

Галина Н. Шелогурова

Российский православный институт
Филологический факультет
127473 Москва, Россия
Переулок Чернышевского, д. 11-а

Античность сквозь призму современности: *Медея* в Театре на Таганке и в московском ТЮЗе

Античность на сцене современного театра – тема огромная и неисчерпаемая. В данной статье мы позволим себе, не касаясь истории вопроса, сосредоточиться на конкретном событии – обращении двух выдающихся российских режиссеров к образу Медеи на рубеже XX–XXI столетий. Разумеется, этот опыт не ограничивается именами Любимова и Гинкаса. Достаточно назвать хотя бы знаменитый спектакль А. Васильева по пьесе Хайнера Мюллера *Медея-материал* 2001 года с Валери Древилль. Или – совсем недавнюю постановку Михаилом Цитриняком *Медеи* Жана Ануя на малой сцене театра им. Е. Вахтангова (ноябрь 2011 г.).

Однако эти спектакли, как и многие другие, останутся за пределами нашего анализа. И дело не только в том, что в основе их лежит не античная драматургия¹. Версии Юрия Любимова и Камы Гинкаса выбраны по той причине, что они выстраиваются в определенный *диалог* на тему перспектив античной трагедии в нынешнем театре и шире – об уместности феномена трагедии в наше время.

На такое восприятие ориентирует, прежде всего, поэзия Иосифа Бродского, звучащая в обоих спектаклях. Она становится тем магическим кристаллом, сквозь который каждый из режиссеров рассматривает древний миф. Обращение обоих художников, ставящих трагедию на античный сюжет, к Бродскому представляется абсолютно естественным. В наши дни уже невозможно представить себе художественный образ античности вне феномена творчества Бродского. Его поэзия уникальным образом „закольцевала” весь путь развития европейской литературы, вернув ее к первоистокам.

Примечательно, что стихи поэта-современника становятся философской доминантой двух непохожих режиссерских концепций, и вводятся они

¹ Ведь спектакль Гинкаса строится не только на материале трагедии Сенеки, но и на текстах Ануя и Бродского.

в сценическое действие тоже по-разному. В спектакле Камы Гинкаса стихи Бродского появляются в те моменты, когда импульсивная героиня по воле режиссера пытается на бытийном уровне обосновать внутренние импульсы своего поведения (звучат фрагменты из *Театрального* и *Портрета трагедии*). Для *Медеи* Любимова Бродский написал хоровые партии специально по просьбе режиссера. Показательно, что первую репетицию Ю. П. Любимов начал с того, что зачитал актерам письмо Бродского, в котором тот, „как частичный поделщик Еврипида”², делился своими представлениями о том, как он видит будущий спектакль.

Любимовская *Медея* начинается словами хора: „Никто никогда не знает, откуда приходит горе...”. Буквально в следующее мгновение словесный образ преобразуется в театральную метафору: откуда-то сверху на середину сцены падает кусок черной ткани (впоследствии он окажется морской шинелью), повисает пауза (немая сцена – застывший в ужасе хор). В продолжение хоровой партии-пролога из левой от зрителя кулисы стремительно появляется женская фигура в трауре (Медея), резким движением срывает с одной из девушек наброшенную на плечи шинель и также молниеносно исчезает. Завершается спектакль также словами Бродского, которые составляют симметрию с первым стихом:

Никто никогда не знает, что боги готовят смертным.
Они способны на все: и одарить несметным,
И отобрать последнее, точно за неуплату,
Оставив нам только разум, чтоб ощущать утрату...³.

Однако вместо хора, как это обозначено у поэта, финальные строки читает за сценой сам режиссер (читай *автор*), что придает происходящему на сцене новое измерение. В поэтическом театре Любимова стихи Бродского представлены, кажется, во всех мыслимых вариантах: участники хора читают их по одиночке и группами, способ подачи текста варьируется от декламации до речитатива и пения, что смыкается с традицией аттического театра.

