

ФИЛОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 82-21+ 792.097+92.072

«Антигона» Софокла в театрах Москвы и Петербурга на рубеже XIX–XX веков: достоинства и недостатки сценического воплощения античной трагедии

Анна Сергеевна Кириллова

Рязанский государственный медицинский университет имени
академика И.П. Павлова,
г. Рязань, Российская Федерация, evdokimova-anna@list.ru

Аннотация. Одной из особенностей развития отечественного театра был не постоянный, а периодически возникающий интерес к античной драматургии. Так происходило в конце XIX – начале XX веков, в середине XX века, в 00-х годах, а сегодня мы наблюдаем новый виток сценического осмысления древнегреческих пьес, попытку их актуализации и интерпретации с учётом театральных тенденций.

У современных режиссёров уже есть наработанный прошлым веком арсенал постановочных приёмов, историко-теоретическая база, богатый международный опыт постановок античных спектаклей. Но в конце XIX века российскому театру в процессе инсценирования эллинистических трагедий практически не на что было опереться: до этого времени в репертуаре только случайно проскальзывали античные сюжеты и то в виде произведений французских классицистов или в рамках зарубежных гастрольных туров. Театру рубежа XIX–XX веков пришлось самостоятельно, интуитивно, практическим способом выяснить, как наилучшим образом представить на сцене древние пьесы.

Цель данной статьи – проанализировать концепции сценического воплощения античных трагедий на примере постановок «Антигона» Софокла в Московском художественном театре и Александринском театре. В качестве основного источника сведений об этих спектаклях использовалась журнальная и газетная критика тех лет, которая активно разбирала это театральное явление с разных сторон: искусствоведческой, философской, педагогической, экономической и др.

В ходе исследования нами были выявлены основные достижения и недостатки московской и питерской постановок, сопоставлены сценография и актерское исполнение пьесы Софокла, а также обозначены вероятные причины отсутствия успеха у публики этих дорогостоящих спектаклей.

Автор приходит к выводу, что опыт первых постановок древнегреческих трагедий не оказал существенное влияние на деятельность конкретных театров, однако был очень важен как первый шаг к развитию отношений российского театрального искусства с эллинистической драматургией.

Ключевые слова: Софокл, «Антигона», античный театр, Московский художественный театр, Александринский театр, критика.

Для цитирования: Кириллова А.С. «Антигона» Софокла в театрах Москвы и Петербурга на рубеже XIX–XX веков: достоинства и недостатки сценического воплощения античной трагедии // Русская филология и национальная культура. 2025. №3(16). С. 11-30. Доступно по ссылке: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st21-2025.pdf>

Original article

УДК 82-21+ 792.097+92.072

«Antigone» by Sophocles in the theaters of Moscow and St. Petersburg at the turn of the XIX-XX centuries: advantages and disadvantages of the stage embodiment of ancient tragedy

A.S. Kirillova

Ryazan State Medical University,
Ryazan, Russian Federation, evdokimova-ana@list.ru

Abstract. One of the distinctive features of the development of Russian theater was a recurring, rather than constant, interest in ancient drama. This occurred in the late 19th and early 20th centuries, in the mid-20th century, and in the 2000s. Today, we are witnessing a new wave of theatrical interpretation of ancient Greek plays, an attempt to update and interpret them in line with theatrical trends.

Contemporary directors already have an arsenal of staging techniques, a historical and theoretical foundation, and extensive international experience in staging ancient plays, developed over the past century. But at the end of the 19th century, Russian theater had virtually nothing to draw on when staging Hellenistic tragedies: until then, classical themes had only occasionally appeared in the repertoire, and then only in the form of works by French classicists or during international tours. Theater at the turn of the 20th century had to independently, intuitively, and practically figure out how best to present ancient plays on stage.

The purpose of this article is to analyze the concepts of staging classical tragedies using productions of Sophocles's Antigone at the Moscow Art Theatre and the Alexandrinsky Theatre as examples. The primary source of information on these performances was the magazine and newspaper criticism of the time, which actively

examined this theatrical phenomenon from various perspectives: art history, philosophy, education, economics, and more.

In our research, we identified the key achievements and shortcomings of the Moscow and St. Petersburg productions, compared the set design and acting performances of Sophocles' play, and identified the probable reasons for the lack of success of these expensive productions.

The author concludes that the experience of the first stagings of ancient Greek tragedies did not have a significant impact on the activities of specific theaters, but was very important as a first step in developing Russian theater art's relationship with Hellenistic drama.

Key words: Sophocles, «Antigone», antique Theater, Moscow Art Theater, Alexandrinsky Theater, criticism.

Введение. Вопрос о том, зачем вообще инсценировать древнегреческие пьесы, на рубеже XIX–XX веков был дискуссионным и занимал значительное место в периодике, посвящённой проблемам искусства. В поисках новых способов обновления репертуара отечественного театра драматурги, режиссёры, театрореведы, критики не видели ничего предосудительного в том, чтобы возродить античный текст на сцене. Проблема заключалась в другом: как это сделать правильно, какую цель должен поставить перед собой театр, чтобы интересно и со смыслом представить публике древний сюжет?

Основная часть. По мнению большинства театральных деятелей, для решения этой задачи предлагалось несколько способов. Одним из режиссёрских решений было *исторически детально реконструировать античное представление* со всеми его особенностями по устройству сцены, исполнительского мастерства, бутафории и др. Но этот вариант считался наименее продуктивным. Как писали критики, в рамках научного интереса, на конференциях историков и археологов, возможно, данный приём был бы уместен, но для постижения духа античной трагедии совершенно не обязательно надевать на актеров маски и котурны, организовывать место для жертвенника Дионису и т.п. Один из рецензентов отмечал, что в случае детального подражания технологиям и инженерии древнегреческой сцены нужно идти до конца: убирать крышу здания, чтобы актёры могли играть при естественном освещении, запрещать участвовать в постановках женщинам, разводить на алтаре костёр и перед представлением совместно с зрительным залом возносить молитвы языческим богам [3, с. 121].

Но зачем вообще воссоздавать во всех подробностях античный антураж? Б. Вернеке в одной из своих рецензий на тему внезапно и повсеместно возникшего интереса у отечественного театра к древнегреческой драматургии писал, что «античный зритель, охваченный настроением пьесы, так же не замечал устройства своего театра, как мы не замечаем нашего во время спектакля: настолько оно для нас естественно» [4, с. 467]. Чтобы почувствовать атмосферу античного театра такой, какой она была до нашей эры, нужно быть человеком IV в. до н. э. Всё иное – только пустое подражание, причём очень дорогостоя-

щее. Известно, что, например, на постановку «Ипполита» в Александринском театре было потрачено 13000 руб., в связи с чем известный критик А.Р. Кугель называл этот спектакль «безрассудной роскошью»¹.

