании – представил спектакль «Медея» по трагедии Сенеки в развалинах Римского театра в городе Мэрида (Испания). На материале спектакля в статье принимается попытка охарактеризовать специфику испанской режиссуры в контексте истории испанского театра и рецепции в нем зарубежных идей. Уделено внимание культурной политике Второй Испанской Республики, в эпоху которой была осуществлена постановка, в частности, идея «распространения театра» (*extensión teatral*). В статье подробно рассматривается процесс создания спектакля с привлечением большого количества редких источников на испанском языке, анализируются отклики критиков и изобразительные материалы. В ходе исследования выявляются созвучные испанской постановке явления в западноевропейском театре, спектакль встраивается в широкий театральный контекст: от фестивалей в античных театрах Оранжа, Сиракуз и Дельф до концепта народного театра. Также речь идет о дальнейшей жизни постановки, в частности, о гастролях спектакля в Мексике в 1936 г. Уделено внимание отклику на постановку А. Арто. В контексте постановок на античный сюжет проводятся параллели со спектаклем «Медея» (1961) Н. Охлопкова, делаются выводы относительно специфики постановок под открытым небом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Испанский театр, античная трагедия, театр Второй Испанской Республики, С. де Ривас Чериф, М. де Унамуно, М. Ксиргу, М. Рейнхардт, Ж. Копо, Е. Палмер-Сикилианос, Римский театр в Мериде.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116
УДК 792.03(460):792.09(460)

Anna P. Sologub
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5705-1333

On the history of the director's theatre in Spain: "Medea" by Cipriano de Rivas Cherif in the Roman Theatre of Mérida (1933)

ABSTRACT

In 1933, Cipriano de Rivas Cherif, one of the central figures of the director's theatre in Spain, presented the performance "Medea" based on the tragedy of Seneca. It was held in the ruins of the Roman Theatre in the city of Mérida (Spain). On the basis of the performance material the author attempts to characterize the specifics of Spanish directing in the context of Spanish theatre history and the reception of foreign ideas in it. Attention is paid to the cultural policy of the Second Spanish Republic, when the performance was staged, in particular to the idea of "spreading the theatre" (extensión teatral). In the article it is examined the process of creating the performance including the involvement of a large number of rare sources in Spanish language. The critics reviews are analyzed along with the visual materials. In the course of the study, similar things are identified in the Spanish production and the productions of the Western European theatre. The performance is placed into a wide theatrical context: from festivals in the ancient theatres of Orange, Syracuse and Delphi to the concept of a popular theatre. The author also mentions the production's life, in particular – the tour in Mexico in 1936. Attention is paid to the A. Artaud's review to the production.. In the context of performances based on an ancient plot, parallels are highlighted with the performance "Medea" (1961) by N. Okhlopkov, conclusions are drawn regarding the specifics of performances in the open air.

KEYWORDS

Spanish theatre, classical drama, theatre of the Second Spanish Republic, C. de Rivas Cherif, M. de Unamuno, M. Xirgu, M. Reinhardt, J. Copeau, E. Palmer-Sikelianos, Roman Theatre of Mérida.

Вопрос становления режиссуры в испанском театре по сей день требует внимания исследователей отечественного театроведения. Так как формирование режиссуры в Центральной Испании происходило позднее, чем, например, в Германии, Франции или России, она неизбежно испытала влияние уже существовавших режиссерских концепций. Таким образом, для наиболее полного понимания процесса зарождения испанской режиссуры важно не только определить ее специфический национальный компонент, но и восстановить ее связи с мировым театральным контекстом.

Испанский театр переходит к режиссерской модели в 1930-е гг., в период Второй Республики, главным образом, усилиями Сиприано де Риваса Черифа (1891–1967). Молодой режиссер начинал с экспериментов на подмостках камерных театров Мадрида в 1918 г.¹, а в 1930 г. получил возможность ставить в главном театре Испании – Театро Эспаньоль – в течение пяти сезонов в сотрудничестве с труппой известнейшей актрисы Маргариты Ксиргу. Эти пять сезонов ознаменовали собой новый этап в истории испанского театра и утверждение режиссерской модели в нем. Особенно наглядно это демонстрировал репертуар: на афише – весь цвет испанской новой драматургии, которую не удавалось успешно воплощать на сцене прежде. В первую очередь, речь о М. де Унамуно, Р. дель Валье-Инклане и, конечно, Ф. Гарсиа Лорке. То же касается классики Золотого века – Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон де ла Барка вернулись из забвения, на которое их обрекла национальная сцена XVIII–XIX вв., и снова зазвучали современно. Как показала практика, и для тех и для других необходимо было режиссерское прочтение.

Постановки на сцене Театро Эспаньоль составляли лишь часть новаторской режиссерской работы Риваса Черифа. Не менее существенны были его опыты за пределами театрального здания, в которых соединились эксперимент и возрождение традиции. Поразительным свойством его спектаклей было следование за новейшими тенденциями зарубежного театра, сочетавшееся с фундаментальностью и классичностью, присущими традиционному подходу. Спектакль «Медея» 1933 г. в Римском театре Мэриды² – в памятнике античной римской культуры, который в Новое время не использовался как театральное здание – с Маргаритой Ксиргу в главной роли сосредото-

чил в себе сразу несколько важных для режиссуры Риваса Черифа тенденций: отказ от привычной сцены-коробки, ориентирование на достижения мировой режиссуры, внимание и уважение к актеру, обращение к традиции и утверждение испанской культурной идентичности.

Важно оговорить, что мы имеем дело не с эпигоном великих новаторов. Ривас Чериф будучи не только режиссером, но и театральным критиком, всегда живо интересовался открытиями, происходящими в мировом театральном пространстве. В 1931 году он получил Национальную премию по литературе за работу на объявленную тему «Современные течения в зарубежном

1 *Постановка «Федры» М. де Унамуно в культурном центре Атенео, Мадрид.*

2 *Театр был построен в 16–15 гг. до н.э. Раскопки начались в 1910 г. под руководством крупнейшего археолога Х. Р. Мелида. В 1915 году он опубликовал работу, в которой дал подробную характеристику памятника.*

театре». Кажется, именно этот опыт осмысления современного театрального контекста стал для него точкой отсчета в поисках образа современного испанского театра – Ривас опирался в равной степени на свои знания о мировой режиссуре и на понимание испанского национального характера.

Обращение к Сенеке кажется не самым очевидным. Однако на сей счет Ривас излагает целую теорию, основанную на том, что античный классик Сенека был из испанской Кордовы: «Самое важное с театральной точки зрения – идея, которую Сенека реализует в первую очередь и особенно в “Медее”, ее можно было бы назвать “прямое действие”, то есть представление “перед взглядом публики” того ужаса, <...> который греческие трагики мыслили как путь к очищению; ему принадлежит слава предшественника Кальдерона во “Враче своей чести”, Эчегарая и Валье-Инклана – фигур, в отношении их литературного творчества противоположных; но они резонируют и связываются друг с другом на почве национального характера.

В истории испанской драмы первой вехой стала “Селестина”, а Сенека – это первая веха нашей римской предыстории» [1, р. 1] (здесь и далее перевод с испанского мой. – А. С.).

Впоследствии Ривас Чериф разворачивает мысль о преемственности между Сенекой и Кальдероном: «От зрителя не скрываются ни намерения, ни поступки; испанский театр впоследствии весь будет *действие*, а “Медей” Сенеки станет предшественницей кровавого “Врача своей чести” Кальдерона де ла Барки.

Говорил ведь Ромен Роллан, <...> что испанский театр – не помню, имел ли он в виду театр Кальдерона, думаю, да – его угнетает, как коррида. Испанская страсть к кровопролитию несомненна. Есть нечто неизбывное в нашем мироощущении, то героически, то низменно откликающееся на страсть и кровавую жестокость» [2, р. 111–112].