Пьеса Еврипида, в которой, согласно канону древнегреческой трагедии, присутствует хор, была благодарным материалом для Театра на Таганке, поскольку здесь музыкально-ритмическая сторона спектакля всегда имела самостоятельную ценность. Однако русский текст в виртуозном переводе Анненского, живой и яркий в диалогических частях, требовал переработки

² Письмо И. Бродского Ю. Любимову, [в:] Юрий Любимов репетирует «Медею». Из записи репетиций. Публикация Светланы Сидориной и Александра Бутковского, <http://taganka.theatre.ru/press/articles/9776/>

³ Любимовское решение финала созвучно Еврипиду, в драматургии которого Анненский отмечал характерную особенность: „этот поэт любит, разрешая драму, [...] оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти” – см.: *Театр Еврипида*, т. 2, Издательство М. и С. Сабашниковых 1917, с. 364).

лирических партий – песен хора. Это мнение Любимова разделял не только Бродский, но и предполагавшаяся исполнительница заглавной роли Алла Демидова, которая позже высказала свое суждение в несколько категоричной форме: „Плохо переведены хоры – они непонятны для нас, нынешних”⁴. В версии Бродского, который тщательно проработал соответствующую литературу⁵, хоровые партии не диссонируют с общей тональностью пьесы, сохраняя функцию сюжетного комментария и даже основу предметного ряда хоров Еврипида-Анненского. Приведем один из многих примеров.

Я слышу опять
Плачущий голос ее.
Ее протяженные стоны.
На мужа проклятьями с ложа
Воздух пронзая,
Вопли несутся. Фемиду зовет
Несчастное чадо Колхиды,
Зачем увлекала ее
Чрез моря теснину на брег
Эллады, туда,
Где волны катает
Пучина, и нет ей предела⁶.

Снова слышен тот стон, безутешный плач.
Не удержишь боль, хоть за стену прячь.
То с остывшего ложа, где бред горяч,
шлет проклятья мужу Колхиды дочь
и к Фемиде взывает, увлекшей прочь
ее из дому, чтоб, говорят, помочь
мореходам вернуться, спустя года,
к тем, кто ждал их там, как ее – беда,
к берегам Эллады родной – туда,
где пучина гонит свой вал крутой,
и предела нет у пучины той⁷.

Еще один показательный пример: вот как выражена мысль о первопричине всех бед – экспедиции „Арго” – у двух поэтов-переводчиков.

О, для чего крылатую ладью
Лазурные, сшибаясь, утесы
В Колхиду пропускали...?⁸

⁴ Алла Демидова, *Бегущая строка памяти*, «ЭКСМО-ПРЕСС» 2000, с. 377.

⁵ См. Валентина Полухина, *Беседа с Александром Сумеркиным*, „Звезда” 2005, № 1, с. 173.

⁶ Еврипид, *Трагедии*, т. 1, Художественная литература 1969, с. 116.

⁷ Иосиф Бродский, *Из Еврипида. Пролог и хоры из трагедии «Медея»*, [в:] idem, *Пейзаж с наводнением*, Азбука-классика 2007, с. 171.

⁸ Еврипид, *op. cit.*, с. 107.

.....
 горю дорогу в море к нам отыскать нетрудно,
 Ибо там наследило веслами наше судно⁹.

При сохранении многоплановости и глубины перевода Анненского, тексты Бродского, относящиеся к поэзии конца XX века, очевидно легче усваиваются современным читателем и в большей степени ориентированы на восприятие их зрителем на слух.

