

*Pro memoria**DM*

Ксения ДАНЦИГЕР

ТЕАТР НА КОЛЕСАХ: ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Английский мистериальный театр позднего Средневековья

На рубеже Средних веков очень легко проследить смену пространственных построений в искусстве. Она связана с обращением художников к «прямой перспективе». Эта революционная перемена говорит не только о смене техники живописи, но, что более важно, о смене взгляда на мир, его устройство и место человека в нем.

Если средневековая «обратная перспектива» стремилась вовлечь зрителя в свое пространственное поле, объяснить ему своим условным языком скрытый от человека смысл вещей, то ренессансная – человеческому глазу как наиболее совершенному аппарату восприятия мира и всех видимых вещей. В этом случае точкой отсчета, нулевой координатой, центром действия оказывался зритель: изображаемое имело значение и существовало, только пока на него смотрели. В Средневековье произведение искусства – будь то фреска, барельеф или, в восточном варианте, икона – это окно в иное, мир высший, недоступный взгляду обычного человека. Центр в нем не человек, а мир как целостное творенье Бога и Богоявление. «Окно» – не только образное сравнение, но суть и смысл произведения. Через него не только человек смотрел в тот мир, но и мир смотрел на человека. Ничто в таком искусстве не могло быть показано в каком угодно виде – только в определенном ракурсе и цвете. Средневековое искусство напоминало закодированную

информацию: в ней реальность преломлялась через использование определенного набора кодов или шрифтов – канона.

В рамках канона «обратная перспектива» призвана была наиболее точно отразить зрительское восприятие предмета и его внутреннюю суть, стремилась приблизить изображаемое зрителю. В Средние века этот принцип касался всего, что могло быть отнесено к понятию пространственности: умозрительные модели вселенной, видение мира и связей между разными точками в нем, планирование города, монастыря, храма, дома, театра.

В средневековой Англии существовало несколько типов пространственных решений театрального действия: это постановки в кругу, представления на повозках и торжественные городские процессии, литургические действия, существовавшие наряду с мистериями, турниры, маски¹, выступления гистрионов, акробатов и мимов. Среди такого разнообразия театральных форм наибольший интерес с точки зрения пространственного решения представляют собой

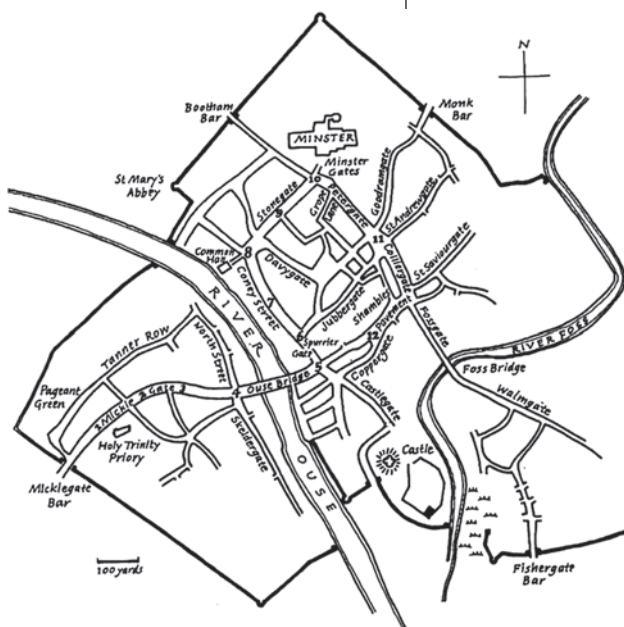
¹ К маскам я отношу все представления с передаваниями и использованием масок, среди которых могли быть и религиозные спектакли. Эти маски не имеют ничего общего с представлениями, созданными впоследствии Иниго Джонсом и Джоном Джонсоном, при дворе Якова I.

религиозные процессии и циклы, а также торжественные городские процессии. Последние были необычайно пышными и дорогими, и не удивительно, что проходили они достаточно редко, только по случаю больших торжеств, в которых участвовало все население города.

Такие процессии известны с начала XIII в., так приветствовали лондонцы приезд императора Отто в 1207 году, королевскую свадьбу Генриха III и Элеоноры Прованской в 1236 году, коронацию Эдуарда I в 1274 году, победу Эдуарда I над шотландцами в 1298 году, рождение Эдуарда III в 1313 году, коронацию Ричарда II в 1377 году и его счастливое возвращение со свитой из Йорка, после перенесения им двора из Лондона в 1392 году... Городские процессии просуществовали почти до царствования Якова I, который в отличие от своих предшественников не любил пышных торжеств, зато тратил до половины казны на придворные представления и маски.