Таким образом, следует понимать обращение к Сенеке как обращение к национальной классике. А выбор в наследии Сенеки трагедии о Медее имел как минимум две явные причины. Во-первых, жизненный, понятный каждому зрителю эмоциональный аспект драмы: это история о женщине, от которой уходит мужчина, прельстившись более выгодной партией – дочерью царя. Подобный сюжет не требовал специальных разъяснений для того, чтобы сразу найти путь к сердцу зрителя. А во-вторых, сюжет древнегреческого мифа, ставший предметом театрального искусства во времена Еврипида, то есть в V в. до н.э., нес в себе опосредованно отсылку к афинской демократии. В том же ракурсе в честь установления Второй Испанской Республики была показана «Электра» Софокла в переработке Гофманстала, постановкой которой также руководил С. де Ривас Чериф.

Художественный мир языческой Античности мог рассматриваться как своеобразное противопоставление католическому, полному консервативных пережитков прошлого мышлению жителей испанских деревень. Идея о том, что испанская драма имеет конкретного предшественника в эпохе античного Рима, должна была оказать нужное Республике влияние на национальное

самосознание. Одной из центральных ее идей было ослабление власти церкви: «Важной задачей республики премьер-министр Асанья считал “упразднение католического мышления”. <...> Церкви не за что было любить Республику, а Республике – Церковь: в январе 1932 г. был запрещен Орден иезуитов, а в марте 1933 г. – принят закон о конфискации церковных земель и другого хозяйственного имущества» [3, с. 35].

Однако Ривас Чериф не предлагал полный отказ от религиозной картины мира. Скорее, он пытался разомкнуть рамки религиозного сознания – до светского, общемирового. В апреле 1933 г., после своей встречи с Рейнхардтом, испанский режиссер писал: «Художественная деятельность еврея Макса Рейнхардта в самом широком смысле слова универсальна и не ограничена “нацистским” империализмом, который, как побег сорной травы, снова прорастает в немецком духе» [4, р. 1]. В оригинале – “católica... en el más amplio sentido de la palabra”, что можно прочесть и как «католическая в самом широком смысле слова». Но прилагательное “católico” используется в своем втором значении – «всемирный», «универсальный». Слово то же, но смысл шире. В этом отчасти компромиссном подходе читается и главный принцип Риваса в работе над задачей, поставленной перед ним министром народного просвещения Ф. де лос Риосом, инициировавшим и субсидировавшим постановку «Медеи»: своим спектаклем он предлагал людям не постижение новых истин, не новые взгляды на жизнь, но возможность увидеть нечто больше в самих себе. А такой и была главная цель политики «распространения театра» по Испании – народное просвещение.

«Медея» Сенеки до 1933 г. не существовала по-испански. Перевести ее вызвался профессор античной философии и литературы, писатель, философ Мигель де Унамуну, которому ничего не стоило сделать перевод пьесы в прозе. Известно, что от авторских прав Унамуну отказался [5], поскольку перевод был сделан «без сокращений и комментариев» [6, р. 30], то есть не содержал, по его мысли, художественных дополнений.

Однако роль Унамуну в глазах критики была шире: его работа над «Медеей» воспринималась как очередное драматургическое новаторство, сродни его пьесам, которые уже были поставлены на испанской сцене – «Федра» (1918), «Тени сна» (1930) и «Другой» (1932). М. Фернандес Альмагро отзывался о переводе Унамуну именно в таком ключе: «С “Медеей” работа Унамуну была другой. Младший, просто переводчик? Никоим образом! Это не простое сотрудничество, сам этот глагол “сотрудничать” неверен. <...> Это “Медея” словами Унамуну, в прозе, у нее свободный ритм и высочайшая степень выразительности, она утверждает сама себя в тексте, который теперь принадлежит литературе нашей огромной и многочисленной Испании» [7, р. 149].

Текст Унамуну, в отличие от оригинала, был разделен на пять актов. Также исследователи отмечают частные смысловые расхождения. Например, в разговоре с Медеей Креонт в ответ на вопрос, за что она изгнана, говорит не: «Невинная, за что казнят, не ведает» [8, с. 11], а «Невинная шлюха [mujerzuela], спрашивает, за что ее выгнали» (в оригинале: “innocens mulier” – «невинная женщина») [6, р. 31].

Премьера состоялась 18 июня 1933 г. На спектакле присутствовало 3 тыс. человек – зрители приезжали из окрестностей Эстремадуры, где находится Мерида, а также из Мадрида, откуда предлагалось доехать на автобусе или на поезде. Для зрителя той эпохи было в новинку преодолевать более 300 км до места проведения спектакля. Комплексный билет с дорогой туда-обратно, двухдневным проживанием в гостинице и посещением экскурсии стоил немалых денег – 80 песет. Зрительские места делились в зависимости от того, располагались они в нижней части театрона, то есть ближе к сцене (10 песет) или в средней (5 песет), верхняя часть была довольно сильно разрушена, поэтому в ней зрители не размещались. Были также места у оркестры стоимостью 25 песет. В газетах писали, что для наибольшего распространения спектакль будут передавать по радио.

Спектакль позиционировался не как отдельное событие, а как часть специально учрежденного Фестиваля классического искусства в Римском театре в Мериде. И у этого «фестивального» подхода были свои предпосылки в недавнем прошлом европейского театра.

Один из рецензентов писал: «Разве не устраивались никогда в Греции и Италии подобные представления? Спектакли в Дельфах и Сиракузах, созданные при поддержке местного правительства и меценатствующих филантропов, известны на весь мир. Те, что идут на юге Франции, в антураже древних архитектурных памятников, уже давно стали привычными и даже рутинными» [9, р. 3]. Контекст, который учитывал Ривас Чериф, создавая фестиваль античного искусства в Мериде, был следующим: фестиваль в Театре Оранжа на юге Франции, постановки древнегреческих трагедий в Греческом театре в Сиракузах и Дельфийские фестивали в Театре Аполлона в Дельфах. В этих театрах происходило возрождение античной культуры. В Оранже в 1881 г. Муне-Сюлли представил «Эдипа-царя» Софокла, а Сара Бернар в 1903-м, после учреждения фестиваля «Хорегии Оранжа» в 1902 г., играла «Федру» Расина.

В 1914 году в Театре Сиракуз под руководством филолога-антиковеда Этторе Романьоли был поставлен «Агамемнон» Эсхила. После перерыва, вызванного военными потрясениями, были представлены «Просительницы» Эсхила (1921), «Вакханки» Еврипида (1922), «Эдип-царь» Софокла (1922), «Семеро против Фив» Эсхила (1924), «Антигона» Софокла (1924) – все в режиссуре Э. Романьоли. В 1925 году к власти пришло профашистское руководство, поддержавшее традицию ставить античную классику в античном театре Сиракуз. В этот период были представлены «Облака» Аристофана, «Циклоп» Еврипида, «Следопыты» Софокла, «Медея» Еврипида – все в 1927 г., в постановке Романьоли. Впоследствии его место занял Франко Либерати, поставивший «Ифигению в Авлиде» Еврипида (1930), «Агамемнона» Эсхила (1930), «Ифигению в Тавриде» Еврипида (1933), «Трахинянок» Софокла (1933), «Ипполита» Еврипида (1936), «Эдипа в Колоне» Софокла (1936).

К 1933 году, когда был задуман спектакль в Мериде, в Сиракузах уже было представлено большое количество спектаклей, часть из которых создавались в условиях фашистской цензуры. Это не могло не наложить отпечаток

на содержание и стиль тех спектаклей: «Упор делался на патриотизм и традицию. <...> Конкретно переход на традиционные позиции должен был выразиться в том, чтобы актер перестал “говорить” и вновь начал “декламировать”. <...> В эпоху псевдогероических мифов психологическое направление казалось опасным хотя бы вследствие того, что оно отражало некие живые реалии. А комедия дель арте, античный театр, Сальвини и Дузе принадлежали своему времени и в нынешнем театре могли воскреснуть лишь как музейные экспонаты, не имевшие с действительностью непосредственной связи» [10, с. 164]. Одним из излюбленных жанров нового правительства стали спектакли для масс под открытым небом, соответственно, в условиях вышеупомянутых эстетических ограничений роль режиссера сводилась к роли организатора массового празднества – «это была дань традиции “золотых веков” Италии» [10, с. 165].