Однако решение режиссера о замене хоров не имело целью адаптировать трагедию к современности. Своим спектаклем он предпринял поистине титаническую попытку „дотянуть” наше время до высочайшей нравственно-эстетической мерки, каковой в общественном сознании древних греков была аттическая трагедия. Хор в его концепции – не художественный прием музыкально-пластического решения спектакля, а полноценный коллективный персонаж, ведущий постоянный диалог с героиней. Ведь хор в силу своего особого статуса в драме древних (а Любимов ставит одного из „отцов трагедии”) может на равных противостоять героине, чего нельзя сказать о единичных девтерогонистах, которых Медея подавляет мощью своей индивидуальности. На визуальном и акустическом уровне эта несообразность личности главной героини и остальных персонажей постоянно акцентируется: напряженная, подобно сжатой тугой пружине, Медея и мягко осевший сутуловатый Креонт (она загоняет внутрь клокочущую ярость и пытается говорить с интонациями просительницы, он – Валерий Золотухин с его мягкими обволакивающими шипящими – силится изречь нечто грозное, но с облегчением оставляет эти попытки и откликается на просьбу Медеи об отсрочке изгнания); или: „спелая” женская статья Медеи невыгодно оттеняет хилость и бесплотность Язона (А. Трофимов¹⁰), которого, кажется, едва держат ноги – он постоянно ищет точку опоры.

Уже внешне хор являет собой антитезу Медее: она в черном, они в белом; она с неприбранными волосами и в мешковатой шинели, участницы хора красиво причесаны и облачены в струящиеся хитоны. В античной традиции хор, как правило, составляет окружение протагониста и „состоит из лиц, достаточно тесно связанных с героями трагедии”¹¹. Однако в *Медее* эта связь носит очень опосредованный характер. Кажется, единственное, что объединяет Медею и коринфских женщин, это сетование на несовершенство мужской природы. Но если коринфянки лишь жалуется („С морем дело иметь легче мужам, чем с пашней / За морем больше места для подвигов, пьянства, шашней”), бывшая колхидская царица не только клеймит и обличает предателя,

⁹ Иосиф Бродский, *Лейзаж с наводнением...*, с. 168.

¹⁰ Когда роль Язона исполнял Ю. Беляев, актер с выраженной маскулинной фактурностью, эта сцена интерпретировалась несколько иначе.

¹¹ Виктор Н. Ярхо, *Трагедия*, Лабиринт 2000, с. 108.

но и выносит ему смертный приговор. Такая радикальность оценок и выводов разводит героиню и хор на противоположные позиции, неспроста Медея в первом же монологе подчеркивает свое несходство с местными жительницами. В начале пьесы хор словно бы стремится соответствовать одному из своих главных назначений: выражать сочувственное отношение к протагонисту¹². Женщины Коринфа проявляют дружелюбие к чужеземке, за которой тянется дурная слава („Изгнанницу мы приветим”), сочувствуют ей, покинутой мужем, беспокоятся, чтобы Медея в порыве отчаяния не покончила с собой. Однако в данной пьесе традиционная функция не может быть выполнена хором до конца: он рассматривает ситуацию с позиций геникея, но эти позиции никогда не разделяла варварка из далекой Колхиды, восстающая против бесправия жен (см. монолог в начале эпизода первого), на что не осмелилась бы ни одна представительница цивилизованного греческого общества.

Отчетливая оппозиция героиня / хор обозначается после сообщения о готовящемся детоубийстве. В сценическом решении Любимова группа из семи женщин в белых одеяниях, символизирующая норму человечности, пытается предотвратить готовящееся зло, образумить будущую преступницу, то увещевая, то стыдя, то хуля ее. Но голос разума трудно услышать в этом насквозь милитаризованном мире, который предпочел жизнь по законам войны (на Меее шинель, на мужчинах – камуфляжная форма; античные руины при перемене освещения превращаются в стену из мешков с песком). И оказывается, что на сцене одновременно играют две трагедии: одну – трагедию героини, вторую – трагедию разума и доброй воли. „Это здравый голос, который обращается к Богу, к себе, к людям”¹³, – так объяснял функцию хора Ю. Любимов во время репетиций. Для чуткой к болевым точкам современности Таганки дополнительный (а, возможно, и основной) план трагедии¹⁴ выростал из феномена откровенного и ненаказуемого насилия, характерного для 90-х годов (бандитский передел собственности, чеченская война, бомбардировки бывшей Югославии). „Вот, например, для меня вся надежда сейчас здесь, в стране, на матерей. То, что женщины начали сейчас – это подвиг. Мать спасает ребенка своего вопреки всему. И это движение не может остановить никто. Вообще ситуация страшная... И кто восстал – женщины...”¹⁵. Однако, настраивая актеров на включение современного