Многие рецензенты считали, что акцент на внешних атрибутах спектакля уводил зрителей от идейного содержания пьесы, и в конечном итоге такие представления почти не имели никакого общественного значения и культурной ценности. Они вызывали только кратковременное любопытство, но пользы для развития искусства или воспитания публики не приносили

Второй вариант сценической интерпретации заключался в том, чтобы *ставить древнегреческие пьесы с учётом условий современного театрального реализма*. Так, актерская игра отвечала традициям более привычной для публики нынешней школы исполнительского мастерства, а в костюмах и декорациях подчеркивалась условность без претензий на точную историческую эпоху. Режиссёр спектакля «Эдип в Колоне» (в Александринском театре) Ю.Э. Озаровский отмечал, что задача театра «сохранить археологию пьесы, но никак не археологию театра и тех обычаяв, которые в то время сопутствовали театральным представлениям» [24, с. 785].

Такой подход требовал выводить на первый план смысловой аспект пьесы, который строился вокруг нравственного посыла произведения. Как оказалось, для некоторых авторитетных рецензентов это утверждение было спорным. Часть критиков считала, что герои античных трагедий нередко «христианизируются» современным театром, то есть якобы ими движут моральные принципы. Хотя на самом деле главная движущая сила в древнегреческой трагедии – неотвратимый рок. По Аристотелю, ключевой элемент структуры трагедии – это страдание или страсть, которая вынуждает персонажей к поступкам, приносящим мучения и гибель. М.Л. Гаспаров писал, что «сюжет должен включать страдание, а герой должен восприниматься как не заслуживающий страдания» [6, с. 213]. Рок вынуждает персонажей поступать или героически с учётом принятых общественных норм, или злодейски под давлением страсти, опять же возникающей по воле рока. Так, Федра, как писал А.Р. Кугель, «полнейшая антитеза христианских чувств и представительница той вполне языческой морали, которую нам не всегда даже понять <...> Ей стыдно того, что нашелся некто сильнее её. И она уничтожает его, отходя в Аид со злорадною улыбкой на устах... Это необъяснимо с нашей точки зрения» [24, с. 784].

При этом деятелям театра было очевидно, что естественное для древних греков понимание рока как части религиозного мировоззрения совсем не такое, как у людей начала XX века – абстрактное и художественное. Таким образом, смысл пьесы для античного и современного зрителя открывался по-разному. И снова вставал вопрос о целесообразности постановки древних трагедий, если даже на идеином уровне они не были идентично понимаемыми публикой разных исторических эпох.

1 Для сравнения: в 1899 году зарплата простого рабочего составляла 29 рублей.

В контексте данных рассуждений появились мнения, что театральному искусству необходимо восстанавливать своё древнее религиозное значение. Однако широким социумом данная идея воспринималась со скепсисом. Рецензенты отмечали, что в обществе, где подавляющее большинство христиан, для которых обращение к языческим богам и жертвоприношения, пусть и условные, выглядят как оккультные практики, бесперспективно наделять светское заведение духовно-очистительной функцией через языческие представления о мире. Следовательно, нужно было вычленить в античных пьесах что-то такое, что отражалось бы в образе мыслей, душевных волнениях, жизненных перипетиях современного зрителя. Выявить и осознать это оказалось непросто. Возможно, именно поэтому отношения отечественного театра с античностью всегда были сложными, и, как писала театроревед Н.Ю. Казьмина, эти отношения до конца так и не сложились, в отличие от западноевропейского опыта, где практика инсценирования древнегреческих пьес была длительной и разнообразной [11, с. 113].

В России театральная режиссура второй половины XX века нашла более удачные способы интерпретации драматургии Эсхила, Софокла и Еврипида. Она сделала акцент на нравственно-психологических коллизиях героев пьес с упором на трагическое, экспрессивное, пронизанное атмосферой, граничащей с психозом. Заставить зрителей пережить гамму сильнейших чувств, с которыми не часто встречаешься в обыденной жизни, стало эпицентром всех режиссерских решений и приёмов эмоциональной доминации. А. Таиров по этому поводу писал: «Конкретные трагедии нам нужны в том смысле, что мы охотно, <...> жадно используем ситуации и тексты античных трагедий <...> В эмоциональном отношении мы берём от трагедии гнев и безумие – они нам близки и симпатичны» [16, с. 215].

Но уже в конце XIX века в публичном пространстве существовало мнение, что цель античной постановки может быть только одна – *воздушить в публике те чувства и эмоции, которые возникали во время просмотра у зрителей Эллады*. Такой способ, в отличие от двух предыдущих, не был выделен как самостоятельный подход к инсценированию античной пьесы, но отдельные высказывания об этом появлялись в прессе. Можно также отметить, что утверждение Брюсова о «совершенно забытой в наши дни» [1, с. 60] манере исполнять исторические пьесы как современные отчасти отражает идею эмоциональной доминации. Театральная реконструкция, «такая же холодная, такая же тусклая, какими бывают все реконструкции» [5, с. 468] не стоит тех затраченных сил и средств, которые вкладываются в античные постановки. Недостаток психологического напряжения может привести, как писали рецензенты, к самому недопустимому – к скуке. Театры это понимали и старались сделать всё, чтобы такого не произошло на их спектакле.

Однако у данной установки есть и обратная сторона. В конце XX века известный специалист по древнегреческой драме В.Н. Ярхо в рецензии на спектакль Т. Терзопулоса «Персы» указывал, что «человеческая психика не может находиться в таком взвинченном состоянии весь вечер, – исходом может быть

либо настоящее отключение, либо истерики. Если человек случайно прикоснется к оголенным проводам и его хорошенько тряхнет, он, несомненно, испытает сильное потрясение. Однако едва ли найдется любитель держать два пальца в электрической розетке два часа подряд» [23, с. 33]. Для древнегреческой культуры, ключевой принцип которой заключался в соблюдении умеренности, достижении внутренней гармонии, в том числе и между интенсивными эмоциональными состояниями и рассудочным созерцанием, было важно учитывать возможности человеческого восприятия. Игнорировать этот аспект означало не соответствовать духу античной драматургии: умеренности во всём.

Таким образом, на рубеже XIX–XX веков не было ни общей для всех сложившейся и зарекомендовавшей себя теоретической базы, ни опыта постановок древнегреческих трагедий на отечественной сцене. Для российских театров-первоходцев, инсценировавших античную драматургию, некоторым ориентиром могли служить только гастрольные зарубежные спектакли (например, с участием Муне-Сюлли и Густаво Сальвини), а также выступления на эту тему в прессе историков театра, критиков и рецензентов. Тем не менее каждое сценическое воплощение произведений Эсхила, Софокла и Еврипида было событием в театральной жизни и широко обсуждалось общественностью.

Так сложилось в отечественной культурной традиции, что из всего наследия античной драматургии трагедия Софокла «Антигона» чаще прочих пьес древнегреческих авторов оказывалась в репертуаре российских театров. Возможно, сам образ заглавной героини, смелой и гордой девушки, готовой пожертвовать собой ради своих принципов, вызывал симпатию у публики, воспитанной на литературных канонах о женском предназначении и женской доле. Женщина, которая своё личное счастье приносит на алтарь совести, справедливости, человеческого долга, особенно импонирует нашему менталитету, вызывает искреннее сочувствие и поэтому возводится на пьедестал русским искусством. Татьяна Ларина Пушкина, русские женщины Некрасова, Катерина Кабанова Островского – те самые героини, в ряд которых органично вписывается и «древняя» Антигона.

