

Дмитрий Трубочкин

Работа с античным хором в театре XX века

Хор составляет одну из наиболее трудных проблем, с которой сталкиваются современные режиссеры, решившиеся на постановку античной драмы. Без понимания предназначения хора, его сценического облика и способов работы с ним на сцене постановка невозможна. Античные методы выстраивания хорового действия забыты; поэтому современным режиссерам, когда они берутся за трагедию или комедию, поневоле приходится затевать собственное исследование о том, что такое античный хор.

Хор давно составляет серьезнейшую проблему для филологов и театроведов. К началу XX в. были многократно исследованы и описаны три основные функции хора в трагедии: 1) совокупное действующее лицо, наряду с актерами-солистами; 2) «идеализированный наблюдатель», по выражению А. Шлегеля, посредник между сценой и зрителями, направляющий их восприятие через реакции на действие и оценки его; 3) голос поэта, повествующий, размышляющий, комментирующий, погружающий действие в мифологический контекст и т. д.¹.

Тем не менее, несмотря на сохраняющийся консенсус в отношении этих трех главных функций хора, все же не прекращаются попытки существенно расширить возможности его истолкования.

В современной науке об античном театре, накопившей практически все доступные сведения из античных источников, новое слово о хоре может сказать лишь практик, целенаправленно исследующий античные драматические жанры и занимающийся экспериментами в хоровом действии. Исследований хора, выполненных на основе практики, было опубликовано крайне мало. Наиболее заметной из публикаций стала монография Жака Лекока, ставшая результатом его многолетнего преподавания в Театральной школе в Париже². В ней есть раздел «Основные территории драмы», имеющий подраздел под названием «Трагедия», состоящий из трех частей: «Хор и герой», «Сбалансированная сцена», «Необходимость текста».

Моя задача в настоящей статье заключается в том, чтобы подготовить теоретические основания для подобного исследования практиков. Для этого необходимо, во-первых, ответить на вопрос, что дает античная традиция описания и толкования действия в драме сегодняшнему театру, а во-вторых, наметить типологию современных спектаклей по античной драме с участием хора и связать ее с закономерностями развития театра.

Известно, что Аристотель в «Поэтике» вводит для исполнительского искусства термин «услашенная речь»³. Он называет всего четыре средства услащения речи: «ритм», «метр», «гармония» и «мелос». Не углубляясь в традицию толкования «Поэтики» и не стремясь привести все к окончательной ясности, все же можно использовать эти термины как рабочую систему с базовыми определениями в соответствии с аристотелевской системой идей:

— «гармония» будет значить музыкальное сопровождение голосовое или инструментальное, с ясно выраженной мелодией или без нее;

— что обозначает «мелос» – «напев» или «мелодия», ясно само по себе; при этом мелос мы будем принципиально отличать от гармонии: напев – это музыка не для фона, а для песенного исполнения со словами в структурно обособленных «номерах» для солистов или хора, как в античной мелике;

— «метры» – ритмы, выраженные в речи, в том числе немзыкальной;

— многозначное слово «ритм» можно применить к немзыкальной речи, бессловесной музыке, пению, немому танцу и танцу с пением – все это ритмы.

Эти термины удобны для современного историка театра, потому что с их помощью можно ясно выделить драматические жанры из всего объема античного исполнительского искусства по способу их исполнения.

В хоровом пении «услашенная речь» используется повсеместно. Но только в трагедии, комедии и сатировой драме предусматривается чередование музыкальных и немзыкальных частей в пределах одного произведения. Во всем, что выражено не ямбическим триметром, а другим размером, мы предполагаем звучание музыки: гармонии без выраженного мелоса (как в речитативных размерах с длинной строкой – анапестях, трохеических тетраметрах) или с мелосом (как в системах с полиметрией).

