

Дмитрий ТРУБОЧКИН

СМЕШЕНИЕ СТИЛЕЙ: КОНТУРЫ АНТИЧНОГО АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА



В статье В.Я. Брюсова «Реализм и условность на сцене»¹, весьма ценимой Мейерхольдом, автор отстаивал важную для тогдашних театральных реформаторов мысль: сценическая условность (в противоположность «реализму») – существенное свойство театра с момента его зарождения, т. е. с самой античной Греции. В качестве наиболее выразительного примера Брюсов привел стереотипное описание облика позднеантичного актера: большая маска с широко раззятым ртом, длинный пестрый хитон, посох, башмаки на высоких платформах. Понятно, в таком снаряжении ни о каком мхатовском реализме не может быть и речи. Так и повелось до сего дня: стоит лишь заговорить об античных трагиках, сразу же возникает в воображении этот устрашающе

архаичный и статичный образ – маска, хитон до земли, башмаки на платформах.

Стереотипный образ античного актера как малоподвижной статуи, облаченной в цветные доспехи, громко ревущей на весь театр и всем этим вызывающей всеобщее восхищение, прожил в европейской культуре без малого полтора столетия. Его невероятно сложно оживить, заставить двигаться, насытив конкретностью сценического существования. Кажется, все, что можно из него «извлечь», уже передано самим театральным снаряжением, а античному актеру только и остается, что залезть внутрь своих доспехов и подавать оттуда зычный голос, да иногда принимать позы, подсказанные античными статуями.

Надо спросить: достаточно ли этого, чтобы античная культура сложила и бережно хранила легенду об исключительном мастерстве актера-трагика, покорявшего огромные театры? – Наверное, недостаточно. Самое время задуматься не столько о причинах возникновения этого стереотипа, сколько о том, что именно послужило реальным основанием для формирования восторженной легенды: об античном понимании актерского мастерства.

Начиная, по крайней мере, с IV в. до н. э. (т. е. после окончания

Актер перед маской, возложенной на алтарь.
Барельеф с римского саркофага (так называемый «Саркофаг муз»), II в. н. э.
Вена, Художественно-исторический музей

¹ Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 243–59.

Pro настоящее

ярчайшего столетия Эсхила, Софокла и Еврипида) актеры безусловно обгоняли представителей других театральных профессий в авторитете и популярности. Самые первые упоминания об истерии «звезд и поклонников», встречающиеся в сатирах Ювенала в I в. н. э., относятся именно к театральным актерам (а не к драматургам, художникам, музыкантам, хорегам и т.п.).

Этому, есть вполне рациональное объяснение. Скажем, театральная декорация – еще один предмет всеобщего восхищения античных зрителей – творится художником и подмастерьями долгие месяцы втайне от публики, но открывается в один момент, захватывая магией овладения огромным пространством. Роль тоже долго подготавливается втайне, но, открывшись, захватывает с неизмеримо большей силой, потому что начинает жить не только в пространстве, но и во времени. Он творится на глазах у тысяч зрителей длительно и непрерывно – минута за минутой, от жеста к жесту, от усилия к усилию. Благодаря этому вбирает в себя все элементы театрального спектакля, включая слово, реквизит и декорацию; поэтому мы говорим, что именно актер представляет за целое зрелищное событие. Самый важный элемент спектакля – актер, погруженный в настоящее, сиюминутное, не сводимый ни к театрально-живописному образу, ни к драматургическому слову. Именно его труднее всего зафиксировать в истории античного театра.

Загадка античного актерского искусства еще и в том, что мы вынуждены разгадывать ее, читая тексты – а значит, находясь в пространстве, расчерченном

классической филологией. Научный багаж, накопленный филологией, обязателен для уяснения античных текстов; но при анализе театральных явлений он же может совершенно дезориентировать методологически. За письменным текстом надо увидеть не только смысл, но и событие, которое вызвало этот смысл и этот текст к бытию. Событие составляет из пространства, действия, тела и голоса, зрительского впечатления. Все это – ступени, по которым надо прийти к феномену актерского мастерства, чтобы сделать его предметом исследования.

Настоящая статья – лишь шаг в этом направлении; ее задача – наметить контуры античного актерского искусства через сопоставление его с ораторским.

Актер, по-гречески, *hypokrites*; актерское искусство, соответственно, *hypokrisis*. Термин *hypokrisis* трудно перевести одним



Актер (так называемый «Варварский царь»). С вазы «Прономос», конец V в. до н. э. Фрагмент I. Неаполь, Археологический музей

Актер (так называемый «Варварский царь»). С вазы «Прономос», конец V в. до н. э. Фрагмент II. Неаполь, Археологический музей

словом: «исполнение» (английское «performance») будет ближе всего, хотя музыкальное исполнение сюда уже не относится, если в нем не участвует человеческий голос.

Слово *hupokrisis*, как известно, применяется в античной риторике со времен Аристотеля и, видимо, применялось и ранее; это слово используется и в поздних латинских трактатах об ораторском искусстве – например, у Квинтилиана в «Образовании оратора». В «Риторике» Аристотеля *hupokrisis* в большинстве случаев значит: «искусство публичного исполнения речи», или просто «декламация». Об этом искусстве Аристотель говорит в связи с более важным для него понятием – *lexis*, или «стиль речи».

Выделю шесть ключевых положений, которыми определяется аристотелевская интерпретация *hupokrisis* как термина и как явления в начале третьей книги «Риторики».

1) **Нупокриси́с имеет величайшую силу** (*dynamin ekhei megisten*; Риторика, 1403b 21)².

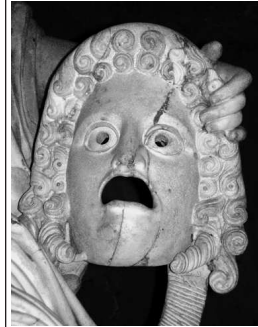
Возможен также перевод: «*hupokrisis* имеет наибольшую силу, [по сравнению с другими средствами убеждения]»³. И тот, и другой оттенок перевода оправдан, потому что Аристотель поясняет: было бы, конечно, хорошо, если бы ровная речь, состоящая только из фактов и доказательств, убеждала собою, как истина. Однако такого не бывает; причина – в испорченности слушателей (Риторика, 1404a 7–8). Поэтому занятия искусством исполнения – *hupokrisis* – для оратора обязательны: хоть к истине оно и не имеет отношения, но все же необходимо как способ убеждать

испорченных людей (а таких, по Аристотелю – большинство).

