

С.В. Стахорский

*доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории и истории культуры
Института кино и телевидения (ГИТР)*

StakhorskiSV@yandex.ru

ПАТТЕРНЫ ДРЕВНЕГО ТЕАТРА И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются архаические паттерны древнего театра и образованные на их основе художественные приемы драматургии и сценического искусства нового времени. Автор показывает, что ранние формы театра не исчезли с концом античной эры. Они сохраняются в глубинных слоях театральной материи под слоем новейших приемов и постоянно себя обнаруживают. Иногда это обусловлено осознанными художественными намерениями, но чаще всего происходит наперекор эстетическим установкам и интенциям творцов. Благодаря древним паттернам произведение, возвращенное своей эпохой, выходит за ее границы и прорастает в другие исторические времена.

Ключевые слова: театр, драматургия, паттерн, архетип, художественная традиция

The article considers archaic patterns of the ancient theater and their imprint on drama and the theatrical art of modernity in making artistic devices. It is proved that the early forms of theater survived after the end of the ancient era, stored in deep layers of theatrical matter under a layer of new techniques, and so they are constantly tended to be actualized. Sometimes this actualization was defined with conscious artistic plans, but more often without direct aesthetic presumptions and plans of creators. Due to ancient patterns, the work of art made to the spirit of the time (*Zeitgeist* or intellectual content of the epoch) transcends its conceptual boundaries and associates in other historical times.

Keywords: theater, drama, pattern, archetype, artistic tradition

Архаические паттерны театра зародились на почве священных ритуалов, вобрали в себя фольклорные обряды и праздничные обычаи. С возникновением театрального искусства в конце VI века до н.э. они составили его первоначальный художественный фонд.

Древнейший паттерн театра – хор. Из дифирамба, исполняемого хором ряженных у алтаря Диониса, рождается трагедия, первый по времени возникновения жанр драматургии. Строй и стиль античного театра в ранние века его истории обусловили состязания (агоны), в порядке которых проходили все драматические представления Древней Эллады. Диалоги-состязания сделались составной частью трагедии и комедии.

Архаические корни имеют обращенные к публике инвективы ранней комедии, содержащиеся в парабасе, и вся ее буффонада, наполненная обценными словами и жестами. Один из древнейших приемов – *deus ex machina*, при помощи которого драматурги распутывали сюжетные узлы сочиненных ими пьес. К архаическим паттернам относятся также маски и котурны, входившие в традиционное облачение античных актеров.

Архаические паттерны давно ушли из сценического оборота, но полностью не исчезли, не канули в Лету. Они сохранялись в глубинных слоях театральной материи, скрытые под толстым слоем позднейших художественных приемов и образных систем.

Время от времени архаические паттерны себя обнаруживают, как бы просыпаются. Иногда это связано с культурной рефлексией – осознанными устремлениями драматургов и деятелей сцены, которые находят в античном театре предмет подражания или объект стилизации.

В средние века неизвестный византийский автор сочиняет «драматическое изложение по Еврипиду» – пьесу «Христос Страждущий». В пьесе воспроизведены все основные элементы аттической трагедии: пролог, парод, стасимы и эписодии, плач-коммос, эксод.

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

Немецкая монахиня Гросвита Гандерсгеймская, жившая в X веке, пишет назидательные пьесы, и в них, как сама заявляет, пользуется «тем же слогом», что и римские комедиографы.

В период Раннего Возрождения ученические подражания античным драматургам породили итальянскую комедию эрудита и стали началом ренессансного театра.

Идея воскрешения античной трагедии объединила литераторов и музыкантов Флорентийской камераты, основанной в 1573 году, и в итоге привела их к созданию *drama per musica*, положившей начало опере.

Андреа Палладио, опираясь на труды Витрувия, воссоздает театральное здание античности. В построенном им в Виченце театре «Олимпико» (1585) наличествуют оркестра, сцены, театрон и даже открытое небо, правда, не настоящее, а живописный плафон.

По мере того, как ренессансный театр обретал собственное лицо, свою художественную эстетику, отношение к театральному наследию античности становилось всё более избирательным. В нем начинают различать классику, почитаемую за образец, формирующую устойчивые парадигмы драматического искусства, и архаику – совокупность артефактов сугубо исторических, лишенных актуального значения.

Такое разграничение закрепили поэтики XVII-XVIII веков. Например, Н. Буало одобрительно отзывается о возвращении на сцену героев античных трагедий, но при этом отмечает, что

От маски навсегда освободив актера,
Французский наш театр ввел скрипку вместо хора.