Процессия, возглавляемая монархом со свитой и городской администрацией (City Fathers), состояла из вереницы повозок с «живыми картинами». Обычно начиналось представление с того, что городские главы отправлялись за пределы города, в заранее условленное место, где встречали монарха со свитой, и уже потом все вместе торжественно въезжали в город, где их ожидали и приветствовали горожане, расположившиеся вдоль пути следования процессии, обычно вдоль главной улицы города к королевскому замку. Довольно скромные представления начала XIII в. к концу XIV в. обрели поистине королевский размах и богатый внешний вид.

К обычным повозкам с «живыми картинами» добавились статичные подмости, где также происходили театральные действия. Такие подмости находились на остановках по пути следования процессии. В 1377 году на процессии по случаю коронации Ричарда II первой такой сценой стал Большой Фонтан



(Grate Conduit), часть лондонского трубопровода с питьевой водой. В обычные дни из него брали чистую питьевую воду, но в день коронации вместо воды, по свидетельствам очевидцев, потекло красное вино. Вокруг фонтана был сооружен замок. К сожалению, из сохранившихся документов трудно понять, как он выглядел и из чего был сделан, зато известно, что на одной из его башен стояла прекрасная дева и два ангела, которые затем спускались к королю и подносили ему корону и чашу, наполненную вином.

План Йорка. Цифрами обозначены места, где останавливались повозки

Pro memoria

Сами процессии состояли из свиты короля, городской администрации, повозок с «живыми картинами», которые разыгрывали рабочие гильдии. «Живые картины» на повозках представляли собой аллегории. К примеру, в 1432 году на коронации Генриха VI некие фигуры, одетые в бархат, шелк и золото (Честь, Слава и Удача), дарили коронованному монарху «бесценные дары»: Слава преподносила монарху искусность и умение, Честь – силу и энергию, Удача – процветание и богатство. На коронации же Елизаветы I в 1558 году, вступающая на престол королева могла лицезреть на движущихся повозках «оживших» Генриха VII и его жену Елизавету Йоркскую, Генриха VIII и Анну Болейн. Реальные исторические персонажи в качестве действующих лиц этих представлений были характерной чертой городских светских процессий. Именно этот факт впоследствии повлиял на возникновение исторических пьес на сценах Елизаветинского театра.

Сцены-повозки, где могли размещаться аллегорические фигуры или исторические персонажи, всегда содержали не более одной «картины». Они двигались по главной улице города, и их могли увидеть все, кто решил придти на торжество и стоял вдоль пути следования повозок. Были и такие, кто мог насладиться видом пышного зрелища из своих окон. Это были, конечно же, знатные персоны, чьи окна выходили на главную улицу города. Так уже в те далекие времена формировались, как бы мы их сейчас назвали, VIP-места. Именно такое распределение аудитории, по мнению многих исследователей, повлияло в будущем на облик Елизаветинского театра, где партер

со стоячими местами находился в непосредственной близости к сцене и был дешев, а места подороже и попрестижней располагались на ярусах галерей.

В пространственном решении этих представлений мы найдем многое из того, что повлияло на внешний вид религиозных процессий и циклов, а так же на последующее устройство театра. Процессия – важный элемент средневековой культуры любой европейской страны, включая Россию². Процессуальность – одна из форм действия или праздника, о котором говорилось выше. Это один из способов отражения пространственно-временных координат эпохи. Здесь словно бы и не существует движения – для средневекового человека движение по горизонтали никогда не имело значения, если только оно не соотносилось с движением по вертикали. Так, скажем, попадая в храм, прихожанин двигался по горизонтали с запада, от входа, к востоку – алтарю, таким образом, символизируя собственное спасение, движение от ада к раю, от смерти к жизни, как следствие – от земли к небу, а это уже движение по вертикали.

В светской культуре этой эпохи не было значимых точек: ничего не означали ни Большой, ни Малый фонтаны, и движения между ними значили не больше, чем прогулка по самому городу, даже от его западной части к восточной. Однако значение имел способ организации торжества. Даже в светской культуре большое значение приобретают действия, в которых неспешное продвижение во времени соотносится с пространственными координатами, словно образ пути – очень важный не только для средневекового,

² Имеется в виду не только крестный ход с выносом икон, хоругвей, который был обычным явлением на Руси. Но также и существование вполне театрализованного действия, исполнившегося за неделю до Пасхи. Называлось оно «Рождением на ослиати» и представляло собой театрализацию входа Господнего в Иерусалим. Христа изображал митрополит, восседающий на белом коне, покрытом бархатной парчой, – на ослиати, а под уздцы коня вел Царь. За ним следовали хоры и дерево вербное, украшенное цветами и сладостями, а по краям этой повозки располагались хоры, певшие хвалебные гимны Богу.