2) **Искусство нупокриси́с как таковое еще не исследовано**, или «не разработано» (*oupo d'epikekheiretai*; Риторика, 1403b 21).

Говоря «не исследовано», «не разработано», Аристотель явно имеет в виду теоретическое исследование, а не театральную практику; ведь ко времени написания «Риторики» уже более 100 лет в афинском театре Диониса проходят состязания актеров. Первые упоминания о них в дидактических трактатах относятся ко времени сразу после смерти Эсхила, т. е. к началу 440-х годов до н. э., и эту дату мы считаем временем закрепления искусства театральной игры в афинском обществе и в профессиональной среде. Если актеры непрерывно упражнялись в этом искусстве, а зрители и судьи научились его оценивать до такой степени, что умели выявлять победителей в состязаниях актеров, то это искусство надо считать и достаточно развитым, и исследованным – но только не в форме трактата.

Известно, что первым, кто составил теоретический трактат об искусстве *hupokrisis*, был Феофраст – ученик Аристотеля. Об этом мы знаем из списка сочинений Феофраста у Диогена Лаэртского (О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, V, 48, 12). Трактат, датированный концом IV в. до н. э., назывался просто: *peri hupokriseos*. Если он относился к актеру, мы перевели бы его название – «Об актерской выразительности». Если к оратору, тогда – «Об искусстве исполнения речи», или «О речевой выразительности». В любом случае, научный трактат отстал от профессионального



Трагическая маска. Фрагмент статуи Мельпомены, римская копия с греческого оригинала II в. н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург

² При цитировании «Риторики» я пользуюсь пагинацией греческого текста в издании: *Aristotelis Ars rhetorica* / Rec. W. D. Ross. Oxonii, 1959. Ниже русскоязычные цитаты из античных трактатов, если переводчик не указан, даны в моем переводе. Некоторые термины из «Риторики» я использую в переводе С.С. Аверинцева: Аристотель. Риторика. Книга III // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

³ Здесь и далее в цитируемых переводах слова и фразы в квадратных скобках даны для уточнения и комментария.

Pro настоящее

оформления этого искусства примерно на 150 лет.

3) **В трагедию и рапсодию *hupokrisis* проник достаточно поздно**, а именно тогда, когда поэты перестали исполнять свои сочинения сами (Риторика, 1403b 22–23).

Это утверждение Аристотеля не кажется таким уж ясным. «Рапсодия», как известно – это исполнение эпоса актерами-сказителями на публичных состязаниях; опустим ее пока и сосредоточимся на трагедии раннего периода ее существования. Известно, что Эсхил ввел второго актера и при этом все равно продолжал играть на сцене сам: так что же, для второго актера «искусства сценического исполнения» тогда не существовало? А еще раньше, когда поэт действовал в трагедии один и был в то же время ведущим актером (как легендарный Феспис), и рядом с ним действовал хор, разве члены хора не занимались искусством исполнения? – Ведь даже у Гомера в Гимне к Аполлону, звучит призыв к девичьему хору «хорошо исполнить» (*eu hupokrinasthai*) свои слова (Гимн к Аполлону, 171).

Видимо, Аристотель, говоря о проникновении *hupokrisis* в трагедию, имеет в виду введение в театральные состязания специальной номинации под названием «игра ведущего актера» (некоторые полагают, что в лице ведущего актера награда вручалась всей труппе⁴). До середины V века до н. э. поэт получал награду за все элементы спектакля, включая актерскую игру. После смерти Эскила, когда ввели приз лучшему актеру, искусство поэта и актера были официально разделены раз и навсегда, и мы вновь должны предположить,

что к этому времени в обществе уже сложилось понимание специфики актерского искусства. Не случайно Аристотель упоминает только «трагедию и рапсодию»: актерские состязания в этих видах ко времени написания «Риторики» существовали уже давно (в трагедии, которая моложе рапсодии – уже более 100 лет), а первые упоминания о состязаниях в комедии датируются временем близким к «Риторике» – 330-ми годами до н. э., и Аристотель мог о них еще не знать.

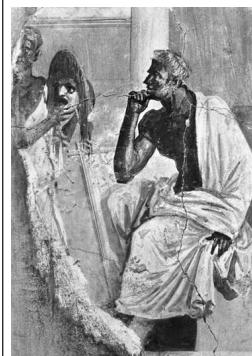
4) **Есть нечто общее, что может быть исследовано в искусстве актера и оратора: это голос** и то, как им пользоваться для выражения разных страстей, как применять громкость, тембр и ритм (Риторика, 1403b 27–30). Подытоживая, Аристотель утверждает, что главное в голосе – «сила, гармония и ритм» (*megethos, harmonia, rhythmos*; Риторика, 1403b 31).

Через этот тезис, по логике рассуждения Аристотеля, мы подбираемся к одной из самых интригующих проблем античного театра: каковы были правила древнейших актерских состязаний, на каких основаниях выбирали актера-победителя.

Очевидно, без театральных агон не сложилась бы главное специфическое свойство классицизма в теории искусства: приверженность канонам «правильного» произведения – такого, каким оно должно быть. Для европейских классицистов XVII века это имело подчеркнуто академический смысл: в поисках свойств жанров они формулировали черты ученой поэзии, опиравшейся на традицию, которая и была «правильной». Для Аристотеля рассуждения о



Актер. Статуэтка из слоновой кости, II в. н. э. Париж, Пти Пале



Актер, изучающий маску. С фрески из Помпей, I в. н. э., Неаполь, Археологический музей

⁴ См.: Csapo E. *Kallipides on the floor-sweepings: The limits of realism in classical acting and performance styles // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, 2002. P. 136.