Трагедия Софокла впервые была представлена публике в марте-апреле 442 г. до н. э. Неразрешимый мирным путём конфликт между юной Антигоной, дочерью уничтоженного злым роком царя Эдипа, и Креонтом, её родным дядей и новым властителем Фив, становится центром пьесы. Будущая невестка царя, возлюбленная его сына Гемона, находится в отчаянии от того, что не может по сестринскому долгу и религиозному праву похоронить своего брата-предателя Полиника, который был убит в бою другим родным братом Этеоклом. Она предлагает сестре Ислеме нарушить указ Креона, по которому все тела изменников должны остаться за городской стеной на растерзание диким зверям. Ислема не проявляет самоотверженности и твёрдости в решении провести обряд над покойным братом, и Антигона решает всё сделать сама. Стражи ловят её на месте преступления, и Креон приговаривает бунтарку к смерти. Слепой прорицатель Тиресий предупреждает царя, что его жесткое и несправедливое решение продиктовано только демонстрацией собственной власти, за что Креону

грозит наказание. Испугавшись, царь спешит освободить дочь Эдипа из замурованной пещеры, но на месте обнаруживает мёртвых Гемона и Антигону, а следом узнает, что царица Евридида, узнав о смерти сына, покончила жизнь самоубийством.

Начиная с первой своей постановки в России в 1899 году и до настоящего времени, трагедия Софокла регулярно оказывалась в поле зрения театральных режиссёров, и чем ближе к сегодняшнему дню, тем больше был к ней интерес. Наиболее известные спектакли XX века (Е. Шифферса во Дворце работников искусств имени Станиславского (1964 г.), Б. Львова-Анохина в театре Станиславского (1966 г.), М. Туманишвили в Театре имени Ш. Руставели (1968 г.), Т. Чхеидзе в БДТ имени Г. Товстоногова (1997 г.)) отметились разной степенью оригинальности трактовки. XXI век в этом отношении преуспел ещё больше: «Антигона» стала объектом режиссёрских экспериментов. Так, в Театре имени Пушкина (2001) режиссёр В. Агеев представил хор «в виде девушки-андрогина в чёрном костюме, белой рубашке и красном шейном платке» [8], а Театр на Таганке Ю. Любимова (2007) сделал эклектичную постановку с элементами мюзикла, пластического театра, смонтировав текст Софокла с библейской «Песнью Песней Соломона». Своя «Антигона» была у МХАТ им. Чехова (2001), у ТЮЗа имени А.А. Брянцева (2021), пермского «Театр-Театра» (2020), у «Театра Мастерская» в Санкт-Петербурге (2022) и многих других. Конечно, анализ уровня и качества современных постановок заслуживает отдельного разговора, но сам факт популярности древнейшей пьесы в последние десятилетия у столичных и провинциальных театров свидетельствует уже о некоторой тенденции.

Большая часть всех постановок «Антигоны» – это сценическое воплощение антифашистской пьесы Ж. Ануя, написанной им в 1943 году на основе трагедии Софокла. Сложно сказать, упрощал ли выбор произведения Ануя задачу режиссёрам, но первоходцам в инсценировании «Антигоны» на подмостках отечественного театра приходилось иметь дело только с текстом древнегреческого драматурга в переводе Д.С. Мережковского.

Во многом интерес к античной драматургии рубежа XIX–XX веков был связан не только с кризисом театрального репертуара, но также, по мнению многих видных культурных деятелей, с упадком духовной жизни общества. Мережковский был как раз из тех, кто обращался к античным авторам, тексты которых, как он считал, наполнены глубоким философским, религиозным смыслом и могут помочь через в поиске решения проблем нравственного кризиса.

Мережковский по поводу переводов Эсхила, Еврипида и Софокла получил в свой адрес немало критики. В.Я. Брюсов писал, что работа переводчика была полна недостатков: во-первых, изменён размер подлинника, поэтому «внешнее построение стихотворной речи нарушилось», во-вторых, не сохранены характерные для греческой поэзии художественно-изобразительные приёмы (тропы и фигуры), в-третьих, слишком вольный пересказ диалогов персонажей без попытки сохранить лексические оттенки, а также иные неточности и про-

игнорированные важные аспекты перевода [1, с. 61-62]. Однако для русского театра, который ранее был вынужден обходиться только отдельными цитатами из древнегреческих текстов или адаптациями французских классицистов (Корнеля, Расина, Мольера), античная драматургия на русском языке открывала большие возможности для сценических поисков. Возможно, как раз по этим причинам впервые за «Антигону» взялся именно Московский художественный театр, известный своим ориентиром на новаторство в части исполнительского мастерства.

Режиссером спектакля выступил А.А. Санин, который придерживался тех же художественных принципов, что и К.С. Станиславский. Открытие самого театра планировалось отметить премьерой «Антигоны», однако постановка впервые появилась на сцене 12 января 1899 г., а МХТ открылся трагедией «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого 26 октября 1898 г.

За декорации в «Антигоне» отвечал художник В.А. Симов. В целом зрители благосклонно отнеслись к декоративной части спектакля, а критика доброжелательно отметила, что обстановка хорошо гармонировала с пением античного хора. Однако были и замечания, связанные в первую очередь с излишней «картинностью» и «красочностью», что слабо напоминало обстановку древнегреческого театра в эпоху Софокла. Сам Симов же видел недостаток своей работы в малоубедительном, без типических черт древнего времени облике Эллады. После того как он спустя несколько лет посетил афинский Акрополь, художник писал: «вспомнилась “Антигона” и кольнуло сердце поздним сожалением: так она не соответствовала истине» [15, с. 33].

В рецензиях много внимания было уделено музыкальному сопровождению спектакля. Ещё в 1841 году немецким композитором Ф. Мендельсоном-Бартольди была написана композиция к трагедии Софокла «Антигона». За неимением ничего другого режиссер принял решение выписать партитуру из-за границы. Под эту музыку хор исполнял стихи, которые перевёл и доработал брат К. С. Станиславского – В. С. Алексеев, так как стихи Д.С. Мережковского, по мнению постановщиков, плохо ложились на музыку Мендельсона-Бартольди [21, с. 70] Однако большинство рецензентов отмечали, что эта музыка, несмотря на её мелодичность и красоту, не соответствовала спектаклю: «Несколько сентиментальная и слашавая музыка Мендельсона-Бартольди не имеет ничего общего с античной музыкой Греции» [2, с. 170]. Тем не менее оркестр под управлением дирижёра В.С. Калинникова впечатлил публику и стал одним из существенных аспектов, за который можно похвалить постановку [14, с. 4].