Тем не менее интерес к наследию античного театра в той его части, которую теперь считали архаикой, не пропал. Время от времени драматурги обращались к этому источнику и черпали из него отдельные художественные формы. Поскольку такие заимствования выпадали из культурного мейнстрима, они требовали от автора разъяснения и обоснования.

Шиллер в драме «Мессинская невеста» вводит хор по образцу античного, и свой эксперимент обосновывает в пространном предисловии «О применении хора в трагедии». В нем он утверждает, что хор возвращает трагедию к первичным основам и к тому наивному состоянию, в котором языком искусства говорит сама природа. Категория наивного, как известно, занимает центральное место в эстетике Шиллера. По его убеждению, «наивным должен быть каждый истинный гений – или он вовсе не гений» [Шиллер, 1957, с. 396].

Поиски основ и начал театра занимали внимание Пушкина. Будучи «твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина», Пушкин снова и снова возвращается к мысли о том, что «драматическое искусство родилось на площади» [Пушкин, 1978, с. 113, 436].

Собрат шиллеровского *naive Dichter*, пушкинский «прямой поэт»

сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.

Размышления Шиллера и Пушкина обозначили важный побудительный мотив, которым в дальнейшем руководствовались драматурги, обращавшиеся к театральной архаике. Движимые «духом перемен», они искали корни драматического искусства с целью обновления его современного состояния.

Вяч.Иванов писал, что «эллинизм в Европе вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах *virus*» [Иванов, 1904, с. 58]. Эти слова относятся к театральному искусству, как ни к какому другому роду художественной деятельности.

«Вирус» древнего театра, действительно, живет в людях сцены, и поэтому его архаические паттерны постоянно дают о себе знать, часто заявляют о себе наперекор господствующим вкусам и установленным традициям. Они прорастают в театральных произведениях как бы сами собой – помимо воли создателей и без каких-либо интенций с их стороны.

Возьмем для примера пьесу А.П. Чехова «Три сестры».

Действие первое – в доме Прозоровых, на сцене – сестры. Согласно ремарке, Ольга что-то помечает в тетрадках, Маша читает книжку, Ирина стоит задумавшись.

Первую реплику произносит Ольга: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. <...> Он был генерал, командовал бригадой. <...> Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад».

Кому Ольга это говорит?

На сцене нет никого кроме сестер, и они, не могли забыть, что отец их был бригадным генералом, что, получив бригаду, он перевез семью из Москвы в город, где они теперь живут, и что умер он год назад.

Слова Ольги адресованы зрителям, а те пока еще ничего не знают ни о сестрах, ни об их умершем отце, ни о месте и времени действия.

Во всех виденных мной постановках чеховской пьесы, где между сценой и залом пролегла «четвертая стена», этот монолог звучал несколько искусственно и нарочито; зато в спектакле, поставленном без «стены», он получил естественное обоснование благодаря тому, что был произнесен направленнo в зрительный зал, как доклад с трибуны.

Допускал ли Чехов такую подачу монолога? Скорее, нет. В своих театральнoм взглядах Чехов придерживался принципа «четвертой стены», осуществленного в постановках Художественного театра, принесших его непонятным «несценичным» пьесам первое признание.

Театр, на который ориентируется Чехов, запрещает актерам не то что говорить с залом, даже бросать туда мимолетный взгляд. Между тем в пьесах Чехова довольно много подобных реплик, несообразных с его пониманием логики сценического действия. Появление таких реплик обусловлено тем, что пером Чехова помимо его воли, вопреки его театральным вкусам управляла некая сила.

Благодаря ей чеховская драматургия обретала конгениальное воплощение с «четвертой стеной» и без оной, и даже без трех остальных «стен» – на арене, подобной древнегреческой орхестре.

Сила эта – архаический паттерн театра.

Начальный монолог «Трех сестер» составлен из оповещающих реплик, какими традиционно пользовались античные драматурги. В лексиконе древнегреческого театра реплики такого типа обозначались термином «прокеригма» (προκήρυγμα).

Реплика-прокеригма обычно сопровождала выход персонажа на оркестру и, как правило, произносилась хором или его предводителем-корифеем.

В первом эпизоде трагедии Эсхила «Агамемнон» появляется Клитемнестра, и корифей тут же сообщает:

О Клитемнестра! Пред твоим величием
Склоняюсь я.