том, какой должна быть трагедия, были мотивированы в огромной степени тем, что существовал институт театрального состязания и театрального судейства, и зрители, подобно судьям, тоже решали для себя, какая трагедия лучше, на основе ясных критериев – правил. В «Поэтике» разные трагедии проходят перед ним, как на состязании; Аристотель как будто отвечает на вопрос, какая трагедия победила, и объясняет, почему это так.

Не случайно после слов «главное в речи – это сила, гармония и ритм», Аристотель сразу же заявляет:

...так и награды на состязаниях забирают главным образом такие актеры [т. е. те, кто умеет явить голосом силу, гармонию и ритм]; по этой же причине актеры сегодня могущественнее поэтов; [то же самое происходит] и в политических состязаниях [ораторов в народном собрании] из-за испорченности граждан (Риторика, 1403b 31–34).

Исследование гармонии и ритма проходит через все первые главы «Поэтики». Здесь оно связано, главным образом, с музыкой в игре актера – речитативами и пением. По Аристотелю, видимо, в музыкальности актера (которая выражалась в слухе, мелодичности голоса и чувстве ритма) искали основания для того, чтобы вручить ему первую премию.

В самом деле, музыке обучались, конечно же, не только судьи театральных состязаний, но все свободные граждане Афин. В «Политике» Аристотель утверждает, что юношей нужно обучать музыке ровно в той мере, чтобы они умели просвещенно судить об этом искусстве – но ни в коем случае не готовить



их для театральных состязаний (Политика, 1340b 23–39, 1341a 6–22). В этом утверждении сказывается, конечно же, знакомое читателям Аристотеля настойчивое желание оградить своих слушателей от профессионалов театра – убедить ни в коем случае не стараться им подражать. Но главное, о чем свидетельствует вся восьмая книга «Политики» – это глубокая укорененность музыкального образования во всей греческой культуре. Именно эта черта греческого воспитания и приписываемая грекам особая чувствительность к музыке как раз и заставляют предположить, что судьи искали критериев оценки актерского мастерства в музыкальности исполнения. Так и Платон в «Законах», когда говорит об актерам, избирает для них эпитет «прекрасноголосые» (Законы, 817c 3): возможно, в этом эпитете

Уличная процессия актеров и музыкантов. Римская мозаика с эллинистического оригинала Диоскурида Самосского, около III в. до н. э. Неаполь, Археологический музей

Pro настоящее

выражено наиболее яркое их качество и наиболее ожидаемое удовольствие от их искусства.

В следующем, пятом тезисе заключена еще одна важная параллель между актерским искусством и ораторским:

5) **В ораторское искусство *hypokrisis* проник тоже сравнительно поздно** (как в свое время в трагедию и в рапсодию) (Риторика, 1403b 35–36).

Искусство устного исполнения внутри системы риторики передается словом *lexis* – «стиль речи», или «способ речи». Первый трактат, полностью посвященный описанию четырех стилей в риторике и имеющий название «О стиле», приписывается Деметрию Фалерскому⁵. Если принять авторство Деметрия, то этот трактат был опубликован, приблизительно, в то же самое время, что и сочинение *peri hypokriseos* Феофраста (кон. IV в. до н. э.). Правильна эта датировка трактата или нет, но ясно то, что после Аристотеля в риторической теории окончательно оформилось понимание как сходства, так и различия между «ораторским исполнением» и «актерским исполнением», при том, что их главный инструмент один и тот же – голос. Очевидно, теория ораторской выразительности в конце IV в. до н. э. развивалась интенсивнее, чем теория актерского искусства.

Термин *hypokrisis* использует римлянин Квинтилиан, при том, что искусство риторической декламации он обозначает иначе: *pronuntiatio* – буквально, «произнесение». Видя разницу между актерским исполнением и ораторским, Квинтилиан в своем трактате пишет об актере сравнительно



Маски Новой комедии: девушка и раб. Римская мозаика II в. н. э. Рим, Капитолийские музеи

немного и, так сказать, не по существу, потому что считает, что в искусстве актера слишком много неуловимого – того, что можно только подметить, но нельзя классифицировать и объяснить (Образование оратора, 11, 3, 177; 11, 3, 179).

Главное различие в использовании голоса оратором и актером – отношение к музыке: актерское исполнение ближе к пению, тогда как оратор должен избегать напевности. Аристотель, когда только может, стремится подчеркнуть, что оратор не должен слепо подражать актеру в использовании голоса. В «Риторике» мы читаем, что лишь необразованные зрители думают, будто бы лучшее выступление оратора будет похоже на поэтическую речь театрального актера (Риторика, 1404a 26–29).

В латинской традиции оратору тоже рекомендовали избегать явной музыкальной модуляции в голосе – особенно в суде. Если же оратор ее применяет, то, по Квинтилиану, он «отказывается от подобающего суду величия в пользу вольности таларийских игр» (Образование оратора, 11, 3, 58). Квинтилиан говорит, что если подобное «пение» будет принято в судебных речах, ...почему бы тогда не подыграть напеву <оратора> лирами и тибиями, или же, ей-богу, кимвалами, что даже больше

⁵ Эти стили: «простой» – *iskhnos*, «возвышенный» (или «пышный») – *megalopteres*, «изящный» – *glaphyros*, «напористый» – *deinos*.

подойдет подобному извращению (deformitas) (Образование оратора, 11, 3, 39).

В своем негодовании на музыкальность ораторской речи Квинтилиан очень похож на Аристотеля.

Итак, мы будем утверждать, что если началом актерского искусства Аристотель считает момент, когда поэты перестали играть на сцене и в театральные состязания была введена актерская «номинация», то искусство ораторской речевой выразительности началось тогда, когда ораторы стали подражать актерам и учиться у них (в том числе перенимать плохое и недопустимое, с точки зрения строгой классической риторики).

Учеником актеров был Демосфен. Плутарх рассказывает, что однажды после неудачной публичной речи Демосфен возвращался домой, прикрывшись от стыда плащом. Демосфена нагнал его друг – актер по имени Сатир и прямо на улице преподал урок актерского мастерства. Он попросил Демосфена исполнить монолог из трагедии, и тот исполнил (видимо, плохо). Потом Сатир сам исполнил этот же монолог, но только в соответствующем «характере» (ethos) и с должной «расстановкой» (diathesis) – и речь прозвучала совершенно по-другому (Демосфен, 7).