Если сам выбор партитуры и не спровоцировал большое количество нареканий, то сочетание этой музыки и хора одобрения в прессе не вызвало. Стихи под музыку исполнял церковный мужской хор Л.С. Васильева, и, несмотря на высокое качество пения, эффект получился совсем не тот, какой ожидался. Критик А.И. Урусов, сам присутствовавший на премьере «Антигоны», так описывает появление хора на сцене: «Но вот медленно и чинно выходит хор фиванских старцев. Они запели – и, конечно, ничего понять не было

возможно. Гром оркестра, гудение голосов заглушили прекрасные, окрыленные стихи: дивные хоры "Антигоны" пропали, а с ними половина литературного интереса трагедии» [20, с. 45].

В своей рецензии критик С. Глаголь отмечал, что решение сочетать хор с музыкой Мендельсона-Бартольди было ошибкой режиссёра: «Хор в древней трагедии – слишком важное действующее лицо, а в пении оно как-то стушёвывается, слова затемняются музыкой и не слышны, а в музыке нет тех определённых музыкальных фраз, которые могли бы заменить смутно слышные слова» [7, с. 8]. Рецензент предлагал половину того, что поёт хор, отдать для мелодекламации хорегу (старейшине хора), чтобы публика могла расслышать текст.

Также критик газеты «Московский листок» указывал на то, что, во-первых, пение имело очень специфический, церковный характер, а, во-вторых, публика не могла разобрать слов, которые на самом деле имеют не столько декоративную, сколько важную, раскрывающую идею функции – одобрять или порицать поступки героев [14, с. 4].

Таким образом, по поводу хора вердикт был вынесен однозначный: у МХТ не получилось адаптировать ключевой коллективный персонаж древнегреческой драматургии под условия современного театра. Хоть и сами образы старцев выглядели достаточно органично, но их роль осталась публике неясна. В дальнейшем при постановке античных пьес решить вопрос с хором стало одной из самых сложных задач и проверкой на оригинальность режиссёрского художественного видения.

Актёрское мастерство исполнителей МХТ подверглось ещё более суровой критике. Существовала точка зрения, что на пороге XX столетия у театра нет актёра, который смог бы достойно сыграть в возродившейся на сцене античной трагедии. Чтобы исполнить трагическую роль, бурлящую страстями, исполненную страданиями или нечеловеческой жестокостью, нужен сильный темперамент, яркая самобытная натура и высокое мастерство декламации, схожей с античной практикой выступлений.

В МХТ заглавную роль в спектакле сыграла М.Г. Савицкая. Её исполнение критики сочли более-менее удачным. Как отмечали в прессе, сама внешность Савицкой была схожа с «античной фигурой»: высокий рост, сильное тело, одухотворённые черты лица. Приглашённая в только что основанную труппу молодая актриса покорила Станиславского своим голосом. Как писал С. Глаголь, Савицкая в образе Антигоны своим монологом перед лицом тирана Креона «захватывает весь зрительный зал» [7, с. 8]. При этом критик отмечал, что актриса смогла воплотить в своей роли много героического и трагического, но мало психологического. У Софокла в своём последнем монологе Антигона, молодая, не познавшая супружеской жизни и материнства девушка, начинает скручиваться об участи, которая её ждёт, страшится неминуемой смерти, но потом берёт себя в руки и, убеждённая в своей правоте, отправляется на казнь. Этот переход актриса не смогла показать на сцене, тем самым потеряла существенную часть характера героини – умение преодолеть страх, ведь ничто человеческое ей не чуждо.

Некоторые рецензенты отмечали, что сильный голос актрисы во время выступления нередко её подводил: Савицкая с самого начала спектакля, разговаривая с Испеной, «начинала произносить слова, излишне напрягая свой голос и переводя его почти на крик» [14, с. 4], хотя сама ситуация не подразумевала диалога на повышенных тонах. А вот в последующих сценах, когда Антигона действительно должна форсировать каждое слово, актриса уже декламировала охрипшим голосом, поэтому общее впечатление от монолога терялось. Данный факт позволил критикам сделать следующий вывод: античная постановка требует отдельного исполнительского мастерства и определённых физических возможностей.

Вс. Мейерхольд в этом спектакле исполнял роль слепого прорицателя Тиресия. Он сделал акцент на пластической стороне исполнения. Рецензент И. Рудин описывает появление Тиресия так: «Он приходил на сцену, согнув стан под прямым углом. Очевидно – позвонки совсем атрофированы. Затем внезапно – для вящего сценического эффекта, вероятно, – он начинает ползти по своему длинному жезлу вверх, как мальчики вползают на шест, и вытягивается перед зрителями во весь свой рост» [13, с. 402].

Образом слепого старца Мейерхольд производил совершенно жуткое впечатление. Его роль, хоть и небольшая, получилась очень характерной, в отличие, например, от Креона в исполнении опытного и всеми признанного В.В. Лужского. Рецензенты отмечали, что Лужский слишком утрированно, без чувства меры сыграл свою роль. Его трагический, раскатистый смех был слишком энергичный, а декламация чересчур напыщенной [20, с. 45].

Также некоторый дисбаланс в актёрский ансамбль внес И.А. Тихомиров в роли Стража. В примечании к афише спектакля было сказано, что фигура Стража комическая и должна диссонировать с общим трагическим тоном пьесы. Но в итоге нужного эффекта не получилось: Тихомиров, используя приёмы современной реалистической театральной школы, сыграл своего персонажа слишком натуралистично и тем самым выпал из общей канвы спектакля, не вызвав при этом никакого комического эффекта [2, с. 170].

Однако больше всего места в рецензиях на постановку МХТ было уделено описанию сценографии. Действительно, решение переделать обычную сцену в подобие античной с нижней частью (оркестрой), где располагались жертвенник Дионису и хор, и верхней частью (логейоном или проскением), где происходило само действие пьесы, было очень оригинальным. Постановщики решили создать максимально полную ассоциацию с древнегреческим театром. Для этого на обычную сцену, на которой разместили музыкантов, хор и жертвенник, установили еще одну сцену для актёров. Обе площадки соединяла лестница; в нижнюю часть сцены вели два боковых входа, а на верхней части, декорации которой изображали фасад дворца, сделали три входа, центральный из которых был «царским».

Безусловно, публику мало заботило, как исполнителям во время спектакля, не наступив на полы хитона или гиматия, перемещаться по лестнице между сценами. Она больше была озабочена теми неудобствами, в которых сама ока-

залась. В отличие от древнегреческого театра, где места для зрителей располагались полукругом возле орхестры и были выше уровня логейона, в МХТ зрительный зал остался на том же уровне, а логейон оказался гораздо выше прямого взгляда с посадочных мест: «Главные действующие лица очутились на такой высоте, что из партера зрителям пришлось смотреть на них снизу вверх, причем фигуры актёров часто представлялись в очень некрасивом ракурсе, вследствие чего иногда их головы совершенно исчезали за плечами» [2, с. 169]. Такая конструкция мешала не только смотреть, но и слушать, так как голоса актёров не доходили с необходимой громкостью до всех концов зала. Один из рецензентов называл сценографическое решение МХТ фокусом: «... но как отнести к самой мысли восстановить "Антигоной" картину древнегреческого театра <...> умные режиссёры, видимо, отлично понимали, что раз нет исполнителей, то необходим какой-нибудь фокус, но разве театр, претендующий на значение, должен прибегать к фокусничеству, как к орудию успеха?» [3, с. 121].