На первый взгляд, наделение театра конкретной политической функцией перекликается с театральной политикой Второй Испанской Республики – пропагандистским/«просветительским» элементом. Поэтому необходимы оговорки. В Италии форма массового зрелища стала тогда в театре основной, в то время как в республиканской Испании она была «одной из», никоим образом не предполагавшей отказа от репертуара, могущего каким-либо образом «пошатнуть» основы режима. В республиканской Испании не было запрещено гонимое в Италии 1930-х гг. авангардное искусство³: драмы Валье-Инклана, Унамуно и Лорки свободно показывались наряду с национальной классикой и гастролями «Пражской труппы» в 1932 г. – эмигранты и бывшие актеры МХТ под руководством Поликарпа Павлова исполнили на сцене Театро Эспаньоль спектакли по А. Н. Островскому и Ф. М. Достоевскому, на русском языке и в русле русской психологической школы. Интересно, что на премьеру «Медеи» был приглашен посол Италии в Испании Рафаэле Гуарилья. Президент Правительства Второй Республики Мануэль Асанья вспоминал их встречу: «Я пришел в ратушу, где был прием, достаточно скучный и плохо организованный, как в комедиях Лопе. <...> Сеньор Гуарилья выступал, рассказывая про Империю, римскую культуру и другие ценности, в фашистском духе. Я ответил ему, стараясь соблюсти тонкую грань между неприятием фашизма и любезным отношением в адрес “сестры” Италии. Порешили на том, что все были романизированы, все вышли из Древнего Рима и все очень счастливы» [11].

Немаловажным мировым событием по возрождению античной культуры стали Дельфийские фестивали, проводившиеся в 1927 и 1930 гг. в Дельфах.

Их основатели – незаурядная пара, греческий поэт Ангелос Сикелианос и увлеченная культурой Античной Греции американка Ева Палмер-Сикелианос, последовательница Айседоры Дункан. На Первом Дельфийском фестивале в Театре Аполлона в Дельфах состоялась премьера «Прометея прикованного» Эсхила. Ввиду огромного успеха этот спектакль был показан и на втором фестивале, где также представили «Просительниц» Эсхила. Режиссером выступала Палмер-Сикелианос. В этих постановках актеры

3 «Установка даже на чисто формальный поиск была неприемлема для режима, который был заинтересован прежде всего в стабильности, и в стабильности эстетических форм в том числе» [10, с. 163].

играли в больших масках, отсылающих к эстетике древнегреческого спектакля, а хор океанид в туниках исполнял танец, составленный из движений с древнегреческих ваз VI–V вв. до н. э. Однако главным для Евы Сикелианос было слово, которому подчинялись движения хора и музыкальная составляющая [12, р. 67]. В испанских газетах выходили репортажи, посвященные этим фестивалям.

Стоит отметить, что античные постановки во Франции, Италии и Греции не были созданы профессиональными режиссерами, будучи либо порождением актерского театра, как во Франции, либо организованными зрелищами, как в Италии, либо любительскими спектаклями-реконструкциями, как в Греции. Что же касается профессиональных режиссерских спектаклей – предшественников «Медеи», это прежде всего масштабные постановки античной классики Рейнхардта: «Эдип» в Цирке Шумана (1910), «Орестея» в «Театре пяти тысяч» (1919). Однако здесь стоит сделать оговорку – Ривас, конечно, вдохновлялся Рейнхардтом, но постановочные обстоятельства, в которых ему случилось работать, были сложными, недаром австрийский режиссер братья за такую постановку отказался. Испанскому же пришлось искать подобающее сценическое решение.

Постановку «Медеи» Сенеки инициировал министр народного просвещения Фернандо де лос Риос. Однако это решение было в некоторой степени компромиссным. Незадолго до начала репетиций «Медеи», в апреле 1933 г., Ривас Чериф ездил в Берлин к Макс Рейнхардту: «Главной целью моей поездки в Берлин было просить сотрудничества Макса Рейнхардта в каком-нибудь масштабном спектакле – с тем, чтобы возродить в Испании прекрасную традицию нашего театрального универсума» [4, р. 1]. В дальнейшем Ривас писал в воспоминаниях, что ездил просить, по личной просьбе де лос Риоса, об участии Рейнхардта в постановке «Дантона», которого он сделал популярным» [2, р. 290]. Речь шла о возможной постановке «Смерти Дантона» Бюхнера под открытым небом на Пласа де Торос. Однако, узнав о тех скудных технических возможностях для спектаклей под открытым небом, которыми располагали испанцы, Рейнхардт от постановки отказался [13, р. 39]. В результате, вспоминает Ривас, «Фернандо де лос Риос удовольствовался моим предложением поставить “Медею” в античном театре Мерида, что выходило гораздо дешевле» [2, р. 290]. Сотрудничество с Рейнхардтом не состоялось, но тень его присутствия в спектакле безусловно ощущалась.

«РОМАНТИЧЕСКИЙ ДРАМАТИЗМ РАЗВАЛИН»: СЦЕНОГРАФИЯ И МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ

«Повторим еще раз для тех, кто имеет глаза и не видит: нет лучшей декорации, чем стена в глубине сцены Театра в Оранже; чем сцены [templete] и разрушенные колонны Мерида» [2, р. 265], – в этом эмоциональном высказывании Риваса звучит протест против устаревшей сценографической формулы – расписного задника и занавесов. Ни того ни другого не было в «Медее».

Известно, что именитые актеры 1900–1920-х гг. Мария Герреро и Фернандо Диас де Мендоса еще до Маргариты Ксиргу и Риваса Черифа приезжали в театр Мериды и думали поставить там спектакль, но столкнулись с тем, что в Римском театре просто не было технических возможностей, чтобы установить задники и систему занавесов. И это сорвало их планы. Удача постановки 1933 г. была однозначной заслугой режиссера, для которого невозможность прибегнуть к театральной технике оказалась не препятствием, а напротив, преимуществом.

Режиссер стремился к тому, чтобы убранство Римского театра – главным образом колонны – продолжало играть свою роль и в разрушенном виде, привнося с собой дух времени, ощущение его хода: «В спектаклях в Мериде с Театром Эспаньоль я воздержался от добавления каких-либо декоративных элементов к величественным развалинам [театра], понимая, что невозможно конкурировать с камнем и мрамором. Для передачи трагической атмосферы “Медеи” <...> я воспользовался впечатлением, которое на зрителя производит вид разбитых колонн, впечатлением, обусловленным романтическим восприятием развалин, которое вот уже почти полтора века усиливает поэтическую восприимчивость в человеке. Такое было бы абсолютно невозможно ни в Древнем Риме, ни в Древней Греции. Но повторюсь, я никогда не хотел заменить чувства, которые у зрителя вызывает современная постановка, на археологическую реконструкцию, какой бы точной она ни казалась» [2, р. 264]. Из этого рассказа очевидно, что в спектакле была сделана попытка не реконструкции, а стилизации эстетики античного театрального действия, как визуально, так и на уровне символического языка пространства: «Появление персонажей он [Ривас Чериф] подчинил классическому порядку, какой был свойственен римскому театру. Из центральных ворот всегда появлялась протагонистка, Медея; слева выходили второстепенные персонажи; а справа антагонист Ясон. Из обоих проходов справа и слева от “орхестры” появлялись участники хора и становились вокруг жертвенника в центре» [14, р. 6].