В трагедии Софокла «Антигона» появление Креонта предваряют слова:

Я вижу владыку родимой страны,
Менекеева сына Креонта. <...> Он идет.

Во втором эпизоде выход Антигоны в сопровождении стражника вызывает вопрос корифея:

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

Непонятное диво мне разум слепит.
Это ты, Антигона? <...>
Чего ради, царевна, схватили тебя.

Прием прокеригмы имел функциональное назначение. В древнегреческом театре V века до н.э. внешний облик актера не позволял идентифицировать изображаемого им героя. Маски у всех были одинаковые, почти не различались костюмы; невозможно было даже различить мужских и женских персонажей. Прокеригма, таким образом, обеспечивала *анагноризис* – узнавание.

Позволяя узнать персонажа, реплика-прокеригма характеризует его состояние. В «Антигоне» корифей, увидев Исмену, замечает страдание на ее лице:

Посмотрите: Исмена у входа, друзья!
Сердобольные слезы текут из очей;
Ее щеки в крови: над бровями печаль,
Словно туча, нависла горячей струей
Молодой ее лик орошая.

Актер в маске, лишенный мимики, не мог показать печаль и тем более слезы. Прокеригма рассказывала о том, что в античном театре не поддавалось изображению.

Позднее в эллинистическом театре, отмеченном персонализацией культурного сознания, появляются индивидуализированные костюмы и маски, соответствующие роли и моменту действия, но драматурги по-прежнему используют прокеригму. В средние века маска уходит из сценического оборота, а реплики-прокеригмы остаются. Такие реплики используются в пьесах драматургов Возрождения и последующих эпох, хотя в них давно уже нет никакой надобности.

Откроем трагедию «Борис Годунов». В сцене «У фонтана» Самозванец, одержимый любовной страстью, дожидается свидания с Мариной Мнишек. Увидев ее, восклицает «Она!», чтобы зритель невзначай не подумал, что это вовсе и не она. Марина видит его не в первый раз, и тем не менее зачем-то переспрашивает: «Димитрий! Вы?». Минутой раньше Самозванец, подойдя к фонтану, говорит: «Вот и фонтан», хотя его наличие указано ремаркой и понятно без слов. В сцене «Площадь перед собором в Москве» народ ждет выхода царя, однако появляется юродивый, и дабы их не перепутали – царя и юродивого – следуют реплики: «Не царь ли? – Нет; это юродивый».

Данные реплики не мотивированы логикой действия, нет в них функционального смысла. Персонажи сами по себе очевидны в своих ролях. Появление подобных реплик можно объяснить только какой-то генетической памятью.

Любой драматург ориентируется, прежде всего, на театр своего времени и учитывает его эстетические особенности. Творчество Пушкина приходится на период расцвета романтического театра, который в ряду прочего утвердил на сцене исторические костюмы и декорации, каковых не было прежде. Опираясь на сценическую эстетику своей эпохи, драматург, сам того не осознавая, воспроизводит архаические паттерны, взращенные древними театральными традициями.

Прием прокеригмы, казавшийся лишним и избыточным в «костюмных» постановках «Бориса Годунова», стал крайне необходимым в авангардных спектаклях. В 1982 году Юрий Любимов поставил трагедию Пушкина в виде площадного действия, отбросив всякий исторический антураж. В сцене «У фонтана» Самозванец (эту роль играл Валерий Золотухин) появлялся в майке футбольного клуба «Динамо» (с литерой «Д» в ромбе), держа в руках ржавое ведро, из которого текла струйка воды. Указав на ведро перстом, Самозванец говорил: «Вот и фонтан». А потом выходила Марина Мнишек (Алла Демидова) в огромном рыжем парике, очень похожая на популярную тогда эстрадную диву. Такому Самозванцу и такой Марине трудно было узнать друг друга, но благодаря репликам-прокеригмам, заложенным в пьесе, встреча у фонтана состоялась.

Реплики-прокеригмы, необходимые зрителям, но совершенно ненужные персонажам, имеются в пьесах Гоголя. В первой сцене комедии «Ревизор» эту функцию выполняет рассказ Городничего о полученном им письме. Читая его, он предъявляет публике свой малоприглядный портрет человека, который никогда не упустит того, что плывет в руки. Дальше Городничий делает распоряжения чиновникам на случай приезда ревизора, и эти реплики позволяют зрителям понять, кто есть кто из находящихся на сцене персонажей. А чтобы публика лучше их запомнила, Городничий называет каждого по имени-отчеству и каждому дает репримант, касающийся вверенной ему службы.