¹² „Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла”. Аристотель, *Поэтика*, пер. М. Л. Гаспарова, [в:] *idem, Сочинения* в 4 томах, т. 4, Мысль 1983, с. 666. О заинтересованно-сочувственном отношении хора к судьбе героя см. у В. Н. Ярхо (Виктор Н. Ярхо, *Трагедия...*, с. 108, 110).

¹³ *Юрий Любимов репетирует...* <http://taganka.theatre.ru/press/articles/9776/>

¹⁴ „Это очень современная пьеса в смысле крови и жестокости. К тоске нашей, конечно” – Юрий Любимов, *Рассказы старого трепача*, Издательство „Новости” 2001, с. 562.

¹⁵ *Юрий Любимов репетирует...* См. там же: „Тогда именно Вы – мать настоящая, как те, которые идут в Чечню и кидают свои платки под пули”.

контекста в работу над ролью, рекомендуя им смотреть телерепортажи из „горячих точек”, режиссер не имел конечной целью создание некоего подобия документального спектакля: „я не собираюсь делать неореализм, то есть стараться лучше сделать, чем хроника – это невозможно, да и не надо. *Тут поэзия*” [выделено нами – Г. Ш.].

Итак, этико-эстетической доминантой режиссерской интерпретации Юрия Любимова, взявшегося за постановку еврипидовой *Медеи* в переломный для России период 90-х¹⁶, становится установка на возможность диалога современного театра с высокой трагедией. Потому в его спектакле столь значим метафизический план осмысления героини и событий пьесы. Медея, сознательная и неисправимая мятежница – нельзя не отметить внутреннее родство героини, постоянно готовой к бою, жаждущей и даже провоцирующей конфликт, в котором необходимо победить любой ценой, с самим Любимовым – в первую очередь интересует его как явление, имеющее абсолютную ценность. Время, которое не ставит волевое начало во главу угла, не может породить трагедию – мысль не новая¹⁷. В этом смысле спектакль театра на Таганке можно рассматривать как *поэтическую проекцию* поведения максималистски ориентированной личности в кризисной ситуации. Соответственно, психологический анализ причин преступления не становится для авторов постановки задачей первостепенной важности: о какой-либо парадигме в данном случае говорить сложно, ибо Медеи всегда единичны. Медея в трактовке Юрия Любимова и Любви Селютиной (в полном соответствии с текстом Еврипида) движима не поиском причин предательства¹⁸, которое она воспринимает в абсолютных категориях (для нее это – *singularia tantum*), а невозможностью изменить себе (соответственно – изменить себя), стремлением одержать победу над противником *любой ценой*. В любимовском прочтении *Медеи* превалирует вера в то, что идеология „мелкотравчатых” пока не возобладали, человеческая природа не окончательно измельчала, поскольку еще встречаются титанические личности, существующие – увы! – чаще на маргиналиях. Личность, наделенная

¹⁶ Для самого Любимова это тоже не простой период: он все еще был лишен гражданства и в созданный им театр вступал как приглашенный мэтр. „Я здесь как частное лицо, я работаю по контракту” (<http://taganka.theatre.ru/performance/medea/5219/>), – эта позиция резко была обозначена им в начале репетиционного процесса. Официальный статус „чужого среди своих” не стал, как свидетельствуют наблюдавшие в тот момент работу Любимова, его устойчивым внутренним ощущением, но, несомненно, повлиял на осмысление ядра образа героини Еврипида.