От этой истории уместно будет перейти к последнему тезису Аристотеля:

б) **Искусство актерской выразительности – от природы, а ораторский стиль устного исполнения – от умения** (Риторика, 1404a 15–16).

Природа раньше умения, она дает примеры, которые описывают и на которых учатся, при этом



саму природу ухватить и описать гораздо сложнее, чем методы искусства: это дело философии, а не каталогизаторства. В этом, конечно же, кроется одна из причин, почему античность не дала традиции описания и толкования актерского искусства как такового. Отсюда ясно также и то, что актерская выразительность первична по отношению к ораторской: актеры учили ораторов искусству *hupokrisis*, но именно ораторы смогли вынести из этого ученичества некоторые правила, которые затем перенесли в учебники риторики.

Интересующее нас искусство устного исполнения речи оратором состоит из трех стадий, каноническое изложение которых дано в той же «Риторике» Аристотеля:

- а) выбрать предмет речи;
- б) правильно расставить слова;
- в) исполнить речь с подобающей страстью (*lexis pathetike*), в подобающем характере (*ethike*), в соответствии с положением дел (*hupokeimenois pragmasin analogon*).

Сатир, учитель Демосфена, когда давал урок устной декламации, как видно, осуществил две стадии из трех – расставил слова (имеются

Медя и ее дети с воспитателем. Фреска из Помпей, I в. н. э. Неаполь, Археологический музей

Pro настоящее

в виду речевые периоды и паузы между ними) и исполнил их в подобающем характере.

Проявление «страсти» оратором уместно в побудительной речи; проявление «характера», внушающего доверие – в совещательной. Но что такое соответствие положению дел? – Это умение уделять должное внимание и время предмету в соответствии с его важностью: важному больше времени и больше почтения. Если захочешь дать пример шутовского стиля, надо отнестись с почтением к никчемному предмету, как некий Клеофонт, который однажды употребил обращение «досточтимая смква» (Риторика, 1408a 15–16)⁶.

Связь между ораторской речевой выразительностью и искусством актера порою ощущается так живо, что иногда кажется, будто, читая «Риторику» Аристотеля и «Воспитание оратора» Квинтилиана, мы прямо проникаем в самые основы древнего актерского мастерства, особенно в тех частях, где Аристотель говорит о сходстве полемического красноречия с актерской игрой, где он дает типологию нравов и классификацию основных страстей. Все это – инструменты публичного устного выступления, почищенные, приведенные в порядок и разложенные по полочкам для удобства ученика.

Но здесь, чтобы не увлечься прямыми аналогиями, мы должны спросить: какого ученика мыслит себе Аристотель, строя столь прекрасные классификации? Ученика оратора или актера? – Большинство историков античного театра даже не задумываются об этом, и в своих исследованиях прямо описывают

античное актерское искусство по Аристотелю и Квинтилиану.

Однако мы уже заметили, что оба они прекрасно понимали разницу между актером и оратором; эту разницу обязательно должен был ощущать любой оратор их школы, чтобы избежать слепого подражания актеру.

Стиль поведения аристотелевского оратора – умеренный, избегающий крайностей. Он подобает человеку, названному в «Никомаховой этике» и «Поэтике» *sproydaios*, что значит «хороший», «серьезный», «достойный». В чем же его отличие от актера?

Актерский стиль, по Аристотелю, узнаваем тогда, когда страсть и характер явлены чрезмерно. Многие ораторы, не говоря ничего дельного, производят сильное впечатление на слушателей тогда, когда начинают актерствовать (Риторика, 1404a 16–18): исполняются мощной страстью, ярко проявляют характер и берут слушателей громким и красивым голосом (Риторика 1414a 16–17). Поэтому-то и актеры гоняются за трагедиями со страстями и характерами, и поэты гоняются за актерами, способными исполнить характеры и страсти так, чтобы поразить многотысячную толпу (Риторика, 1413b 11–12).

«Характер» сдержанного аристотелевского оратора заключен и в особой связи между словом и телесными симптомами эмоции. Например, Аристотель при произнесении жестких слов советует избегать одновременной жесткости в голосе и выражении лица, иначе оратор будет выглядеть неубедительным, как неубедительна всякая чрезмерность (Риторика, 1408b 6–8). Важно, что разница между двумя стилями публичного

⁶ Нельзя удержаться от аналогии к знаменитому монологу Гаева в «Вишневом саде», который начинается со слов «Глубокоуважаемый шкаф. . .». Как видим, этот риторический прием предвосхитили в греческой словесности и описали в риторике за две с половиной тысячи лет до знаменитой пьесы Чехова.

Европа и Россия

поведения – умеренным и чрезмерным – во время речи определяется тем, кто именно, по Аристотелю, является главным зрителем и судьей. Образцовый оратор предназначен для достойных и образованных людей; оратор чересчур страстный, актерствующий – для толпы.

По существу, **и Аристотель, и Квинтилиан предостерегают оратора от смешения стилей публичного поведения.**

В «Риторике» изложено любопытное наблюдение, одинаковое для живописи и для публичной речи: чем больше толпа зрителей, тем отдаленнее точка зрения, и тем меньше должно быть точности в деталях, ибо они все равно не будут замечены (Риторика, 1414a 8–17). Чем меньше слушателей, тем точнее и детальнее оратор должен быть в речи (и, соответственно, в поведении); самая точная речь – перед одним судьей, самая неточная – в народном собрании перед сотнями людей. В этой логике (совершенно верной!) самые крупные мазки и наименьшая детализация должна быть в искусстве актера, ибо он играет перед многотысячной толпой, в несколько десятков раз превосходящей регулярную численность народного собрания. Отсюда – чрезмерность: кажется, здесь она полностью обоснована и оправдана. Но Аристотель не любит никакой чрезмерности; поэтому он хочет, чтобы оратор соблюдал чистоту стиля, соответствующего этическому облику *spondaios*, «достойного».