Гоголь в драматургии определенно ориентируется на Аристофана и связывает с ним идеал общественной комедии. Из фонда античного театра Гоголь берет не только прокеригму. В «Ревизоре» содержатся рудименты парабасы древнеаттической комедии. Появляющийся в финале Жандарм – не кто иной, как античный «бог из машины».

В пьесах Гоголя обнаруживается если не стилизация, то, во всяком случае, осознанное использование приемов, имеющих античные корни. Паттерны пушкинских трагедий не обусловлены какими-либо установками и интенциями. Как и в случае Чехова, рука Пушкина вписала их наперекор его желанию.

Возвращаясь к репликам-прокеригмам, надо отметить, что они создают трудности для актеров, которые должны их как-то оправдать, во всяком случае, обыграть.

Психологический театр требует, чтобы актер нашел внутреннее оправдание каждому произнесенному слову. Об этом много говорит Станиславский в книге «Работа актера над собой»: «Разве творчество в том, чтобы докладывать роль публике и разговаривать с ней? Мы живем на сцене чувствами роли и умеем передавать их тем, кто живет с нами на сцене, а зритель – случайный свидетель. Говорите громче, чтоб он слышал вас, и выбирайте удобные места на сцене, чтоб он мог видеть вас, а в остальном забудьте навсегда о публике и помните только о действующих лицах» [Станиславский, 1954, с. 267].

Как бы актеры ни старались забыть о зрителях, их желанию будут препятствовать реплики, адресованные публике в обход персонажей, находящихся на сцене. Это не только прокеригма, но и все *реплики-апарте*, тоже имеющие архаические корни.

В античном театре прокеригма рассказывала о том, что показать невозможно и что показывать зрителям по той или иной причине не дозволялось. Существовал, например, строгий запрет на изображение насилия и кровопролития. О нем говорит Гораций, обращаясь к драматургу:

Ты не все выноси на подмостки,
Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.
Пусть малюток детей не при всех убивает Медея.

Границы дозволенного в дальнейшем расширились, но область возможного всегда оставалась в театре ограниченной. Прием прокеригмы позволял драматургам рассказать о том, что не поддается сценическому изображению.

В пьесах Шекспира прокеригма указывает на перемену места действия. Так, в хронике «Генрих V» персонаж, выступающий под именем Хор, сообщает зрителям:

Почтенные, мы перейдем в Саутемптон;
Там наш театр, там будете и вы.
Оттуда вас во Францию доставим.
Затем назад примчим, для переправы
Смирив пролив.

Используя прием прокеригмы, Шекспир во втором акте трагедии «Отелло» создает

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

впечатляющую картину морского шторма с гигантскими волнами, которые взмывают до туч и хлещут своими гривами сверкающие в небе звезды. Эти метафоры позволяют публике зримо представить то, что она не может увидеть воочию.

В площадном театре средневековья и Раннего Возрождения актер, выходя на сцену, называл имя своего персонажа. Данный обычай спародировал Шекспир в комедии «Сон в летнюю ночь» – эпизод, в котором афинские ремесленники показывают представление о Пираме и Фисбе. Впоследствии драматурги стали маскировать номинативные реплики, делая их как можно менее заметными.

С тем, чтобы завуалировать поясняющие реплики, драматурги помещают их внутрь высказывания, для персонажа вполне естественного и органичного. Слова Чацкого «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног» выражают его отношение к возлюбленной и попутно указывают время действия – раннее утро.

В начале пушкинской трагедии «Каменный гость» Дон Гуан и Лепорелло прибывают в Мадрид, о чем и сообщают зрителям. Их реплики показались бы нелепыми, если бы персонажи просто уведомили друг друга о своем прибытии. Человек не станет говорить самому себе о том, где находится, но вполне может сказать, как он рад тому, что сюда попал. Пояснительную реплику, касающуюся места действия, Пушкин маскирует радостным восклицанием героя: «Ах, наконец, достигли мы ворот Мадрида!»

В.И.Немирович-Данченко однажды назвал театр грубым искусством. Каким бы странным не показалось это высказывание в устах одного из создателей театра утонченного психологизма, оно справедливо в том, что грубая комика имела место в театре разных эпох и являет собой паттерн архаического происхождения.