¹⁷ См. об этом, у Ортеги: „Ахиллес осуществляет эпопею, а герой ее жаждет. То есть трагический субъект трагичен, а также поэтичен не потому, что он человек из плоти и крови, а лишь постольку, поскольку он к чему-то стремится. Воля – это парадоксальный предмет, который начинается в реальном, а кончается в идеальном, потому что желают того, чего нет – это тема трагедии...”. Х. Ортега-и-Гассет, *Анатомия рассеянной души*, [в:] Ортега-и-Гассет, *Анатомия рассеянной души*; Пио Бароха, *Древо познания*, Лабиринт 2008, с. 113.

¹⁸ Этот вопрос преследует как раз героиню спектакля МТЮЗа.

волей, способна заявить свой протест, хотя и столь устрашающе-уродливым способом (что ж, какое время, такие и песни). Не случайно сценография *Медеи* (художник Давид Боровский) полна знаков военной агрессии и спланированного убийства – шинель, камуфляжная форма, мешки-блиндаж. А на фоне чеченской кампании, которая в то время стала воплощенным ужасом для всех, это выглядело как самый противоестественный вид войны – война братоубийственная). Так политически ориентированный театр трансформировал актуальную для эпохи Еврипида проблему чужого (т. е. не гражданина Афин) в проблему тех, кто в одночасье превратился в чужака (читай – врага), в контексте новых социально-политических реалий. Спектакль не только ставил диагноз времени на языке вечности, но и концентрировал внимание зрителя на высших гуманистических ценностях. В тот период российской истории даже самый неподготовленный зритель имел возможность воспринимать происходящее на сцене в двух измерениях – современном и универсальном. Чувство ужаса, внушаемое настоящим, усиливалось иррациональным чувством страха (*fobos*), родственным тому, на которое опиралась древнегреческая трагедия¹⁹. *Медея* Любимова, ставшая одним из лучших московских спектаклей 90-х годов, фиксировала момент надежды на возможность выхода общества на иной виток развития – через очистительное страдание к обретению новой системы ценностей, что позволило бы говорить о современности высоким слогом трагедии. На веру в возможность отечественного театра вернуть трагедию на сцену ориентировала и игра Любови Селютиной²⁰, актрисы подлинно трагического дарования и мощного темперамента.

Четырнадцать лет спустя Кама Гинкас поставит свою *Медею*, и его спектакль будет воспринят зрителем и критикой как прощание с трагедией. Он гораздо более аналитичен и менее поэтичен, чем любимовский. Показателен уже выбор литературной основы. Режиссер берет „облегченный” извод трагедии, каковым, в известном смысле, является пьеса Сенеки, созданная на основе *Медеи* Еврипида (второй предполагаемый источник – одноименная трагедия Овидия не дошел до нас). Пьесы Сенеки, по мнению большинства

¹⁹ Фактически на эту категорию указывает в своем письме И. Бродский: „Главным ощущением зрителя должно быть погромывающее монотонное приближение ужаса, надвигающегося на него ниоткуда. Его неукоснительность и безадресность”. Иосиф Бродский, *Письмо Ю. Любимову*, [в:] *Юрий Любимов репетирует...*

²⁰ Предполагалось, что Медею будет играть Алла Демидова, но ей был не близок современный политический контекст постановки. Любовь Селютина, за два года до этого удачно сыгравшая Хрисофемиду в спектакле Любимова *Электра* по пьесе Софокла, стала настоящим открытием Театра на Таганке и буквально потрясла зрителей своей игрой. Интересно, что через год после любимовской премьеры, Демидова сыграет свою Медею у Теодороса Терзопулоса в афинском театре АТТIS (на материале пьесы Хайнера Мюллера *Медея – материал*, в текст которой по просьбе актрисы будут включены два монолога из *Медеи* Еврипида в переводе И. Анненского).