Яснее всего об облике оратора сказал Цицерон, также следовавший аристотелевской традиции; он проводит различие между

ораторскими и актерскими жестами (Об ораторе, 3, 59, 220):

«И всем движениям души должно сопутствовать движение тела, но движение не сценическое, воспроизводящее каждое слово, а иное, поясняющее общее смысл и содержание [речи], притом не показом (*demonstratio*), а намеком [буквально, “обозначением” (*significatio*)]. Повороты и наклоны тела должны быть уверенными и мужественными, каковы они не на сцене у гистрионов, а в палестре у бойцов с оружием; кисть руки менее подвижна [чем у гистрионов], и с помощью пальцев сопутствует словам, а не выражает их; рука вытянута вперед от плеча, вроде как копье красноречия; удар ступней – то в начале, то в конце страстных частей⁷».

Итак, чрезмерный актерский стиль проявляется в характерной жестикуляции. Актеры активно используют кисти рук и пальцы: такие частые, постоянно текущие жесты – то крупные, то мелкие – создают ощущение непрерывного движения. Для актеров характерна гибкость и подвижность всего корпуса. Корпус бойца с мечом и щитом, наоборот, отягощен доспехами и оружием и оттого закрепощен и менее подвижен – но зато более внушителен, и потому именно он выбран как образец для оратора. Ораторский жест – «обозначающий» и «сопутствующий словам»; актерский же – «показывающий» и «выражающий слова».

Мы вновь и вновь убеждаемся, что за этой простой типологией ораторского и актерского выразительного поведения раскрывается аристотелевское разделение людей на два этических типа. Оратор для учителей риторики – это тип

⁷ Перевод Ф.А. Петровского с изменениями: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М.Л. Гаспарова. М., 1972, С. 250.

человека «достойного» (*spondaios*), внушительного; актер в своем типичном сценическом поведении олицетворяет тип человека «ничемного» (*phaylos*), т. е. несдержанного, слишком экспрессивного, чересчур гибкого и суетливого. Не будем торопливо следовать этическим оценкам Аристотеля и лишь отметим для себя эти особенности актерского выразительного поведения как позитивный факт.

Яркий пример жеста, выражающего каждое слово (с активным использованием пальцев) – игра знаменитых итальянских Арлекинов XX века: Марчелло Моретти и Ферруччо Солери. Их жесты переводят звучащие слова на особый язык движения, дополняя их, усиливая, насыщая искрометной выразительностью и мощной характерностью. Иной выразительный жест – тот, который, минуя слово, прямо выражает эмоцию, не переводит отдельные слова в движения, а говорит сам, своим языком. Мейерхольд искал такого жеста в своих первых пантомимах-арлекинадах. Такому же жесту был привержен современник Джорджо Стрелера – Жан-Луи Барро.

Характерно, что после Второй мировой войны – на том самом временном рубеже, когда в европейской культуре совершенно исчерпалось доверие к идеям символизма и обозначилась эпоха постмодерна – почти одновременно прозвучали два мощных напоминания о временах, когда маски арлекинад воспринимали серьезно. Это спектакль «Арлекин – слуга двух господ» миланского Театра Пикколо с первым исполнителем роли Арлекино – Марчелло Моретти (режиссер Джорджо Стрелер, 1946) и фильм «Дети



райка» (режиссер Марсель Карне, 1944), в котором Жан-Луи Барро сыграл роль мима Батиста, самого знаменитого Пьеро в истории театра. Барро реконструировал пантомимы Дебюро, и в этих реконструкциях он уже использовал жест, прямо выражающий эмоцию – без слов.

В истории театра есть, конечно, много примеров жеста, выражающего слово, и жеста, бессловесно выражающего эмоцию; но этот спектакль и этот фильм имеют особое значение, потому что арлекинада и пантомима не дали европейскому театру забыть об искусстве игры в масках. **В маске пролегает непроходимая граница между искусством оратора и актера**; оратор едва ли сможет подвести нас к тайнам актерского мастерства, потому что никогда не наденет на себя ни маску, ни театральный костюм.

В последнее время в классической филологии предпринимаются попытки описать движение античного актера на сцене, но все поневоле опять сводится к аристотелевскому различию двух типов людей – «достойных» и «ничемных». В одной статье дается

Танцовщицы (так называемые «Летящие фигуры»). Фреска из Помпей, I в. н. э. Неаполь, Археологический музей

Европа и Россия

DM

описание того, как должен вести себя актер, изображая достойного человека: ходит степенно, как подобает свободному гражданину (в отличие от него раб все время бегаёт и суетится), жестикулирует сдержанно; свободная женщина обычно при встрече скромно опускает глаза, а уж если смотрит прямо, то это явно имеет серьезную причину (в отличие от нее гетера более открыта и фамильярна)⁸.

Можно свести все эти черты поведения хорошего и дурного человека вместе, кропотливо собрав их из разных сочинений (а их не так уж много) и превратить в рекомендации актеру. В итоге получится пособие, которое для актера будет слишком примитивным: актер не сможет им воспользоваться, чтобы научиться двигаться, согласовывать движение и речь, реагировать на хор и на партнера – т. е. для создания образа с помощью движения, костюма и маски.

Описание типов актерской игры в античной риторике – это описание созданных актерами сценических образов, которые поучительны для оратора; но в этих описаниях нет даже попытки войти в технику создания этих образов. Так, знаменитый пассаж из сочинения Квинтилиана, в котором описывается разница между комическими актерами Деметрием и Стратоклом, вызван тем, что Квинтилиан хочет подтвердить важный для себя тезис, явно перенятый из практики актерских школ: выразительное поведение надо согласовывать со своей собственной природой. Вот что он пишет (Образование оратора, 11, 3, 178–180):

... величайшие комические актеры Деметрий и Стратокл нравятся совершенно различными

своими качествами. В самом деле, неудивительно то, что первый лучше всех играет богов, или юношей, или добрых отцов и верных рабов, или матрон и почтенных старушек, второму же больше удаются вредные старики, пронырливые рабы, паразиты, сводники и вообще все, кто наиболее возбужден и подвижен (*omnia agitatoria*): ведь и по природе они различны до противоположности, и голос у Деметрия, скорее, приятен, а у другого – скорее, пронзителен. <...> Взмахнуть рукою, издать сладчайший возглас на усладу театру и, ступая по сцене, поймать одеждой дуновение ветра, поводя иногда правым рукавом – все это, как никому другому, подходило Деметрию, а помогали ему в этом и вся стать его, и дивный облик. Другому же – бег, возбужденное движение (*agitatio*), и особенно не вполне уместный смех из-под маски (*risus personae*), который тот умело издавал перед народом, да и эта его маленькая шея, втянутая в плечи: а если что-нибудь подобное исполнил бы Деметрий, то не было бы зрелища гнуснее.