Корни грубой комики – в обценной перебранке фаллических шествий, в инвективных песнях-ямбах праздников плодородия, в ритуальных ругательствах и насмешках, сопровождавших процессию элевсинских мистов. Вся древнеаттическая комедия наполнена бранными речами (айсхрологиями) и брутальными жестами – пинками, подножками, пощечинами, затрещинами и подзатыльниками. Грубая комика преобладала в искусстве площадных актеров – античных мимов и флиаков, средневековых гистрионов, жонглеров, шпильманов, хугляров, скоморохов.

В XIX веке безотказный эффект грубой комики умело использовали водевилисты и сочинители так называемой «хорошо сделанной пьесы». Но и высокая драматургия не сторонилась этого эффекта. Оттого Пушкину в «Борисе Годунове» понадобились буффонные монахи-расстриги Варлаам и Мисаил, Гоголю в «Ревизоре» – балаганные Бобчинский и Добчинский, Чехову в «Вишневом саде» – нелепый и смешной Епиходов, «двадцать два несчастья», у которого всё валится из рук.

В каком случае исследователь вправе констатировать архаический паттерн в изучаемом им предмете?

Архаические паттерны обладают тремя основными признаками: устойчивость, повторяемость и повсеместность. Такими свойствами могут обладать как отдельные приемы, так и сложные художественные формы. Если обнаруживается их древнее происхождение, то они могут быть отнесены к паттернам архаического типа.

Исследуя доставшиеся от древности первообразы, как бы их не называть – архетипами, паттернами или как-то иначе, нельзя ограничиваться одним лишь внешним сходством. Артефакт может рассматриваться как архетип только в том случае, если прослеживается историческая цепочка, ведущая к первообразу.

Почему, например, «шапка свободы», которой увенчали головы французские либертены конца XVIII века и которую потом изобразил Делакруа в картине «Свобода на баррикадах», являет собой паттерн фригийского колпака античности? Между ними существуют связующие нити. Они тянутся от элевсинских мистерий, в которых фригийский колпак был знаком посвящения, в Древний Рим, где он входил в обряд, сопровождавший получение рабом вольной. Актеры низового театра пронесли

S. Stakhorskiy *Patterns of the ancient theater
and their artistic traditions*

фригийский колпак через средние века и эпоху Возрождения, и, в конце концов, он сделался символом Великой французской революции.

Когда культурно-исторические связи проследить невозможно, об архетипичности того или иного образа можно говорить только в порядке гипотезы. Принято считать, что итальянская комедия дель арте унаследовала свои образы-маски от римской ателланы. Но здесь имеется обрыв исторической цепи. Последнее свидетельство об ателлане содержится в сочинении латинского богослова Арнобия Африканского «Против язычников», написанном около 295 года, а первые упоминания комедии дель арте датируются серединой XVI века («Карнавальные песни» А.-Ф. Граццини, 1559). Если между ними и существует связь, то пролегает она по каким-то неведомым тропам средневековья.

Древние паттерны свидетельствуют о том, что миры архаики и цивилизации, разделенные в историческом времени веками и тысячелетиями, находятся в непрерывном культурном соприкосновении и ведут друг с другом непрерывный разговор. История мирового театра дает богатейший материал для осмысления этого процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Вяч.Ив. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904, № 2.
2. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Наброски предисловия к «Борису Годунову» // А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. – Ленинград, 1978.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой // К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 2. – Москва, 1954.
4. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии // Ф. Шиллер. Собр. соч. Т. 6. – Москва, 1957.

REFERENCES

1. Ivanov, V.I. "Jellinskaja religija stradajushhego boga" [On Greek religion of the pathetic god] in *Novyj put'* [The New Way magazine]. 1904, № 2.
2. Pushkin, A.S. "O narodnoj drame i drame «Marfa Posadnica». Nabroski predislovija k «Borisu Godunovu»" [On folk drama and Marpha the Posadnitsa: A sketch of the preface to Boris Godunov] in Idem. *Complete Works in Russian in 10 vols.* Leningrad, 1978. Vol. 7.
3. Stanislavskij, K.S. "Rabota aktera nad soboj" [Work of the actor on himself] in Idem. *Works in Russian.* Moscow, 1954. Vol. 2.
4. Schiller, Friedrich. "O primenenii hora v tragedii" [On the use of the chorus in tragedy] in Idem. *Collected works in Russian.* Moscow, 1957. Vol. 6.