Несмотря на то что и С. де Ривас Чериф, и М. Ксиргу выступали за то, чтобы актер знал текст роли наизусть, в постановке не удалось обойтись без суфлера: «Суфлерской будки, конечно же, не было, хотя актеры заинтересованно строили теории о том, что ни для чего другого не могло предназначаться одно из двух равноудаленных от жертвенника отверстий по обе стороны просцениума, в центре орхестры. Я полагаю, и с моим мнением был согласен сам глава раскопок, что, возможно, их присутствие обусловлено строением сцены или они были нужны для какого-то простейшего декорационного приспособления. Поскольку я должен был предугадать любую случайность, а также учитывать вечную неуверенность Борраса [исполнитель роли Ясона. – А. С.], необходимо было нанять суфлера. Он расположился в одном из отверстий в полу, наиболее для этого подходящем; и чтобы лучше его спрятать, не нарушая гармонии мрамора, сеньор Мелида предложил нам две каменные надгробные плиты из музея Мериды. Увидев их, Маргарита Ксиргу

сразу же объявила, что красный цвет ее туники будет хорошо смотреться на фоне этого опалового мрамора с отсветами золота в сцене колдовства над одеждой ненавистной Креусы. И поскольку во время этой сцены уже начинало смеркаться, свет прожекторов, усиливая свет появляющейся на небосклоне луны, подчеркнул романтический драматизм развалин, в то время как несколько аистов загадочно и многозначительно кружили над теньями трагического театра» [2, р. 265–266]. Почти все критики отметили, что во время спектакля над театром действительно зловеще и символично летали черные аисты.

Главный световой эффект спектакля был обусловлен естественной переменной освещения – закат, сумерки и ночь: «У нас был обязательный и полностью соответствующий моему намерению эффект: спектакль начинался ближе к вечеру, и шел ночью; при помощи простой магии наших прожекторов мы поддерживали последние лучи солнца на сцене и первые отсветы луны, которая, по счастью, была яркой в те ночи» [2, р. 247]. Один из критиков отмечал связь перемены освещения с ходом сюжета: «Вечереет. Прожекторы, установленные сверху, по двум сторонам над сценой, освещают с роковой <...> ясностью фигуру Медеи, которой рабыня, в такт плачущей флейте оркестра, приносит микстуры и яды для ужасного жертвоприношения» [9, р. 3].

Как видно из приведенной выше цитаты, не менее, чем освещением, действие структурировалось музыкальным ритмом. Филармонический оркестр под руководством Б. Переса Касаса располагался в левом проходе. Фрагменты для исполнения Ривас Чериф подобрал совместно с дирижером, это были отрывки из «Ифигении в Авлиде», «Альцесты» и «Орфея и Эфридики» Глюка [15, р. 4]. Но прежде оркестру было необходимо сыграть гимн Риго – под него торжественно появлялись почетные гости: возглавляющий Республику М. Асанья, а также министры, алькальды Мадрида и Мерида, итальянский посол и другие. Начало сценическому действию давало исполнение увертюры из «Ифигении в Авлиде».

Решение включить отрывки именно из этих опер напрашивалось ввиду их античной темы. Известно, что постановку «Прометей прикованного» (1927) на Дельфийских фестивалях также сопровождал оркестр. А первым спектаклем в возрожденном античном Театре Оранжа была опера Мегюля «Иосиф в Египте» (1869). Ривас Чериф был тонким ценителем и знатоком оперного искусства, так что музыка Глюка была выбрана неслучайно. Позднее режиссер рассказывал о том, что обратился к Глюку по причине того, что в своих операх композитор возрождал греческую трагедию спустя многие века. И прибавлял к этому, что в собственной постановке делал то же самое⁴.

⁴ Выступление С. де Риваса Черифа 1950 г. по поводу «Медеи» сохранилось в звукозаписи, впоследствии расшифрованной и прочитанной его сыном Э. Ривасом Черифом на конференции в Мериде в 2008 г. С этим текстом можно ознакомиться на сайте, посвященном М. Ксиргу [5].

«ГАРМОНИЯ ПРЕКРАСНОГО ТОРСА ВЫКОПАННОЙ ИЗ ПЕСКА СТАТУИ»

Что касается актерской игры, сложно сказать, что речь шла о полном подчинении ее режиссуре. Ривас Чериф с огромным уважением относился к актрисе, возглавлявшей труппу Театро Эспаньоль, Маргарите Ксиргу, и доверял ее собственному пониманию роли, тем более Ксиргу имела большой опыт в трагическом репертуаре («Саломея» Уайльда, «Электра» Гофмансталя).

Описание критика отражает монументальность образа: «Драпировки ее алой туники трепещут на ветру. Она наполняет пространство возвышенными стенаниями, а прошлое яркими образами, прекрасными, словно барельефы, найденные поэтом-провидцем Унамуно на мраморе стихов Луция Аннея Сенеки» [16, р. 15]. Просматривая фотографии, можно заметить, что с точки зрения жеста роль Медеи была решена не слишком многообразно: Ксиргу появляется то с обращенными к небу, то с разведенными руками. Инфернальная сторона героини передавалась в уже упомянутой сцене колдовства над дарами, когда Ксиргу металась по земле, а над театром в этот момент зловеще кружили аисты – этот непостановочный момент тем не менее стал наиболее яркой характеристикой Медеи.

Обращает на себя внимание трактовка Медеи как романтической героини – имеющей связь с природными стихиями, подвижной сильными эмоциями, поступающей аморально, однако наделенной безусловной симпатией зрителей. Критик отмечал неидеальное совпадение темперамента актрисы и содержания роли, и, думается, из этого контрапункта выросло уникальное воплощение роли актрисой: «Работа Маргариты Ксиргу была героической. Она сражалась с ролью, превосходящей ее физические возможности и не вполне соответствующей ее темпераменту, и при этом ей ни разу не изменили изящество, энтузиазм, мужество и сила. Она достигала ровно того величия, которого требовала от нее эта роль – например, в сцене, когда она предстает перед Креонтом и осыпает его проклятьями» [14, р. 6]. В соответствии с заветами романтического театра, сколь бы ни были неоднозначны поступки героя – зритель все равно сочувствовал ему, раздираемому несправедливыми обстоятельствами судьбы.

На одной из фотографий (фото 1) Ксиргу-Медея позирует, стоя лицом к зрителю и обхватив нервным жестом головы сыновей, лицо актрисы напоминает античную трагическую маску ужаса. Художник по костюмам Мигель Ксиргу действительно стремился привнести в ее образ черты изваяния: красная туника в пол с драпировками и вышивкой, убранные наверх волосы, оголенные шея и руки. В жизни Ксиргу не была высокого роста, но в образе Медеи, судя по фотографиям, она производила впечатление колосса, ее фигура будто становилась соразмерна гигантской сцене театра Мериды.

На высокой фигуре Ясона в исполнении Энрике Борраса был, судя по сохранившемуся эскизу Мигеля Ксиргу, ярко-синий хитон в пол и светло-желтый гиматий, накидка ниже колен, с геометрическим орнаментом по нижней



Фото 1. Энрике Боррас – Ясон и Маргарита Ксиргу – Медея (1933). Постановочное фото.

© Коллекция Музея Бадалоны. Архив изобразительных материалов. Фонд Энрике Борраса-и-Уриол / Enrique Borrás as Jason and Margarita Xirgu as Medea (1933). Staged photography.

© Collection of Museum of Badalona. Image archive. Foundation of Enric Borràs Oriol.

URL: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>

части. Гиматий полностью закрывал левую руку, справа же был разрез, соответственно правая рука оставалась непокрытой, что давало богатые возможности для театральных жестов. На голове – венок. Не только костюм Ясона контрастировал с красным одеянием Медеи, контрастны были его окаменевшая степенность и ее живая яростность: на одном из фото Боррас простирает к Ксиргу руки, застывшие в отточенном жесте. Боррас оттенял страстную игру Ксиргу, прямого столкновения между ними не происходило. Этот Ясон был демонстративно бесстрастен и слаб рядом с этой Медеей. Критик отмечал: «Сомнения слабого духом и пасующего перед лицом неведомой силы Ясона скрываются за демонстративно мужественной наружностью Энрике Борраса. Напряжение и немое потрясение проступают на его лице перед неминуемо свершающейся трагедией, безразлично сметающей все на своем пути и приходящей к эмоциональному очищению и гармонии прекрасного торса выкопанной из песка статуи» [16, р. 15]. Снова не обошлось без упоминания статуй. Кажется, будто они, тени прошлого, также принимали участие в действии.