Тем не менее «Антигона» в МХТ выдержала 14 представлений со средним числом зрителей 727 человек на каждый спектакль. Это небольшие сборы, учитывая то, что на постановку было потрачено много денежных средств, а также много времени: так, Санин режиссировал спектакль 34 раза, что в театральном сезоне 1898 – 1899 гг. на десять репетиций больше, чем «Царь Федор Иоаннович» и на двадцать четыре больше, чем «Венецианский купец» [21, с. 8].

Появление «Антигоны» в Москве не было провальным, но и особого успеха этот спектакль не имел. Публика ходила на «Антигону» больше из-за любопытства к необычному литературному источнику и его сценографическому решению, а также из-за интереса к новому театру, позиционировавшему себя как демократичный, новаторский и экспериментальный. Если перед Станиславским и Немировичем-Данченко стояла задача привлечь зрителей чем-то уникальным, обратить широкое внимание на свой театр, то задача эта решилась полностью (не зря «Антигона» планировалась на открытие МХТ). Если цель была адаптировать античную трагедию под условия современного театрального искусства, доказать её жизнеспособность в репертуаре, продемонстрировать её пользу для нынешнего общества, то достигнуть этой цели определённо не получилось. Вероятнее всего, что и одна, и вторая задача имели место быть в планах дирекции театра, но полностью реализовать получилось только первую.

Через семь лет, 24 января 1906 г., свою «Антигону» показал Александринский театр. Это была не первая постановка античной пьесы в репертуаре театра. Сначала публике были представлены «Ипполит» Еврипида (1902 г.) и «Эдип в Колоне» Софокла (1904 г.) в постановке Ю.Э. Озаровского. Реакция на эти спектакли была неоднозначная. Критик А.Р. Кугель писал, что Александринский театр не улучшает свою репутацию выбором такого литературного материала, а наоборот утрачивает и без того слабое «современное своё значение» [24, с. 67]. Кугеля не устраивала ни игра актёров, ни задумка дирекции театра «облагородить репертуар», чтобы, следуя идеям Д.С. Мережковского, постигнуть душу современного человека при помощи античной трагедии. Критик скептически смотрел на эксперименты Александринского театра в области

древнегреческой драматургии и называл этот процесс «мертворождением на сцене» [12, с. 67].

Возможно, Кугель был прав: «Ипполит» выдержал за один сезон 1902 – 1903 гг. 13 спектаклей, «Эдип в Колоне» за шесть сезонов – 9 спектаклей. При этом в 1905 г. директор театра В.А. Теляковский предложил А.А. Санину поставить «Антигону». К тому моменту режиссёр уже работал в Александринском театре (с 1902 по 1907 гг.). В отличие от Кугеля, который считал, что своим репертуаром Теляковский только «хоронит» императорскую сцену, сам директор был убежден, что театр под его руководством развивается в сторону «нового искусства», поэтому Санин со своими передовыми художественными взглядами нужен ему [17, с. 372]. Имея опыт постановки пьесы Софокла в МХТ, режиссёр не мог просто перенести московскую Антигону в Александринский театр, так как вся сценография и труппа были другие, а это уже требовало иной концепции спектакля.

Премьера планировалась на сезон 1904 – 1905 гг., однако по политическим соображениям постановка была снята цензурой. Критик Б.И. Бентовин иронизировал по этому поводу: «Итак, Софокл оказался неблагонадёжным, а пьеса, написанная в 442 году до Рождества Христова, – "колеблющею основы"» [9, с. 67]. Дело в том, что директор департамента полиции сообщил Теляковскому о готовящейся антиправительственной акции во время представления «Антигоны». Все реплики в пьесе, где речь шла о тирании, представители подпольного кружка планировали сопроводить бурными овациями. В итоге публика увидела спектакль лишь в январе 1906 года.

Декорации к постановке готовил известный живописец А.Я. Головин, который в 1902 г. был приглашён на должность главного художника императорских театров. Так как в Александринском театре не планировалось создавать сложной конструкции по типу античной орхестры и логейона, как это было в МХТ, решение сценического пространства было простым, но оформленным с большим вкусом: «Действительно весь внешний декорум греческой сцены соблюден с педантичной точностью. Красота фона и общей картины не подлежит сомнению» [9, с. 68]; «Декорация г. Головина была прекрасным фоном для софокловской трагедии, ничем не поражавшим, но и ничем не оскорблявшим <...> Картины рассвета и вечерней зари были поставлены очень красиво» [1, с. 60]. Декорации представляли собой белый каменный дворец со ступенями, колоннами, жертвенником, арочными проёмами, а вдали виднелась полоска голубого неба. Исследователь Ж.В. Якимова предполагает, что такие декорации имели не только эстетическое значение, но и символическое: «Именно это каменное обрамление наводит нас на мысль о каменном мешке, некоем замкнутом, ограниченном пространстве, каменной пещере, в которой и закончила свою земную жизнь хрупкая юная Антигона <...> Тираническая идея Креона как каменный саркофаг довлеет над всем дальнейшим действием трагедии» [22, с. 155]. По поводу костюмов Брюсов отмечал, что они были больше какие-то фантастические «не то скифов, не то персов» [1, с. 60], но общая обстановка спектакля свидетельствовала, что на её реализацию были потрачены большие финансы.

Нареканий со стороны рецензентов было больше к актёрскому составу и манере исполнения. Львиную долю критики получила начинающая актриса А.А. Лачинова в роли Антигоны. Если пресса на предыдущие постановки с участием Лачиновой о её игре отзывалась хорошо, писала, что театр приобрёл «серёзную, несмотря на молодость, артистку с выдающимся сценическим талантом» [10, с. 658], то в случае в «Антигоной» большинство рецензентов сошлись во мнении, что актриса делала всё прямо противоположное тому, что от неё требовалось. Где нужна была твёрдость в голосе, у Лачиновой проскальзывали ноты лиризма, где резкость в движениях – у неё обозначались позы изнеможения. Её мимика и жесты были неестественными, отсутствовала верная интонация и логические ударения. При этом в её адрес звучали слова сочувствия: актриса слишком молода и неопытна, чтобы создать на сцене такой сложный трагический образ, и вина дирекции театра, «навалившей на её слабые плечи роль громадной трудности», в том, что утвердила юную исполнительницу, у которой было много старания, но мало искусства [18, с. 10].

Креон в исполнении талантливого актера Г. Ге произвёл больше комическое впечатление: он выпячивал грудь, говорил невнятно, неискренно, холодно и «под конец рыдал совсем грубо» [1, с. 61]. Остальные исполнители также не произвели нужного эффекта: В.А. Гарлин в роли Тиресия скучно, без вдохновения, произносил своё предсказание, периодически забывая, что он старик; А.М. Раевская (Исмена) не читала, а скандировала стихи и совсем не соответствовала мягкому и изящному образу сестры Антигоны; О.У. Уварова (Эвридики), представительница классического комического амплуа, выглядела на сцене как «добродушная замоскворецкая купчиха, нарядившаяся на святках в греческий костюм» [9, с. 68]. Вывод, который сделала пресса, исходя из всего этого: актёры играли плохо. Некоторые рецензенты шутили, что если бы на сцене остались только хор, создающий тихое элегическое настроение, и декорации Головина, то было бы гораздо лучше.