но для всего христианского мира. Путь – образ земной жизни, и понимается он, чаще всего, именно как продвижение во времени. Добавьте ему пространственные координаты, и он станет мировой или священной историей. Ведь и священная, и мировая история тоже есть путь, но путь всего человечества. Путь – это движение и во времени, и в пространстве, от начала к концу, от рождения к смерти, от смерти к спасению, от греха к святости... Путь – это основа и суть жизни и человека, и церкви, и народа, и всего человечества.

Может быть, именно образ пути – движение во времени и пространстве – и стал основой для пространственного решения религиозных процессов. В них, в отличие от светских, движение было символическим, как во времени, так и в пространстве. Зрителю представлялась вся история человечества от сотворения мира до Страшного суда, прошлое человечества и его будущее. Здесь не могло быть ничего не значащих пространств, каждая точка, каждый временной отрезок корреспондировались с миром сверхчувственным, открывали в себе высший смысл. Здесь горизонтальное движение соотносилось с движением по вертикали, а следующие друг за другом повозки словно отражали образ текущей Леты.

В средневековых мистериях совмещалось несколько временных пластов. С одной стороны, историческое время, соответствующее библейской истории, от начала мира и до второго пришествия, с другой – современность, в которой все эти события уже состоялись. Потому еще не узнавшие о рождении Иисуса пастухи в двух пастушьих пьесах призывают его всуе быть

среди них и даже поминают крест, на котором он будет распят: «Now Christ's holy name be us among!», «Christ's cross me speed!»³. Время в этих постановках не имеет привычного для современного человека значения: оно и «тогда», и «сейчас», и «завтра». Как в праздник счастливое событие истории не только вспоминается, но и переживается вновь, так в сознании средневекового человека вечность соотносилась со временем. Как один сезон сменяет другой, отделяя время посева от времени жатвы, так и одно событие, следуя за другим, приобщает верующих к таинственному миру, в котором все эти события уже свершились и пребывают. Именно храмовые действия, как театрализованные, так и литургические, «учили» прихожанина такому образу времени.

Многие исследователи убеждены, что именно литургия и литургическая драма легли в основу мистериальных представлений. И, действительно, при анализе мистериальных процессов неизбежно вспоминается церковное богослужение, в котором алтарь, места для хора и неф означают разные «места действия». Помимо этого, во время литургических действий драмы или *loca*, располагались они почти во всю длину храма. Принцип *loca* занимствовал и мистериальный театр.

Loca размещались на двухэтажных повозках-педжантах (от латинского *pagina* – страница): на нижнем этаже – сцена, на верхнем – несложная машинерия и места для актеров, изображавших, скажем, ангелов, спускающихся с небес. Актеры могли готовиться к представлению в специально оборудованном месте – либо под сценой,

³ Rose M. *The Wakefield mystery plays*. N.Y. 1962. 552p., 209.

либо за ней. Каждая повозка следовала по определенному маршруту с остановками в конкретно и заранее условленных местах.

На ней могло размещаться несколько *loca*. *Loca* – это место, которое принадлежит тому или иному персонажу, его «дом». Площадка для действия, своеобразная авансцена, была вынесена чуть вперед к зрителям. Иногда для достижения определенного эффекта площадкой для действия могло стать пространство перед повозкой. Так же могла быть использована дополнительная повозка для действия или для размещения еще одного *loca*. Скажем, в Уэкфилдском цикле таким отдельным *loca* мог стать ковчег, который строили Ной и его семья⁴. Внешний вид «дома» мог быть различный – от обычного стула до достаточно вместительной постройки, в которой мог бы скрыться человек. Были и такие *loca*, которые вмещали 10-12 человек, а более поздние – оборудовались занавесом, который мог внезапно открыться, чтобы представить кого-то или что-то зрителям или участникам, а так же закрыться, – тогда эта зона удалялась из действия.