После реконструкции в театре были установлены гипсовые копии статуй, обнаруженных при раскопках. Во время одной из репетиций на Маргариту Ксиргу напал рой пчел, которых пришлось отгонять при помощи огня. «Это было зрелищно и страшно» [2, р. 265], – вспоминает Ривас. Оказалось,



Фото 2. Сцена из спектакля. Выступление хора. © Баррера. Частная коллекция Хосе Луиса де ла Баррера / A scene from the performance. Choir performance. © Barrera. Private collection of José Luis de la Barrera. URL: <http://emeritospatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html>

что за одной из гипсовых копий находился улей. Хосе Мелида, директор памятника, распорядился унести статуи. «И вместе с ними ушел уродливый контраст бедной, вызывающе пустой белизны и пожелтевших от времени мраморных колонн» [2, р. 265]. Сохранилась одна фотография из зала, сделанная из центра срединного отделения театрона. На ней можно увидеть, что в правой части убранства сцены, между колонн, находилось три статуи: одна целая, у другой – отсутствовала голова и от третьей остался только торс. Критик писал: «Никогда не забудем ту луну, которая вышла точно, когда Медея ее призвала, выходя из “царских ворот” <...> луна искупала в своем свете великолепно исполненные репродукции статуй Цереры и Прозерпины. И даже сам Плутон под луной, казалось, улыбался» [18, р. 4]. Статуя Цереры находилась в глубине центрального выхода из сцены, по этой причине ее невозможно увидеть на фотографии. Статуя Плутона – единственная сохранившаяся целиком из трех статуй правой стороны сцены⁵. Ривас Чериф утверждал, что гипсовые копии унесли, но ничего не говорил о том, что на их место поставили оригиналы статуй. Таким образом, вероятно, статуями, в которых находился улей

и которые унесли из театра, были копии разрушенных статуй из левой части сцены – на фотографии со спектакля там нет ни одной статуи (фото 2) (в современной реконструкции театра там располагаются две полуразрушенные фигуры). Однако остается вопрос, каким образом исчез контраст между белыми копиями и пожелтевшими

5 В настоящее время в ансамбле из трех статуй она находится не по центру, а слева.

от времени колоннами. Возможно, все-таки в правой части находились оригиналы, и критик ошибся в своей оценке их как репродукций, однако подтверждений этому не обнаруживается.

РЕШЕНИЕ ХОРА

Не вполне понятно, как в спектакле были решены сцены хора. По всей видимости, хоров в спектакле было несколько: «В одной из галерей скрывался оркестр, под чью музыку звучали голоса, он подчеркивал поэтическое настроение хора или выделял сюжетные повороты» [14, р. 6], – говорится в статье Х. Чабаса. Можно предположить, что «поэтически настроенный» хор – актерский, а «голоса» – участники Мадридского хора. За несколько месяцев до премьеры у Риваса Черифа спросили, каким образом в постановку будет включен хор, на что режиссер отвечал: «Музыкальная часть поручена Оскару Эспла⁶. Спектакль будет сопровождаться оркестровыми комментариями. Это будет сделано по системе, которую изобрел в свое время Клаудио Монтеверди для “Орфея”»; эти спектакли послужили отправной точкой для итальянской оперы. Мы хотим, чтобы хор был очень простым. Они произнесут свои речи нараспев. В этом начинании с нами будут сотрудничать Филармонический оркестр и Мадридский хор. Великий праздник искусства» [19, р. 460–461]. Сотрудничества с Эспла не случилось, так как он не успел в срок завершить работу, поэтому, как уже говорилось, для постановки были выбраны фрагменты опер Глюка. Из сказанного становится понятно, что реплики хора произносились нараспев и что к сотрудничеству был приглашен профессиональный хор. Однако все еще непонятно, кто произносил речи хора из пьесы – Мадридский хор или актерский, или же они делали это совместно.

Выступление хора критик описывает следующим образом: «Хор располагается вокруг жертвенника и рассказывает об ужасных преступлениях Медеи из-за любви к Ясону во время похода аргонавтов. Хор танцует в вакхических ритмах точно в такт “Орфею” Глюка. Сливаясь своими голосами с оркестром, они поют свадебные трели в честь свадьбы дочери Креонта» [9, р. 3]. Здесь, вероятно, «поют» нужно понимать как «произносят нараспев». То, что хор танцует, также наводит на мысль о том, что на оркестре в тот момент находились актеры, а не участники Мадридского хора.

Известно, что в спектакле (актерский) хор делился на хор девушек и хор юношей. У Сенеки указания на пол хора отсутствуют, в отличие от Еврипида. Так, мужское и женское полухория в спектакле можно рассматривать как хор Ясона, становившийся своеобразным отражением хора Медеи, что визуально обостряло противостояние персонажей. В преддверии спектакля газеты писали, что в ролях предводителей хора выступают актеры Энрике Дьосададо и Энрике Гитарт [20, р. 5]. Но не вполне

⁶ Оскар Эспла (1886–1976) – испанский композитор, президент «Хунта Насьональ де Мусика» (Национальное музыкальное объединение) и профессор Консерватории в годы Второй Республики.

понятно, почему оба корифея – мужчины, хотя один из актерских хоров был женским?

На одной из фотографий (см. фото 2) общего плана запечатлена сцена выступления мужской части актерского хора. 13 человек и предводитель хора. Примечательно, что в первом ряду – приставные стулья – остаются пустыми 13 мест подряд. На других фото можно разглядеть, что эти стулья отличаются от соседних, то есть, вероятно, не предназначались для публики. Таким образом, можно предположить, что хор юношей выходил на оркестру из зала, что могло быть задумано как метафора активной роли народа в жизни государства, то есть приравнивало зрителей спектакля к активным, сознательным гражданам в соответствии с политическим измерением спектакля.

В финале появлялась группа воинов Ясона, в шлемах и с щитами, одетых в синих и коричневых тонах. Можно предположить, что хор Ясона в финале переодевался в воинов Ясона. Критик написал о них: «Солдаты с щитами и копьями ждут, растянувшись среди руин, в глубине мелькают их туники и хламиды, будто тени, которые ложатся на камни» [16, р. 15]. Помимо того, что можно отметить активное использование пространства на высоком фундаменте за колоннами, внутри сцены, привлекает внимание пассивная роль воинов, которые, несмотря на отсутствие прописанного для них в пьесе действия, все равно были нужны режиссеру на сцене. И в этом также можно увидеть противопоставление активной Медеи и слабого Ясона.

ФИНАЛ: ПОДВИЖНЫЙ ФРИЗ И КРЫЛАТАЯ КОЛЕСНИЦА

Финал спектакля играли уже при ночном небе. Его апофеоз – пожар в городе и появление массовки, состоявшей, по одним свидетельствам, из 90, по другим – из 120 статистов. В этой сцене о себе давало знать впечатление от массовых сцен в постановке Макса Рейнхардта. Режиссерское решение заключалось в создании из толпы живого пластичного фриза. Критик пересказывает увиденное: «Входит вестница, сообщая о пожаре в городе и во дворце. <...> За ней – хор, образующий своими позами прекрасный фриз. Ночное небо окрашивается в красный» [9, р. 3]. «Фриз» был растянут вдоль фундамента сцены.

Массовая сцена начиналась песней хора («Кровавая менада! / Куда любовь слепая / Влечет?...») и продолжалась разговором хора с вестницей. Среди массовки были молодые люди из Бадахоса, на репетицию с которыми, как вспоминал режиссер, у него ушло всего два дня. Указания Риваса были следующими: «Смотреть не на публику, а только на того, кто говорит в тот момент, поворачивать голову в его сторону, не двигаясь телом, вращаться на пятках, это действительно помогало им создавать гармоничные фигуры, сообразуя движения рук с *эвритмией* (курсив мой. – А. С.), не подчинявшейся той музыке, с которой статисты появлялись и уходили» [5]. Можно провести параллели с массовой мизансценой в финале «Царя Эдипа» Рейнхардта: «Все поворачивают голову

к тому, кто говорит в данное мгновение; самые оживленные места диалога сопровождаются более сильными или более слабыми стонами» [21, с. 392]. Однако стоит отметить также возможное влияние на организацию этой сцены в спектакле ритмики Э. Жак-Далькроза, швейцарского педагога по танцу и постановщика эффектных массовых празднеств. Примечательно, что в 1912 г. в сотрудничестве с А. Аппиа он впервые применил ритмику в театре, поставив второе действие «Орфея и Эвридики» Глюка в Хеллерау, а в 1913 г. – оперу целиком. Главным действующим лицом этой постановки было коллективное тело, создаваемое учениками Далькроза, в новаторских декорациях Аппиа – на широкой лестнице. Не исключено также, что Ривас Чериф вдохновлялся при постановке этой сцены теорией эвритмии Рудольфа Штейнера, не прямое указание на это содержится в приведенном высказывании режиссера.