Критика видела проблему ещё и в том, что актёры выбрали для себя исполнение ролей в духе реалистической школы. Санин постарался приблизить публику к древнему прошлому, сценография была отработана с педантичностью, каждая сцена имела свою художественную законченность и выразительность, но, по мнению зрителей, актёры своей игрой выводили публику из атмосферы античности. Н.Н. Ходов в роли Гемона выразительно и страстно декламировал свои реплики, однако его слова и действия напоминали сцены из современного репертуара. Судя по всему, актёры не поняли, что от них требовалось.

Спектакль выдержал всего 5 представлений. Теляковский объяснял эту неудачу так: «После преобладания на сцене Александринского театра крыловского репертуара это, конечно, была большая победа, но не надо было себя обманывать, не надо было закрывать глаза на то, что сборов "Антигона" делать не будет <...> Последние годы показали мне, что чем лучше, литературнее, художественнее выбираемые пьесы, тем с меньшим увлечением работают над ними артисты, тем хуже принимает их печать и тем слабее посещает их публика.

Наоборот, чем поверхностней, вульгарнее, пожалуй, даже пошлее ставящиеся пьесы, тем охотнее работают над ними александринцы, тем лучше принимает их печать и тем больше собирают они публики» [19, с. 309].

«Антигона» в АLEXANDRINском театре не стала полным провалом. Эта постановка была одной из череды тех античных спектаклей, которые «нашупывали», осмысливали и пробовали разные приёмы и решения по интерпретации древнегреческой драматургии современным театром. Д.С. Мережковский, между прочим, довольно результатами питерской «Антигоны», был воодушевлён перспективами окончательного поворота репертуара российского театра в сторону героической эллинистической трагедии. Однако понадобился ещё целый XX век, чтобы отечественное театральное искусство вобрало в себя как неотъемлемый компонент античную пьесу.

Сегодня продолжается переосмысление, поиски нового сценографического и идейного решения произведений древних драматургов, использование различных площадок, адаптация для других жанров (рок-оперы, мюзикла, ораториальной оперы) и т. д. При этом, как указывает Н. Казьмина, «античность требует стиля, а нынешнее время бесстильно» [11, с. 110], поэтому, чтобы заниматься именно древнегреческим театральным наследием, а не сочинением собственного античного сюжета «по мотивам», нужно вернуть театру чувство меры – то, чего достигла и чем так дорожила культура Эллады.

Заключение. Таким образом, отечественный театр на рубеже XIX–XX веков обратил своё внимание на древнегреческую драматургию благодаря, во-первых, возникшей потребности обновить, «облагородить» репертуар в условиях кризиса сцены, а во-вторых, возникшим художественным переводам Д.С. Мережковского, которые в целом получили одобрение со стороны литературной общественности. Первые постановки античных пьес в Москве и Петербурге не получили восторженного признания, но и не стали скандалным провалом. Целый ряд сложностей удалось более-менее нивелировать: декорации, костюмы, музыкальное сопровождение, роль хора, отдельные сценические образы. В МХТ больше всего похвалы со стороны рецензентов и зрителей заслужила актёрская игра, гораздо меньше – сценография. В АLEXANDRINском театре замечательно была продемонстрирована эстетическая, декоративная, постановочная часть спектакля, а актёрский ансамбль не справился со своей задачей. Но оба театра не ответили на главный вопрос: для чего современной публике нужна древнегреческая пьеса, что нового и полезного она может дать? Мы считаем, что А.Р. Кугель был прав, когда писал, что «постигать современную душу через посредство античной трагедии – путь довольно долгий и своеобразный» [12, с. 64], так как этот витиеватый путь продолжается уже более ста лет и пока не привёл к чёткому ответу на вопрос: зачем?

Список источников

1. Аврелий (Брюсов В.Я.) Антигона // Весы. – 1906. – № 2. – С. 60-62.
2. Ар (Ремезов М.Н.) Художественно-общедоступный театр. Антигона, трагедия Софокла // Русская мысль. – 1899. – Кн. 2, разд. 2. – С. 168-170.
3. Арсений Г. Московские письма // Театр и искусство. – 1899. – № 6. – С. 121-123.
4. Вернеке Б. К предстоящей постановке античных трагедий на сцене Александринского театра // Театр и искусство. – 1902. – № 24. – С. 456-457.
5. Вернеке Б. Античные пьесы на современной сцене // Театр и искусство. – 1900. – № 26. – С. 466-468.
6. Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Т. 1. О поэтах. – М. : Языки рус. культуры, Кошелев, 1997. – 660 с.
7. Глаголь С. Художественно-общедоступный театр. «Антигона», трагедия Софокла // Курьер. – 1899. – 13 января. – С. 8.
8. Должанский Р. Хору дали прикуриТЬ. В Москве – еще одна «Антигона» // Коммерсант. – 2001. – 27 декабря.
9. Импрессионист (Бентовин Б.И.). Хроника театра и искусства // Театр и искусство. – 1906. – № 5. – С. 67-68.
10. К сезону в провинции // Театр и искусство. – 1901. – № 37. – С. 657-658.
11. Казьмина Н.Ю. «Античное приключение» русской сцены // Вопросы театра. Proscaenium. – 2009. – № 1/2. – С. 107-168.
12. Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. – 1904. – № 3. – С. 66-67.
13. Мейерхольд в русской театральной критике : 1898 – 1918 / сост. и comment. Н. В. Песочинского и др. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 527 с.
14. Н. М-в По театрам // Московский листок. – 1899. – 15 января. – С. 4.
15. Нехорошев Ю. И. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. – М. : Советский художник, 1984. – 168 с.
16. Соколинский Е. Гнев и безумие, или нужна ли нам трагедия // Современная драматургия. – 2005. – № 2. – С. 214-217.
17. Сюжеты Александринской сцены / отв. ред. А.Ю. Ряпосов. – СПб. : Левша, 2018. – 608 с.
18. Театр и музыка // Новое время. – 1906. – № 10729. – С. 10.
19. Теляковский В.А. Воспоминания. – Л. ; М. : Искусство, 1965. – 483 с.
20. Урусов А.И. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве ; Письма его ; Воспоминания о нем : в 3 т. – М. : тип. И.Н. Холчев и Ко, 1907. – Т. 2 и 3. – 487 с.
21. Художественно-общедоступный театр: отчет о деятельности за 1-й год (14 июня 1898 года – 28 февраля 1899 года). – М. : Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1899. – 100 с.
22. Якимова Ж.В. Античная пьеса на Петербургской сцене рубежа XIX – XX веков и постановка «Антигоны» в Александринском театре в 1906 году // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 86. – С. 153-158.
23. Ярхо В. Есть ли предел исступлению? // Московский наблюдатель. – 1992. – № 11-12. – С. 32-33.
24. Homo Novus (Кугель А.Р.) Ипполит // Театр и искусство. – 1902. – № 43. – С. 784-785.