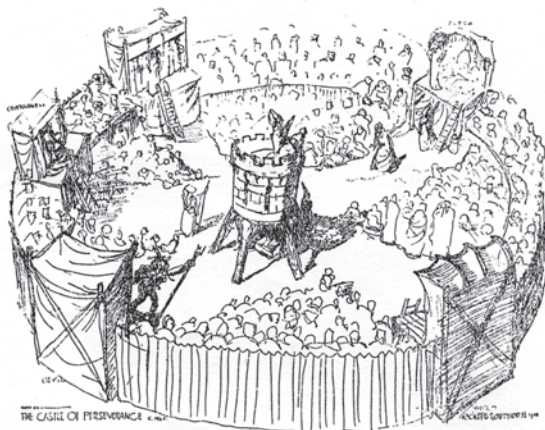
Существование такого рода симультанных *loca* – свидетельство неперспективности мышления. По сути, это нежелание удалять от себя объекты, и даже, напротив, стремление приблизить их, сделать «своими». Средневековый мир при всем своем стремлении ввысь, к небесам, очень локален и сосредоточен на самом себе. Возможно, именно поэтому художники очень часто в иконописи старались придвинуть изображение к зрителю и использовали для этого «обратную перспективу» и другие

канонические приемы, в частности, архитектурные построения в виде сцены, где происходит действие того или иного библейского сюжета.

Несмотря на то, что живопись и театр не находились в прямой связи, сцена на иконе и сцена на улице в определенной степени имели одну цель – сделать происходящее более интимным, «своим», донести его содержание до души каждого зрителя.

Однако в Англии известны постановки и с фиксированной сценой. Проходили они в земляных амфитеатрах («кругах») в Сен-Юсте и Перрране.

Постановка в круге была еще одним типом организации театрального пространства английских мистерийных циклов. Здесь под-



мостики как для зрителей, так и сами *loca* размещались по кругу. Они представляли собой уже неподвижные сооружения, сориентированные по сторонам света: подмостки с Адом всегда находились на западной стороне, а с Небесами – на восточной. В центре располагалась площадка для действия.

⁴ См. Rose M. *The Wakefield mystery plays*. N.Y., 1962. 552p.

Рисунок реконструирует мистерию «Замок настойчивости»

В мистерии «Замок Стойкости» (The Castle of Perseverance) посреди нее была Башня⁵. Эта башня в центре круга (The Place) – Замок Стойкости – являлась основной пространственной вертикалью, где происходили самые значимые события мистерии.

Без труда можно отыскать много общего между постановками в круге и иными средневековыми представлениями этого периода. Аналогии можно провести и с литератургическими представлениями, с их неизменными *loca* и лучшими местами для высокопоставленных особ на галерее (трифории), и с городскими процессиями с их аллегорическими картинками, изображающими, к примеру, Честь и Славу, или с Мистериями Страстей Господних, игравшимися на повозках. Но отчего при таком многообразии театральных форм, существовавших в средневековой Англии, определенная группа спектаклей избирает именно круг как пространственное решение?

По-видимому, ответ следует искать в главном отличии мистерий в круге от остальных представлений. Постановки в круге использовали и представляли абстрактные категории – Человечество, Грех, Плоть, Жизнь, Смерть, либо избирали лишь небольшую часть священной истории, во вполне конкретном сюжете которой открывали аллегорические смыслы. Для них течение времени не имело значения, как в постановках Страстей Господних, где представлена была вся история человечества. В этих постановках историческое время было словно остановлено, и театр воспроизводил абстрактные, трудные не только для понимания, но и для воображения

категории, такие, скажем, как вечность. Это был, действительно, космогонический и абстрактный мир, переведенный на язык театра. А последний стремится любую абстракцию превратить в нечто вполне конкретное, всему невидимому дать визуальную форму, а необъяснимому – конкретную причину. Другими словами, материализовать все бестелесное, дать ему плоть.

Это особенно касается театра Средних веков, который избирал для общения со зрителем простой и ясный язык. Не стоит путать в данном случае простоту с примитивизмом. Если заглянуть в городские счета и перевести все статьи расходов в современные деньги, полученная сумма засвидетельствует о чем угодно, кроме примитивности. Траты на дорогие материалы, из которых изготавливались костюмы, на драгоценности и золотую и серебряную фольгу для реквизита – это совершенно не примитивный подход к организации действия. И машинерия, состоявшая, в основном, из лебедок, рычагов и люков, была вполне достаточной и для своего времени, и в принципе для подобного действия и этой культуры. Назвать мистерияльное действие примитивным так же нелепо, как отнести иконопись к примитивному искусству. Как и иконопись, театр той эпохи не искал перспективы, не жаждал иллюзорности, но пытался зримо отражать мир с его чудесами, от возвышенных трагедий до бытовых комедий и фарсов.

⁵ См. Southern R. *The medieval theatre in the round*. L., 1957. 240p.