Критик продолжает рассказ о финале: «Медея и Ясон ссорятся в последний раз. <...> Ясон зовет своих солдат; слышны крики охваченных ужасом женщин, пожар перекинулся через стену, и среди публики пробежала волна с трудом сдерживаемого изумления, исполненного тревоги в ожидании развязки. Медея появляется в... колеснице, в которую запряжены драконы (работа бесспорно талантливого декоратора Пити Бартолоцци...). Ясон сдерживает натиск своих закаленных в боях войск. <...> Они кричат, хотят расправиться с Медеей. Она бесчеловечно убивает детей на глазах у отца и даже бросает ему ужасающее детское тело, на что Боррас, обладающий сильнейшим голосом, раздражается тонким воплем, он кричит своей ужасной жене: “Посмотри на дно небесного купола, чтобы убедиться, что нет богов там, где ты”⁷. Оркестр играет последние аккорды увертюры к “Альцесте”. С финальными нотами мы видим, как Боррас бежит с мертвым сыном в объятиях, и толпа яростно движется, взмахивая руками и крича, вслед за колесницей Медеи. Гаснет огонь, рассеивается дым» [9, р. 3].

Остается не до конца ясно, как именно Медея убивала детей и взмывала вверх на колеснице. В спектакле не было никакой машинерии, поэтому, вероятно, сама фраза Медеи «в крылатой колеснице уношусь я прочь» [8, с. 34] стала поводом для того, чтобы ее уход со сцены под звуки литургии был охарактеризован критиками в сходных выражениях (в испанском переводе «уношусь я в небо»). В колесницу были запряжены условные драконы – их изображали двое мужчин. На фотографии в колеснице запечатлены Медея со скипетром и двое детей – один жалобными глазами смотрит прямо на зрителя (фото 3). Поза Борраса – глядя вверх, он обращает руку к небу. Мизансцена похожа на финальную, но, вероятно, в этой сцене убийство еще не было совершено Медеей (либо оно было решено условно и обозначалось только в монологе). Однако критик свидетельствует, что Медея бросала труп ребенка Ясону, который уходил с ним за колонны и там, на третьем плане, завершал спектакль [см. 2, р. 247]. А значит, скорее всего, сцена была решена как «прямое действие» – именно такие развязки отличают Сенеку от древнегреческих трагиков, и именно

⁷ В переводе С. А. Ошерова финальные строки звучат так: «Лети среди эфира беспредельного, / Ты всем докажешь, что и в небе нет богов» [8, с. 34].



Фото 3. Сцена из спектакля. Финальная часть. © Брангули-и-Солер, Жозеп. Музей сценических искусств. Театральный институт (Барселона) / A scene from the performance. Final. © Brangulí i Soler, Josep. MAE. Institut del Teatre. URL: <https://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:319085>

за это разрешение конфликта на глазах у публики Ривас Чериф предлагал считать его предком Кальдерона.

Спустя годы Ривас вспоминал о приключившихся во время работы над спектаклем и на премьере мистических совпадениях (летающие аисты в сцене колдовства над дарами или нападение пчел на Ксиргу). Одна из таких вещей произошла в финале: «Когда Медея – Маргарита в своей богато украшенной колеснице, запряженной двадцатью обнаженными по пояс мужами⁸, потерявшими человеческое обличие – с бесформенно оплетенными руками и ногами, пересекала сцену, охваченная ужасом, среди толпы из 400 статистов⁹ с факелами, а волшебный голос Борраса произносил: “Нет больше богов, там где ты”, Олимп послал новый знак своего присутствия: девушка, которая последней бежала за адской колесницей, запнулась о полы туники и выронила факел. <...> Пламя затихло с последними звуками музыки» [5].

Музыка была важнейшим выразительным средством спектакля. Ривас Чериф рассказывает о финале «Медеи» в сравнении с финалом своей же «Электри», показанной в театре Мерида годом позже: «Моя “Электри” должна была покидать сцену эффектно, на щите – голова опущена, волосы разметались по лицу, рука безжизненно повисла, – на плечах шести греческих воинов, под звуки траурного марша из оперы “Гибель богов”, сопровождаемая тем же шествием с горящими факелами, что и спускающаяся в ад Медея. Но в другом ритме. Медленно, на этот раз торжественно, в отличие от звуков, сопровождающих уход Медеи – воинственных, полных насилия и морока («Альцеста» Глюка. – Прим. автора). “Занавес опускается медленно” или “занавес опускается быстро» [2, р. 248].

8 На сохранившихся фотографиях видно только двоих.

9 Количество статистов преувеличено Ривасом, вероятно, потому что в приведенной цитате он рассказывает о спектакле спустя годы после премьеры.

«Медея» была показана в Мериде дважды (июнь 1933 г., сентябрь 1934 г.). Один раз в Греческом театре Барселоны (сентябрь 1933 г.). Также была сделана версия спектакля для сцены Театро Эспаньоль с декорациями Сигфридо Бурманна¹⁰, стилизованными под архитектуру античного театра (октябрь 1933). Спектакль возили на гастроли в Мексику (Дворец изящных искусств, Мехико, апрель 1936 г.). Там его посмотрел французский режиссер и теоретик театра А. Арто и написал об увиденном в статье «Медея без огня» (“Una Medea sin Fuego”): «В “Медее” Ксиргу повешено три грязных, драных тряпки, которые призваны производить впечатление циклопических размеров гор. И хуже всего то, что эти горы стилизованы. Я отказываюсь проглатывать эту стилизацию, собранную из грязных, пыльных тряпок. Еще Гордон Крэг придумал проделывать это в Европе. Но мы уже буквально задыхаемся от стилизаций а-ля Крэг» [22, р. 237]. Спектаклю не пошло на пользу перемещение в сцену-коробку и в условия стилизованной Античности: не хватало природы и старинного мрамора, попытка дать им абстрактный сценографический эквивалент провалилась.

Слова Арто заставляют думать о жанровой специфике «Медее». Как выясняется, ключевым в нем оказалось то, что это был спектакль для масс и для открытого пространства. Величественный романтизм «Медее» зиждился на ночном небе, полуразрушенном мраморе и трагическом пафосе игры Маргариты Ксиргу, в условных декорациях успех спектакля в Мериде повторить не удалось. В этом отношении привлекает внимание другая «Медея», тоже романтического размаха, которой, напротив, выход из театрального зала на многотысячную аудиторию придал большую художественную убедительность.

В 1963 году «Медея» Николая Охлопкова на гастролях в Минске была показана прямо на площади, перед колоннадой Дворца профсоюзов¹¹: «Намеревались выступить в цирке, но однажды, проходя по центральной площади и поразившись масштабу естественной декорации, Охлопков изменил решение. Милиция перекрыла движение по прилегающим улицам, темнеющее небо осветили специально привезенные прожектора, 18 микрофонов на сцене усиливали актерские голоса. «Начинается какой-то грандиозный, неведомый нам до этого прекрасный театр, – вспоминал Е. Лазарев. – Тысячи глаз устремлены на сцену, в едином волнении бьется сердце гигантской, невиданной стихии людей. Нервный подъем такой, что хватит на четыре “Медее”. Тут уж никто бы не сказал, что режиссерски это было решено неинтересно» [23, с. 137]. Несмотря на то, что Концертный зал им. Чайковского, где изначально был поставлен спектакль, в своей идее апеллировал к античной театральной чаше, только выход из здания на площадь дал возможность спектаклю зазвучать в полную силу.