Квинтилиан перечисляет узнаваемые приметы двух типов – «достойного» (Деметрий) и «никчемного» (Стратокл), прямо следуя логике Аристотеля, с одним только уточнением: теперь мы обнаруживаем эти два типа в комедии.

Итак, если доверять литературной традиции, нам, следом за Квинтилианом, надо принять за основу аристотелевские два типа поведения и истолковать их как два стиля актерской игры – как минимум, в комедии. В латинском языке есть даже подходящий термин: Деметрий – образец актера, называемого *statarius* («спокойный», буквально «стоячий»). Для



Танцовщица. Эллинистическая терракотовая статуэтка, около III в. до н. э. Мюнхен, Античное собрание

⁸ Green R. *Towards a reconstruction of performance style // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession.* Cambridge, 2002. P. 105–111.

Pro настоящее

актеров типа Стратокла традиция не дает определенного термина: только из сочинений грамматиков IV века н. э. мы узнаем о существовании некой «подвижной комедии» (*fabula motoria*), и потому употребляем это слово – «подвижный» – применительно к комическому актеру тоже; видимо, оно и было придумано как оппозиция к термину *statarius*.

Если сопоставить в воображении эти два стиля игры, наверное, будет точнее сказать: «игра спокойная» vs. «игра фарсовая». Истоки «спокойного» стиля, не нацеленного на то, чтобы вызвать смех телом и действием, разумно искать в классической трагедии; противоположного ему «фарсового» – в древней комедии. Но выдержать эти стили в чистоте при анализе античных источников все-таки не вполне удается.

Вернемся к Цицерону и спросим: является ли активная актерская жестикуляция, которой оратору советуют избегать, признаком исключительно фарсовой игры? – Ответ будет, конечно, отрицательным.

Активная и непрерывная жестикуляция – признак знаменитого античного искусства сценического повествования в танце с помощью жестов, которым в совершенстве владели древние актеры. Это искусство сегодня доступно нам разве что благодаря индийскому классическому танцу, также имеющему древнейшие театральные корни. Видимо, именно в искусстве танцевального жеста кроется специфика сценической выразительности античного актера. Приличному оратору, чтобы быть непохожим на трагика, надо было избегать не только напевной

декламации, но и всякого сходства с танцем, возникшим от чрезмерно активного использования корпуса и рук.

Мы знаем об искусстве повествования жестами в танце благодаря трактату Лукиана «О пляске» и некоторым свидетельствам о римской ателлане. Поздние античные знатоки театра считали это искусство настолько неотъемлемым от театра, что хотели видеть его истоки уже в эсхилловской эпохе – т. е. в самое время изобретения трагического стиля: рассказывали легенду об одном эсхилловском актере, умевшем протанцевать целую трагедию «Семеро против Фив» без единого слова и при этом передать ясно для всех ее содержание жестами (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37). Так что, не крупная и частая жестикуляция, приписываемая учителями риторики «никчемному» человеческому типу, совершенно не обязательно сводилась к смеховому поведению актера: напротив, она регулярно применялась и в трагедии, и в серьезном танце.

Актер, пробовавший играть в маске, знает, что активная жестикуляция необходима, как воздух, лишь только неподвижная маска закрыла лицо и лишила актера мимики, сопровождающей речь: зритель понимает, кто говорит, только по жестам. Говорит тот, кто движется в ритм речи и в соответствии с ее образностью. Началась речь – началась жестикуляция; закончились жесты – замолчал говорящий. Как только рядом с Эсхилом на сцене появился второй актер в маске, активная жестикуляция стала профессиональной необходимостью и вошла в качестве базового элемента в искусство сценической выразительности.

Европа и Россия

Маска – средоточие специфического стиля актерской игры. Маска высвобождает тело, превращая его целиком в инструмент мимики и требует уже не ораторской, не повседневно-бытовой, и не сдержанно-«достойной», но экспрессивной танцевальной пластики для условного выражения эмоций. Подобная пластика в обычных ситуациях, когда человек действует без маски, конечно, может показаться чрезмерной и для оратора вредной. Однако совершенно ясно, что в случае с актером этическая дихотомия Аристотеля «люди достойные» – «люди никчемные» ничего не объясняет, а скорее дезориентирует. Аналогии с людской жизнью не помогают здесь еще и потому, что при освоении маски актеры и режиссеры интуитивно приходят к необходимости использования не столько человеческой, сколько звериной и птичьей пластики, выходя тем самым за пределы аристотелевской этики.

Возьмем птичий облик – древнейший источник гротескной образности, весьма востребованной в древнем театре. Его активно использовали и в античном театре (хоры актеров, наряженных птицами, изобрели за много лет до Аристофана), и в итальянском театре эпохи Возрождения (птичьи образы, ассоциированные с масками комедии дель арте, запечатлел в своих рисунках Калло). «Птичьи» фигуры или шаги употребляли в древнегреческом танце. Сохранилось описание древней танцевальной позы или шага под названием «сова», при котором округляли кисти рук и помещали их над глазами на уровне лба, пристально всматриваясь перед собою. Эту позу пародировали в

сатирической драме, и вовсе не обязательно она относилась к комическому танцу (Афинея. Пир мудрецов, 629f).