References

1. Avrelij (Bryusov V.Ya.) *Antigona* // *Vesy'*. 1906. № 2. Pp. 60-62. (In Russ.).
2. Ar (Remezov M.N.) *Xudozhestvenno-obshhedostupnyj teatr. Antigona, tragediya Sofokla* // *Russkaya my'sl'*. 1899. Kn. 2, razd. 2. Pp. 168-170. (In Russ.).
3. Arsenij G. *Moskovskie pis'ma* // *Teatr i iskusstvo*. 1899. № 6. Pp. 121-123. (In Russ.).
4. Verneke B. *K predstoyashhej postanovke antichnyx tragedij na scene Aleksandrinskogo teatra* // *Teatr i iskusstvo*. 1902. № 24. Pp. 456-457. (In Russ.).
5. Verneke B. *Antichnye p'esy na sovremennoj scene* // *Teatr i iskusstvo*. 1900. № 26. Pp. 466-468. (In Russ.).
6. Gasparov M.L. *Izbrannye trudy*. T. 1. O poe'tax. M. : Yazy'ki rus. kul'tury', Koshelev, 1997. 660 p. (In Russ.).
7. Glagol' S. *Xudozhestvenno-obshhedostupnyj teatr. «Antigona», tragediya Sofokla* // *Kur'er*. 1899. 13 yanvarya. P. 8. (In Russ.).
8. Dolzhanskij R. *Xoru dali prikuri*. V Moskve – eshhe odna «Antigona» // *Kommersant*. 2001. 27 dekabrya. (In Russ.).
9. Impressionist (Bentovin B.I.). *Xronika teatra i iskusstva* // *Teatr i iskusstvo*. 1906. № 5. P. 67-68. (In Russ.).
10. K sezonu v provincii // *Teatr i iskusstvo*. 1901. № 37. P. 657-658. (In Russ.).
11. Kaz'mina N.Yu. «Antichnoe priklyuchenie» russkoj sceny // *Voprosy teatra. Proscenium*. 2009. № 1/2. Pp 107-168. (In Russ.).
12. Kugel' A. *Teatral'nye zametki* // *Teatr i iskusstvo*. 1904. № 3. P. 66-67. (In Russ.).
13. Mejerkol'd v russkoj teatral'noj kritike : 1898 — 1918 / sost. i komment. N. V. Pesochinskogo i dr. M. : Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. 527 p. (In Russ.).
14. N. M-v Po teatram // *Moskovskij listok*. 1899. 15 yanvarya. P. 4. (In Russ.).
15. Nedoroshev Yu. I. *Dekorator Xudozhestvennogo teatra Viktor Andreevich Simov*. M. : Sovetskij xudozhnik, 1984. 168 p. (In Russ.).
16. Sokolinskij E. *Gnev i bezumie, ili nuzhna li nam tragediya* // *Sovremennaya dramaturgiya*. 2005. № 2. Pp. 214-217. (In Russ.).
17. Syuzhety Aleksandrinskoy sceny / otv. red. A.Yu. Ryaposov. SPb. : Levsha, 2018. 286 p. (In Russ.).
18. Teatr i muzy'ka // *Novoe vremya*. 1906. № 10729. P. 10. (In Russ.).
19. Telyakovskij V.A. *Vospominaniya*. L. ; M. : Iskusstvo, 1965. 483 p. (In Russ.).
20. Urusov A.I. *Stat'i ego o teatre, o literature i ob iskusstve* ; *Pis'ma ego* ; *Vospominaniya o nem* : v 3 t. M. : tip. I.N. Xolchev i Ko, 1907. T. 2 i 3. 487 p. (In Russ.).
21. Xudozhestvenno-obshhedostupnyj teatr: otchyt o deyatel'nosti za 1-j god (14 iyunya 1898 goda — 28 fevralya 1899 goda). M. : T-vo skoropech. A. A. Levenson, 1899. 100 p. (In Russ.).
22. Yakimova Zh.V. *Antichnaya p'esa na Peterburgskoj scene rubezha XIX — XX vekov i postanovka «Antigony» v Aleksandrinskem teatre v 1906 godu* // *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*. 2008. № 86. Pp. 153-158. (In Russ.).
23. Yarxo V. *Est' li predel issstupleniyu?* // *Moskovskij nablyudatel'*. 1992. № 11-12. Pp. 32-33. (In Russ.).
24. Homo Novus (Kugel' A.R.) *Ippolit* // *Teatr i iskusstvo*. 1902. № 43. Pp. 784-785. (In Russ.).



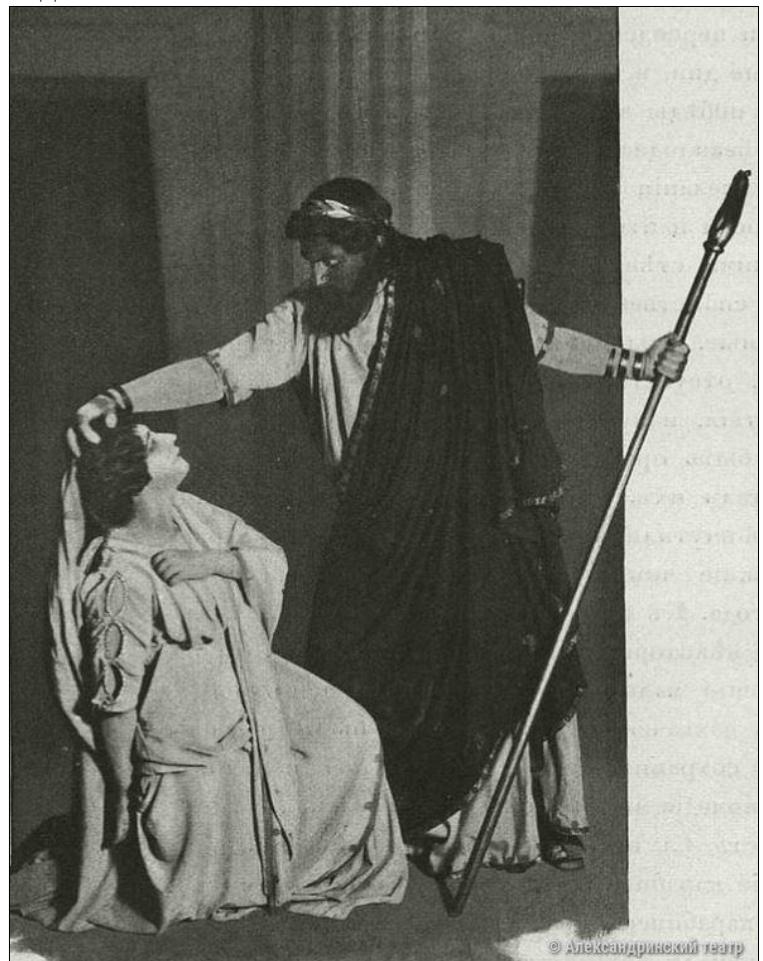
М.Г. Савицкая в роли Антигоны
Московский художественный театр,
1899 год.