¹⁰ Сигфридо Бурманн – театральный художник, испытывавший влияние М. Рейнхардта. Сотрудничал с режиссером Г. Мартинес Сьеррой и сценографом М. Фонтаналсом в «Театро де Арте». В 1930-е годы был приглашен в Театро Эспаньоль для оформления спектаклей труппы М. Ксиргу.

¹¹ Созвучными по форме видятся показы «Медее» Риваса Черифа перед Королевским дворцом Мадрида (Пласа-де-ла-Армерия) и Дворцом Анайя в Саламанке.

Со спектаклем Риваса в Мексике случилось ровно обратное. «Медея» Риваса, на первый взгляд, классически монументальна, но опыт перенесения спектакля в сцену-коробку показал хрупкость этой гармонии. Театр в Мериде оказался больше, чем пространство, где игрался спектакль, вокруг него концептуально сходились все остальные элементы.

«ГРАЖДАНСКАЯ ЛИТУРГИЯ»: «МЕДЕЯ» РИВАСА ЧЕРИФА И ИСПАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ НАРОДНОГО ТЕАТРА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для кого-то, как, например, для Арто, наивный романтизм «Медеи» Риваса Черифа стал следствием того, что спектакль создавался для многочисленной аудитории. В развалинах античного театра это выглядело органично, в условиях сцены-коробки – пошло. И сей факт вводит размышления о спектакле в дискурс такого явления в режиссерском театре XX в., как «народный театр». Ф. Жемье, Р. Роллан, А. Луначарский, Ж. Копо, Ф. Гарсиа Лорка исповедуют и воплощают на практике идею народного театра, которая в не меньшей степени, чем на эстетическом, зиждилась на этическом основании – особом отношении к публике из народа.

Луначарский был лишен всякого пессимизма в своих суждениях о советской народной публике, которой между тем не хватало образования и восприятия искусства как неотъемлемой части жизни (что можно сказать и о народной публике Испании того времени): «Луначарский <...> уверен, что “народ – идеалист искони”, и сколь не становятся его идеалы “реалистическими по мере того, как он сознает свои силы”, у него всегда хватает способности “объективно наслаждаться” и “ярко расцветенными храмами египтян, и эллинским изяществом, и экстазами готики, и бурной жизнерадостностью Ренессанса; что народ сможет потрястись и “сокрушительным гневом Ахиллеса”, и погрузиться “в бездонное глубокомыслие Фауста”» [24, с. 30]. Не исключено, что взгляды Луначарского и связанные с ним надежды оказались для Ф. де лос Риоса источником его собственной политики на посту не комиссара, но министра народного просвещения во Второй Испанской Республике.

Приоритетным направлением театральной политики времен Второй Республики было «распространение театра» в народной среде. В рамках этой программы возникает университетский театр Ф. Гарсиа Лорки и Э. Угарте «Ла Баррака».

Однако «распространение театра» не было спущенным сверху госзаказом. Творческая интеллигенция в 1930-е гг. интуитивно потянулась к людям, возложила на народ роль равного себе собеседника, как бы предчувствуя потрясения, которые готовит будущее и которые уравниют всех – Гражданскую войну. В 1936-м Лорка, незадолго до смерти от рук фалангистов, рассказал в интервью о своем обращении к народному театру: «Серьезный человек не может возлагать надежд на эти бирюльки – на чистое искусство, на искусство ради искусства. Наше время чревато трагедией, и художник должен быть вместе с народом,

рыдать, когда рыдает народ, и хохотать, когда он хохочет. Довольно любоваться лилиями, пойдём к тем, кто, увязая в грязи, ищет лилии, и поможем им. Что касается меня, то я всей душой жажду общения с людьми. Эта жажда привела меня в театр и заставила посвятить ему все душевные силы» [25, с. 178].

Отклик народной публики на спектакль Риваса был грандиозным. Так он сам вспоминает об этом: «Показы в Мериде <...> опровергли мнение, будто трагедии Сенеки были для “утонченных” любителей странностей, далеких от чувства общности народа. <...> Опыт в Мериде был важен именно потому, что представление давалось не перед избранной публикой. Не набралось бы и пятисот сведущих людей, которые бы в связи со своим официальным положением, работой в органах печати или самоотверженной любовью к искусству стали бы претерпевать неудобства поездки и плохие условия для проживания... в Эстремадуре. Публика, которая смотрела, слушала и горячо аплодировала “Медее” Сенеки, наивная и вместе с тем необычайно восприимчивая, состояла из жителей Мериды и ближайших областей; это публика, любящая ярмарки и бой быков. <...>

Так как, по своему безграмотному простоудию, наша публика не имела никакого представления о Сенеке и, соответственно, предрассудков относительно его творчества, оно было постигнуто ей через глаза и слух – собственно театральными чувствами» [2, р. 110–111].

Но, пожалуй, точнее всех сформулировал этот «парадокс о зрителе из народа» Унамуну: «А народная публика (простые люди), неграмотная (но не бескультурная), публика деревень и улиц? Должно быть, ей все это казалось музыкой. Вероятно, она услышала отголоски многовековой культуры, похороненной под землей, которой эти люди принадлежат всей душой. Спектакль был в некоторой степени торжественной литургией, гражданской и языческой. Ну и что, что они не понимали жутких порывов страсти Медеи. <...> Так же они не понимают христианской мифологии в мессе и латинских песнопениях, но в них отзывается первооснова веры, которую они несут в своей душе и которая возрождается с каждым звуком литургии» [6, р. 29–30].

Осмысляя опыт мировой режиссуры в своем спектакле, Ривас сумел представить народной публике театр, не отстающий от новейших исканий европейской режиссуры, при этом он не пожертвовал смыслом в погоне за успехом, как это происходило в коммерческих театрах. Большая часть деревенского населения в эти годы была безграмотна. Однако предположение, что народная публика может быть готова к столь насыщенному художественному опыту, при всей кажущейся абсурдности, оказалось верно и открыло большие перспективы. Следующим масштабным спектаклем режиссера стал «Саламейский алькальд» Кальдерона для 20 тыс. зрителей на той самой Пласа де Торос, где прежде отказался ставить Рейнхардт. В отличие от австрийского режиссера Ривас с самого начала шел не по пути внешних эффектов, но по пути упрощения – как театрального пространства, так и актерской игры. И в этом он оказался ближе всего к Копо, который в зрелый период своей театральной деятельности пришел к идее народного театра. В том же 1933 г., когда Рейнхардт не поехал в Мадрид, он отправился во Флоренцию по приглашению властей, чтобы

поставить «Сон в летнюю ночь» в Садах Боболи. Параллельно во Флоренции, в монастыре Санта Кроче, осуществил постановку «Представления о Святой Уливе» [25, с. 63–67] на 1500 зрителей Копо. «Много писали, что глазам итальянских зрителей предстали два противоположных по сути, но равно прекрасных воплощения “чистой духовности”: языческое у Рейнхардта и религиозное у Копо» [25, с. 67]. И опыт «Медеи» Риваса Черифа встраивается в этот ряд как соединение двух противоположностей, являясь, по словам Унамуну, «языческой литургией» (которая вдобавок была еще и гражданской).

Испанский режиссер соединяет черты варварской и фантастической античности с романтическим проживанием чистых эмоций. В интерпретации Ривасом Черифом идеи народного театра зрелищная античность преломлялась сквозь призму религиозного народного сознания, парадоксальным образом приобретая качества, сравнимые по силе и уровню воздействия с литургией. При том, что спектакль был призван обозначить новые для народа республиканские ценности, он не вызывал противоречий и относительно той идейной платформы, на которой основывалось единство народа в прошлом – религии. С точки зрения зрительского восприятия, следуя Унамуну, понятия «языческое» и «религиозное» в контексте спектакля оказываются синонимичны.