То же в полной мере относится к итальянской комедии масок. Так, в классе комедии дель арте у Мейерхольда в Студии на Бородинской, руководимом В.Н. Соловьевым, практиковали обязательный для всех артистов танцевальный шаг под названием *podus beccaricus* – буквально, «шаг бекаса», описание которого Соловьев нашел в каких-то старых книгах. Это особый птичий шаг с вытянутой ноги, когда голова и шея движутся так, как будто птица склевывает ягоды с земли длинным клювом; движения согнутых в локтях рук имитируют короткие взмахи крыльев; а каждая нога при шаге словно высоко извлекается из вязкой болотной жижи⁹. Примеры «бекасова шага» в исполнении мейерхольдовских артистов были зафиксированы на киноплёнке с записью биомеханических упражнений в эпизоде выхода двух артисток на площадку. В спектакле Джорджо Стрелера также есть примеры «птичьего» шага – не «бекасова», а другого (например, в походке Бригеллы) к которому режиссер, художник и актеры пришли через анализ гравюр Калло.

Большинство античных литературных источников, относящихся к жестам актера, сценическому танцу и пр., по инерции часто относят к комическому театру – это не случайно, и причина не только в том, что аристотелевская этика навязывает свои стереотипы. Таковы уж привычки современной театральной культуры, почти не знающей о том, что такое трагическая маска, не привыкшей мыслить гротеск

⁹ В документах Студии есть не просто упоминания «бекасова шага»: В.Н. Соловьев называет его «основным движением, обязательным для всех персонажей итальянской комедии». См.: Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Мейерхольдовский сборник. Выпуск 2. М.: «О.Г.И.», 2000. С. 365 и примеч. 1 на с. 366; ср.: Щербakov В.А. Подражание Шампольону // От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 396–397.

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>в связи с античной трагедией и пока пока не увидевшей сходства между пляской восточного типа и игрой древнегреческого трагика. Надо еще приучить себя к мысли, что знаменитая трагическая пантомима родилась не из танцевальной адаптации «достойного» аристократического поведения, но из смешения трагического, комического и сатирического танцев (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37); что активная двигательная пластика, за которую старые актеры называли новых «обезьянами» (см. ниже), стала основой сценической выразительности греческих трагиков в самую эпоху учреждения состязаний актеров.</p> <p>Трагическая маска наиболее сложна для интерпретации. Маска трагедии V-IV вв. до н. э., доступная нам в немногих современных изображениях вазовой живописи, лишена того, что мы сегодня называем «трагической эмоцией»: она прямо и однозначно не выражает ни страх, ни страдание, ни жалость, ни плачь, ни мольбу¹⁰.</p> <p>Мне уже доводилось описывать две маски Новой комедии с известнейшей мозаики из Капитолийского музея в Риме – маски девушки и раба; я склонен интерпретировать их как символы двух стилей игры комических актеров: «спокойного» и «фарсового»¹¹. Спокойные маски, подобные маске девушки с этой Капитолийской мозаики, попали в Новую комедию из ранней классической трагедии и закрепились в ней, в итоге оторвавшись от трагедии. Капитолийская маска девушки ценна тем, что в ней сохранена типология ранней трагической маски приблизительно 2-й половины V в. до н. э. – начала IV в. до н. э.</p>	<p>Позднейшие трагические маски воплощают уже более определенную и специфичную эмоцию: страх или страдание. Ранняя маска – такая, как маска девушки – лишена эмоциональной определенности. Она внутренне опустошена, сосредоточена на чем-то внешнем и выглядит так, как будто в момент наивысшего эмоционального напряжения ее внимание привлекло (или отвлекло) что-то, находящееся рядом. Внутри нее ничего нет – она вся снаружи. Фарсовая маска гораздо более сосредоточена на себе, транслирует вовне свое внутреннее содержание, свой характер. Трагическая, напротив, лишена и определенного внутреннего содержания, и характера: парадоксально, но это делает ее предельно выразительной и предельно восприимчивой к эмоциям, которые актеры и зрители будут ей приписывать во время сценической игры.</p> <p>Современный греческий художник и режиссер Танос Воволис нашел остроумные визуальные соответствия между ранними трагическими масками и выражениями лиц современных людей¹². Эти аналогии показывают, что трагической маске соответствует лицо, застигнутое в момент любой интенсивной эмоции – не обязательно страха или страдания. На фотографии естественного возникшего лица-маски видно, что человек весь поглощен внешним событием – как правило, спортивным, связанным с ожиданием или ловлей мяча; он совершенно отвлекся от себя и ото всего окружающего мира, и его привлекает только мяч; поэтому его лицевые мускулы расслабились, рот приоткрылся, глаза расширились. Такое</p> <p>¹⁰ См. об этом подробнее: Wiles D. <i>Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation</i>. Cambridge, 2007.</p> <p>¹¹ Трубочкин Д.В. «Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии. М., 2005. С. 303–312.</p> <p>¹² Об этом см. в интересном документальном фильме 2002 г. под названием «Personae» («Маски», или «Лица»), рассказывающем о практическом исследовании трагических масок (снят в колледже Ройял Холлоуэй, Лондон). Фильм был мне предоставлен проф. Дэвидом Уайлзом, одним из руководителей программы Personae.</p>

Европа и Россия

выражение уловили, например, на фотографии баскетболиста (американца Шакила О'Нила), замершего в ожидании, упадет ли в кольцо мяч – и, стало быть, готового к самым противоположным эмоциям и действиям: ликованию, разочарованию, добиванию мяча и т. д.

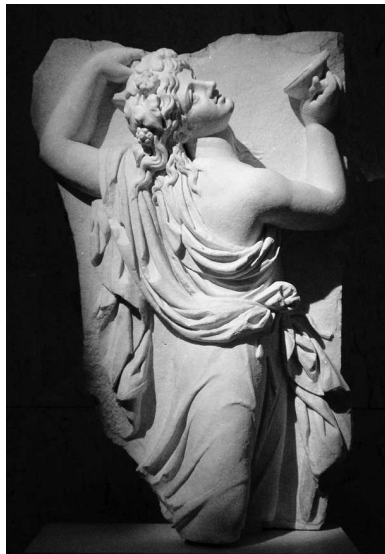
Подобное же выражение было отмечено на лицах людей, которым только-только преподнесли очень неожиданный сюрприз, они к нему не готовы и потому не до конца еще перешли грань ожидания. Средоточие их чувства находится глубже, чем любая оформленная эмоция – они вот-вот вскрикнут от удивления, ужаса, или же рассмеются. Сторонние наблюдатели, приученные к стереотипному выражению трагической маски, все равно по инерции интерпретировали и такое выражение как страдание – так же, как в случае с ранними трагическими масками.