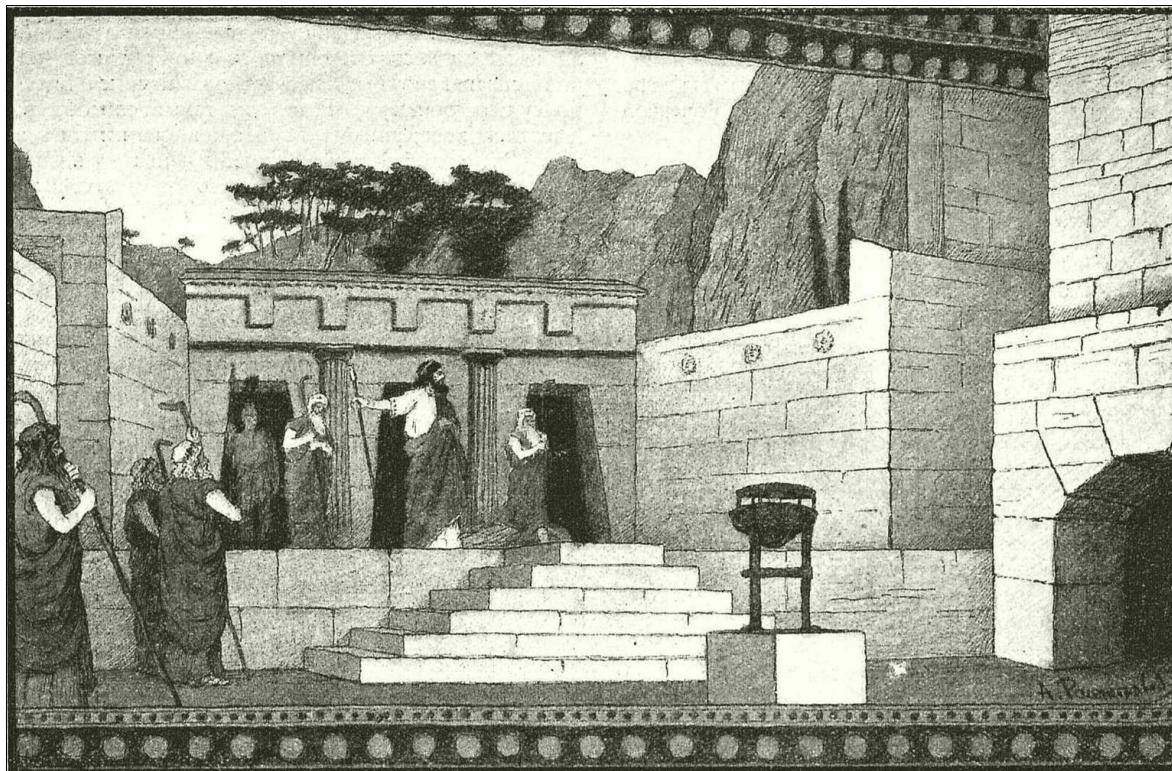
А.А. Лачинова в роли Антигоны
Александринский театр, 1906 год.



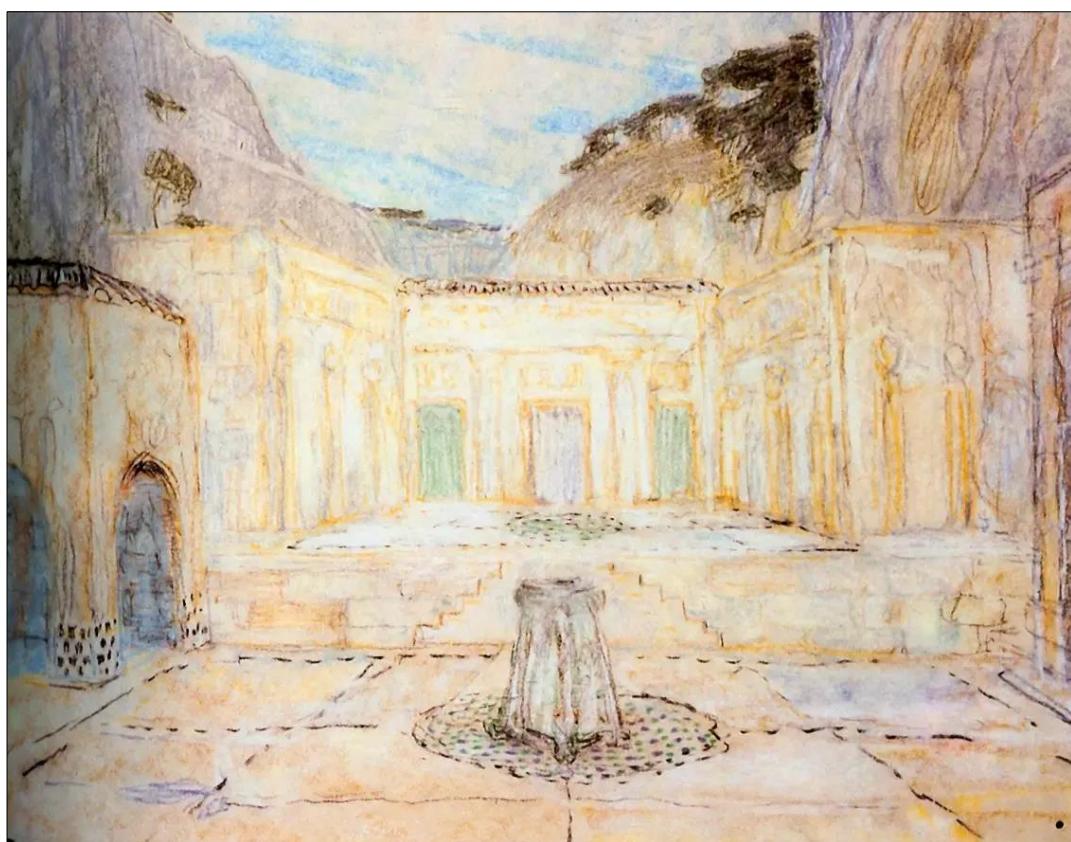
М.Г. Савицкая в роли Антигоны и В.В. Лужский в роли Креона,
Московский художественный театр, 1899 год.



А.А. Лачинова в роли Антигоны
и Г. Ге в роли Креона, Александринский театр, 1906 год.



Декорации спектакля «Антигона» в Александринском театре, 1906 год.
Рисунок А. Ростиславова



Дворик дворца. Черновой эскиз декорации к трагедии Софокла «Антигона» для Александринского театра. А.Я. Головин, 1906 год

Информация об авторе

Кириллова Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, ведущий специалист отдела образовательных программ Рязанского государственного медицинского университета имени академика И.П. Павлова

e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Information about the author

Kirillova Anna Sergeevna, Candidate of Philology, Leading Specialist of the Educational Programs Department at the Ryazan State Medical University named after Academician I.P. Pavlov

e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Дата поступления статьи: 23.06.2025