Претворение в жизнь нового театра в Испании было наравне с искренним и деятельным участием режиссера в политике Республики делом жизни Риваса Черифа. В «Медее» театр чистого искусства и жизнь сплетены воедино, а художественные образы спектакля наполнены ощущением политической реальности Второй Республики и тонким пониманием испанского национального характера, что делает эту постановку уникальным явлением в истории испанского театра XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Rivas Cherif C. de ¿El porqué de Séneca? // El Sol. 1933. 14 mayo. P. 1.*
2. *Rivas Cherif C. de Cómo hacer el teatro. Madrid: Pre-Textos, 1991. – 377 p.*
3. Шубин А. Великая испанская революция. М.: Либроком, 2012. – 640 с.
4. *Rivas Cherif C. de El gran Reinhardt // El Sol. 1933. 5 abr. P. 1.*
5. *Xirgu X.R. Medea. URL: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm> (Дата обращения: 03.06.2022).*
6. *Senabre R. La “Medea” de Unamuno // Séneca L.A. Medea. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. P. 13–35.*
7. *Antonio González B. Nationalizing Medea: Rivas, Xirgu and Unamuno in Mérida, June 1933 // Hecho Teatral. 2011. Vol. 11. P. 147–166.*
8. *Сенека Л. А. Медея / Пер. С. А. Ошерова // Трагедии. М.: Наука, 1983. С. 5–34.*
9. *Una representación memorable de la “Medea”, de Séneca, en el teatro romano de Mérida // El Sol. 1933. 20 junio. P. 3.*
10. *Бушуева С. Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л.: Искусство, 1978. – 191 с.*
11. *Medea. 1933 // Eméritos: [Blog de los Voluntarios Culturales del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida]. 2014. 28 jun. URL: <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html> (Дата обращения: 30.06.2022).*
12. *Antoníou M. Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles: Submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Goldsmiths, University of London. – 390 p. URL: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6383/> (Дата обращения: 10.07.2022).*

13. Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. – 593 p.
14. Chabás J. La representación de “Medea” en el Teatro Romano de Mérida (crónica telefónica de nuestro redactor) // Luz. 1933. 19 jun. P. 6.
15. La “Medea” de Mérida // La Voz. 1933. 7 jun. P. 4.
16. Un espectador de buena fe “Medea” en el teatro romano de Mérida // Crónica. 1933. 25 jun. P. 15.
17. Séneca L. A. Medea / Trad. M. de Unamuno // Séneca L. A. Medea. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. P. 37–86.
18. “Medea”, en el teatro romano de Mérida // La Libertad. 1933. 20 jun. P. 4.
19. García-Ramos Merlo J. El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif // UNED. Revista Signa. 2014. Nº 23. P. 443–469.
20. El festival clásico de Mérida // Heraldo de Madrid. 1933. 7 jun. P. 5.
21. Lohmeyer W. Die Dramaturgie der Massen / Пер. А. Г. Мовшенсона // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 391–393.
22. Sánchez León J. C. Antonin Artaud y la “Medea” de Séneca // Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua. 1999. Nº. 12. P. 229–239.
23. Казьмина Н. «Античное приключение» русской сцены // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2009. Nº 1–2. С. 107–168.
24. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 1995. – 255 с.
25. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... : Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. – 512 с.
26. Некрасова И. А. Католический театр в Западной Европе 1920–1930-х годов: возрождение Средневековья // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. Nº 2. С. 55–76.

REFERENCES

1. Rivas Cherif C. de ¿El porqué de Séneca? *El Sol*. 1933, 14 mayo, p. 1.
2. Rivas Cherif C. de Cómo hacer el teatro. Madrid: Pre-Textos, 1991. 377 p.
3. Shubin A. *Velikaya ispanskaya revolyuciya* [The great Spanish revolution]. Moscow: Knizhnyj dom “Librokom”, 2012. 640 p.
4. Rivas Cherif C. de El gran Reinhardt. *El Sol*. 1933. 5 abr., p. 1.
5. Xirgu X. R. Medea. Available from: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm> [Accessed 10th July 2022].
6. Senabre R. La “Medea” de Unamuno. In: *Séneca L. A. Medea*. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. Pp. 13–35.
7. Antonio González, B. Nationalizing Medea: Rivas, Xirgu and Unamuno in Mérida, June 1933. *Hecho Teatral*. 2011, vol. 11, pp. 147–166.
8. Seneka L. A. Medeya [Medea] / translated by. S. A. Oshero. In: *Seneka L. A. Tragedii* [Tragedies]. Moscow: Nauka, 1983. Pp. 5–34.
9. Una representación memorable de la “Medea”, de Séneca, en el teatro romano de Mérida. *El Sol*. 1933, 20 junio, p. 3.
10. Bushueva S. *Polveka ital’yanskogo teatra. 1880–1930* [A Half of a century of Italian theatre. 1880–1930]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 191 p.
11. Medea. 1933. In: *Eméritos*: [Blog de los Voluntarios Culturales del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida]. 2014. 28 jun. Available from: <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html> [Accessed 30th June 2022].
12. Antoniou M. Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles: Submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Goldsmiths, University of London. 390 p. Available from: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6383/> [Accessed 10th July 2022].
13. Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. 593 p.
14. Chabás J. La representación de “Medea” en el Teatro Romano de Mérida (crónica telefónica de nuestro redactor). *Luz*. 1933, 19 jun., p. 6.

15. La "Medea" de Mérida. *La Voz*. 1933, 7 jun., p. 4.
16. Un espectador de buena fe "Medea" en el teatro romano de Mérida. *Crónica*. 1933, 25 jun., p. 15.
17. Séneca L. A. *Medea* / Trad. M. de Unamuno. In: Séneca L. A. *Medea*. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. Pp. 37–86.
18. "Medea", en el teatro romano de Mérida. *La Libertad*. 1933. 20 jun., p. 4.
19. García-Ramos Merlo J. El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. *UNED. Revista Signa*. 2014, no. 23, pp. 443–469.
20. El festival clásico de Mérida. *Heraldo de Madrid*. 1933, 7 jun., p. 5.
21. Lohmeyer W. Die Dramaturgie der Massen / translated by A. G. Movshenson. In: *Hrestomatiya po istorii zapadnoevropejskogo teatra* [Reader on the history of Western European theatre]. Saint Petersburg: SPbGATI [Saint-Petersburg Theatre Arts Academy], 2007. Pp. 391–393.
22. Sánchez León J. C. Antonin Artaud y la "Medea" de Séneca. In: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*. 1999, no. 12, pp. 229–239.
23. Kazmina N. "Antichnoe priklyuchenie" russkoj sceny [The "Classical Adventure" of the Russian Stage]. *Voprosy teatra. PROSCAENIUM* [Problems of the theatre. PROSCAENIUM]. 2009, no. 1–2, pp. 107–168.
24. Titova G. V. *Tvorcheskij teatr i teatral'nyj konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatral'nogo iskusstva, 1995. 255 p.
25. Garsia Lorka F. *Samaya pechal'naya radost'...: Hudozhestvennaya publicistika* [The saddest joy...: Artistic publicism]. Moscow: Progress, 1987. 512 p.
26. Nekrasova I. A. *Katolicheskij teatr v Zapadnoj Evrope 1920–1930-h godov: vozrozhdenie Srednevekov'ya* [Catholic theatre in Western Europe during in 1920–1930's: the revival of the Middle Ages]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2011, no. 2, pp. 55–76.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сологуб Анна Петровна – магистр искусствоведения (театральное искусство), выпускница аспирантуры Российского института сценических искусств¹².

E-mail: anna.asp23@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5705-1333

ABOUT THE AUTHOR

Anna P. Sologub – Master of Arts (Theatre Studies), graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: anna.asp23@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5705-1333

Статья поступила в редакцию: 16.07.2022

Отредактирована: 13.08.2022

Принята к публикации: 15.08.2022

Received: 16.07.2022

Revised: 13.08.2022

Accepted: 15.08.2022

12 Научный руководитель:
Некрасова Инна Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств / Scientific supervisor Nekrasova Inna Anatolievna, D. Sc. in Art Studies, professor of the Department of Foreign Art in Russian State Institute of Performing Arts.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сологуб А. П. К истории режиссерского театра в Испании: «Медя» Сиприано де Риваса Черифа в античном театре Мериды (1933 г.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №3. С. 94–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116

FOR CITATION

Sologub A. P. On the history of the director's theatre in Spain: "Medea" by Cipriano de Rivas Cherif in the Roman Theatre of Mérida (1933). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 94–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116