исследователей, были весьма условно связаны со сценическими подмостками. Они создавались в другую эпоху и с иной целью, были предназначены для чтения, а не для театральной постановки. Поэтому неудивительно, что классический стих римского поэта в *Медее* Гинкаса опирается на прозаический текст Ануя и поэзию Бродского. Ануй дает спектаклю необходимый для режиссерского замысла „язык улиц и кухонь”²¹, поэзия Бродского подчеркивает философскую и эстетическую оси координат.

Трагедия не имеет никаких шансов в нашей современности, она и мы существуем в разных галактиках – констатирует Гинкас своим спектаклем, констатирует без запальчивости, без провокационного вызова, без надрыва (прибалтийская сдержанность, помноженная на стоицизм Сенеки?). Основную причину этого катастрофического разрыва режиссер усматривает в том, что человечество безвозвратно утратило представление о гармонической целостности, которое в Древней Греции классического периода было основой общественного и индивидуального сознания. Напомним: античная трагедия возникает как некая эстетическая компенсация как раз тогда, когда начинает ощущаться „несовпадение космоса с полисом”²². Но древний грек в V в. до н. э. еще ощущал возможность восстановить космическое равновесие, а человек XXI столетия объективно на это не способен. Так герой стихотворения Бродского *Портрет трагедии*, стремящийся „заглянуть в лицо трагедии” (иначе говоря, испытать на себе ее воздействие), знающий о древнегреческом театре всё или почти всё, не может испытать потрясение, подобное тому, что переживал афинский зритель. Нашему современнику, живущему в эпоху торжества эстетики коллажа, доступны лишь осколочные представления, адаптированные частные варианты трагедии, связанные с той или иной сферой жизни.

И в таком мире раздробленных смыслов внутренне целостная варварка, Медея, выглядит чужеродно – невоспитанная, резкая, неудобная во всех отношениях и, безусловно, опасная. Концепция Гинкаса заставляет сосредоточиться на архаическом плане образа героини (наименее важном для Еврипида и Любимова). Режиссер доводит экскурс в пред-культурный пласт образа до стадии борьбы человеческого и животного начал и фиксирует победу зверя. Медея в исполнении Марины Карпушиной выходит на сцену словно уже с готовым решением и в соответствующий момент, не рефлексируя, как-то очень по-бытовому перерезает горло куклам-пупсам на той самой кухонной доске, на которой незадолго до этого разделявала куриные тушки. И даже следующее ее действие – Медея отправляет трупы, погруженные в саркофаги (пластиковые контейнеры для продуктов) плыть

²¹ Кама Гинкас в беседе с корреспондентом программы «Новости культуры» / <http://www.newstube.ru/media/kama-ginkas-stavit-medeyu-na-scene-tyuza>

²² Юрий Давыдов, *Царь Эдип, Платон и Аристотель (Античная трагедия как эстетический феномен)*, „Вопросы литературы” 1964, № 1, с. 162.

по воле волн – не переключает происходящее на сцене в сферу ритуала. Мы видим не воды Леты, а огромную лужу, образовавшуюся на полу запущенной кухни, в которой протекает проржавевший кран.

„Дочеловеческая” архаика образа центральной героини не является самоцелью для режиссера. Гинкас визуализирует средствами театра известный тезис „Не буди в человеке зверя”²³, показывает, как легко человечество встает на путь инволюции, когда в одно мгновение зачеркиваются гуманитарные ценности, на обретение которых ушли века. *Медею*, поставленную на сцене московского ТЮЗа можно воспринимать как шокирующий вариант „трагедии, в которой гибнет хор”, выражаясь словами Бродского. Это спектакль о фатальной неосуществимости трагедии, художественное свидетельство вырождения жанра, который не имеет больше корней в действительности. Характерно, что один из признанных авторитетов в области античной (и прежде всего римской) литературы Михаэль фон Альбрехт, размышляя о драматургическом наследии Сенеки, фиксирует исключительно важный момент:

Трагедии Сенеки – литература диагностическая, а не целебная. Поскольку многие герои Сенеки творят зло *преднамеренно*, нужно быть готовым к тому, что аристотелевская концепция трагического будет отброшена – не из невозможности ее осуществить, а потому что в основе лежит другое мирозерцание²⁴.