Ранняя трагическая маска – это не тип в смысле характера; она имеет эмоционально насыщенное, но неопределенное выражение. Оттенки этому выражению придают жесты и движения актера, а зрители охотно за ними следуют, и в итоге маска зримо «меняет» свое выражение. Подобное «оживление» маски, которому я сам был несколько раз свидетелем, выглядит на сцене как визуальное чудо. В этом смысле мы говорим, что ранняя трагическая маска универсальна, подобно эмоционально насыщенному ожиданию, соединенному с переживанием неизвестности. Эта маска может играть как в трагедии, так и в комедии – как это и произошло в итоге в античном театре; все

зависит от того, как ее интерпретирует своей игрой актер.

Универсальность ранней трагической маски соответствует исконному представлению классической культуры о том, что именно трагедия является символом театра как такового во всех его проявлениях – в том числе комических. Это закрепилось даже на уровне терминов: например, *tragikos* в «Кратиле» Платона значит не «печальный», а «призрачный», «обманчивый» и потому «театральный» (Кратил, 408с 7–8). Аристофан вывел в своих «Лягушках» Диониса, видимо, в costume и маске трагического актера (возможно, и Эсхил с Еврипидом были одеты в трагические костюмы и маски, что не мешало им вести комическую линию).

Мое предшествующее рассуждение было нацелено на то, чтобы попытаться выйти за рамки простой аристотелевской дихотомии этических типов и стилей игры применительно к мастерству античного актера и нарушить прямое соответствие между условным



Танцовщица с кимвалами (так называемая «Танцующая менада»). Римский рельеф, II в. н. э. Вена, Художественно-исторический музей

Pro настоящее

понятием «достойное» в этике Аристотеля и «трагическое» в движении и жесте актера. Актерское искусство, соединяющее танец, пение, непрерывную жестикуляцию и игру в маске, несомненно, представляет собою гораздо более сложную структуру, чем простое соответствие аристократически сдержанной манере поведения в жизни. Применительно к античному актеру **уместно говорить не о чистоте, но о смешении стилей выразительного поведения ради создания нового единства – трагического образа.**

Не случайно первые известия о таком смешении стилей в трагедии – в противовес простому разделению людей на «достойных» и «никчемных» – мы слышим как раз в наиболее раннюю эпоху расцвета актерской игры в трагедии: при Софокле и Еврипиде, т. е. во 2-й половине V в. до н. э.

Важное свидетельство той эпохи – противоречие между знаменитыми актерами старшего и молодого поколения – протагонистов Эсхила и Еврипида. Эсхилевский актер Минник считал игру еврипидовского актера Каллипида «чрезмерной» (*hyperballonta*) и потому называл его «обезьяной» (Аристотель. *Поэтика*, 1462a 1–11).

«Чрезмерной» у Каллипида на сцене, видимо, была жестикуляция и, вообще, подвижность; недаром, по словам Минниска, он не умел достойно изображать свободных женщин, которым свойственно вести себя сдержанно. Очевидно, в глазах Минниска он соответствовал типу *phaulos*, уместному скорее для комедии.

Мы же оценим этот факт иначе: Каллипид, несомненно, знавший о разделении людей на «достойных» и «никчемных», сознательно это разделение игнорировал. – Почему? Видимо, чтобы создать новую манеру игры трагических актеров, которая ушла бы от простых соответствий стереотипам «достойного» поведения (сформулированных еще в аристократической культуре) и приблизила к новой танцевальной пластике.

404 годом до н. э. датируется комическое состязание Эсхила и Еврипида, выведенное в «Лягушках» Аристофана, в котором Еврипида обвиняют в смешении музыкальных стилей – высокого и низкого (Аристофан. *Лягушки*, 1301–1307). Мы и здесь не будем торопиться давать этому смешению отрицательную оценку, потому что мы уже помним, что всего сто лет спустя после Еврипида из подобного же

Мужской хоровой танец (гипорхема). Римский барельеф, II в. н. э. Рим, Музеи Ватикана



Европа и Россия

смешения противоположных стилей (трагического, комического, сатирического) возник новый и невероятно популярный вид искусства – «пляска» (*orkhesis*), или «пантомима», прообраз любого классического танца (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37). К той же эпохе относится еще одно новшество, введенное Еврипидом и вновь смешавшим устоявшийся стереотип эхилловского трагического костюма: на сцене появились цари, наряженные в лохмотья (лохмотья – это скорее признак фарса).

Возможно, время расцвета Софокла и Еврипида стало первой в истории театра эпохой, когда искусство актерской игры превратилось в профессию через сознательное преодоление стереотипов выразительного поведения, которые воспринимались актерами-новаторами как клише, и формирование новых критериев пластической выразительности. В эпоху более близкую к нам, когда складывалась русская профессиональная актерская школа – подобными театральными клише были расхожие приметы трагика и комика, очень похожие на застывшие аристотелевские типы *sproydaios* и *phaylos*.

Поэтому исходным пунктом изучения мастерства античного

актера – в первую очередь манеры выразительного поведения в трагедии – должна стать точка «смешения стилей», преодоления устоявшихся в античной культуре этических дихотомий для формирования нового выразительного языка на основе пляски. Из этого сознательного смешения и преодоления впервые родилось специфическое мастерство, заложившее основы актерства как профессии, целью которой было создание универсально развитого, танцевально пластичного и прекрасно поющего актера, умеющего творчески освоить знакомое уже театральное пространство, явить страсть и характер в действии, а мысль и ум – в речи. Трагическая маска создала для этого нового искусства первую действенную основу, а классическая драматургия задала для него высочайший уровень театральной мысли.

Мужской хоровой танец (гипорхема). Барельеф с базы посвященного монумента Артаба – хорега-победителя театральных состязаний. Афины, последняя треть IV в. до н. э. Афины, Новый музей Акрополя