Конечно же, речь идет о базовом понятии древнегреческой трагедии – катарсисе, очищении (первое значение слова – очищение в медицинском смысле) от страстей посредством со-участия в театральном действе, как трактует Аристотель. Эллинская трагедия всегда была ориентирована на абсолютный этико-эстетический императив (даже у первого „декадента” Еврипида возможна рефлексия и ирония в адрес божественной воли, но не игнорирование ее). Пьесы Сенеки, в которых главным божеством становится *ratio*, не обязательно сочетающийся с добродетелью, часто являются собой „риторически выстроенное посвящение в тайну зла”²⁵. В контексте проблематики предыдущих спектаклей Камы Гинкаса данная особенность во многом объясняет выбор им трагедии Сенеки.

Спектакль Гинкаса о времени, которое отказалось от вечности. У Любимова, напротив, ценным оказывается как раз этот редкий момент схождения времен, позволяющий современнику ощутить свою причастность к универсуму. Потому у Гинкаса действие начинается без каких-либо преамбул; на Таганке оно предваряется своеобразной медитацией актеров на сцене, и этот энергетический посыл в глубь (себя, веков) уже определенным образом

²³ *Кама Гинкас в беседе с корреспондентом...*

²⁴ Михаэль фон Альбрехт, *История римской литературы*, т. 2, Издательство „Греко-Латинский кабинет Ю. А. Шичалина” 2004, с. 1297.

²⁵ *Ibidem*, с. 1297.

настраивает зрителей, постепенно занимающих свои места. Та же установка прочитывается и в решении финальных сцен. Медея Селютиной словно олицетворяет собой богиню мщения, медленно удаляющуюся в траурной колеснице. Медея Карпушиной у Гинкаса, взмывающая вверх, скорее напоминает экзотическую птицу, чья пестрота и яркость на фоне подчеркнуто бытового, убогого в своей неопрятности пространства спектакля (декорации Сергея Бархина) выглядит нелепо и диковато. И этот пугающе-жалкий закат трагедии на сцене и в современной жизни неотвратимо звучит в главном поэтическом тексте спектакля – *Портрете трагедии*, звучит элегично и стебово одновременно:

Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
Цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое – помесь тупика с перспективой²⁶.

И если учитывать, что для поэта „трагедия – жанр итога”, то заключительные строки не оставляют надежд на восстановление ее *status quo* в обозримом будущем:

Всюду маячит твой абрис – направо или налево.
Валяй, отвори ворота хлева²⁷.

Antiquity: a View from Modernity (*Medea in Teatr na Taganke and in Moscow Teatr Yunogo Zritelya*)

(Summary)

Comparing the two interpretations of Medea's myth the author of the article is primarily interested in the problem of the perspectives of genre (tragedy as it was defined by Aristotle) in modern theatre. In this connection the most important aspect of the analysis is the esthetic, philosophical and social bases of tragedy. That is why Lubimov's stage variant of the ancient myth seems to be the presentation of the specific moment – the maximal rapprochement between classical tragedy and Russian life of the 1990s. *Medea* staged 14 years later by Ginkas fixed the situation when such a contact was appreciated as impossible.

Key words: tragedy, chorus, myth, ritual, catharsis, contemplation, horror (fobos), stage metaphor.

²⁶ И. Бродский, *Пейзаж с наводнением...*, с. 167.

²⁷ *Ibidem*, с. 167.