Ритмическое чередование речи музыкальной и немзыкальной – яснейший признак античной драматической формы. Если бы мы вздумали слушать спектакль в театре Диониса с закрытыми глазами, не вникая в содержание, не обращая внимания на жанровые признаки музыки и игнорируя реакцию зрителей, то, руководствуясь этим правилом, мы все равно бы узнали, где дифирамб, а где – трагедия или комедия.

Однако если мы все-таки откроем глаза, то заметим, что чередование речи музыкальной и немзыкальной предполагает сложное взаимодействие между актерами и хором на оркестре. Принято считать, что хор сосредоточивал в своем действии почти всю музыкальную часть античного спектакля, и первые звуки музыки в античной драме сегодня связывают, как правило, с первым выходом хора.

Хоровая мелика – это не только пение, но и танец. Поэтому для закрепления рабочей системы терминов надо обратить внимание еще на одно важное рассуждение. Плутарх в «Застольных беседах»⁴ называет части танца и сопоставляет танцевальное искусство с музыкой и поэзией.



Актеры, снаряжающиеся для выхода на сцену в сатировской драме. Римская мозаика I в. н. э. с эллинистического оригинала Диоскурида Самосского (III в. до н. э.) из Помпей

Здесь же есть увлекательный пассаж о том, почему поэзия не может обходиться без танца, ибо в таких произведениях, как хоровая лирика Пиндара «все это [слова и музыка. – Д.Т.] как бы громко призывает к плясовому показанию или, лучше сказать, какими-то нитями влечет к определенным движениям руки, ноги и все тело, которое не может оставаться в покое при звуках этой песни»⁵. (В этом месте греческий текст испорчен; перевод «как бы громко призывает к плясовому показанию» дан по смыслу⁶. Тем не менее в испорченной части сохранилось словосочетание: *ten en orkhesei diathesin* – буквально «расположение в танце»; поэтому мысль Плутарха о необходимой связи между поэзией, хоровым песнопением и танцем выглядит здесь вполне ясной.)

По Плутарху, есть три части танцевального искусства: «движение», «поза», «показ»: *phora, skhema, deixis*⁷. Поза завершает движение, как пауза завершает музыкальную фразу. Танец похож на речь; поза в танце – на украшающий эпитет в речи; тогда как «показ» – это прямое изображение действия, подобное именам собственным (в классическом балете такой «показ» называют пантомимой). Если, по аналогии с аристотелевской «услащенной речью» говорить об «украшенном движении», то украшения, или приемы, уводящие нас в условный символический язык тела, это «движение» (*phora*) и «поза» (*skhema*); действие, изображающее движения не символически, а непосредственно, как в жизни – это «показ» (*deixis*).



Комический хор и музыкант, играющий на двойном авлосе, в масках.
Краснофигурная ойнохойя из Аттики. Ок. 360 г. до н. э.

У Плутарха или Афиней, как только речь заходит о близости хорового танца и музыкальной речи, регулярно употребляется слово «гипорхема»: буквально «подтанцовка», или «танец подо что-то». Как говорит Афиней, гипорхема – это «подражание делам, толкуемым речью» (*hyporkhema... mimesis ton hypo tes lexeos hermeneyomenon pragmaton*)⁸. Это определение объясняют сегодня буквально – миметический танец под словесное пение, и метафорически – миметический танец, повествующий столь же ясно, как и речь.

(Приведенная фраза Афиней в переводе Н.Т. Голинкевича, в пагинации русскоязычного издания кн. I, абзац 15е, звучит так: «[Этот вид пляски] изображает различные действия, которые можно пересказать словами». Перевод не вполне ясен, так как практически любые действия можно пересказать словами.)

Слово «гипорхема», или выражение «род гипорхем» употребляется у Плутарха и Афиней, как минимум, в двойном смысле: как определенный песенно-танцевальный жанр; как разновидность хорового танцевального исполнительства, в котором предполагается доминирование коллективного «показа», *deixis*'а – прямого действенного изображения содержания песни (с соблюдением ритма и под музыку, разумеется, как в балетной пантомиме). Зная последний смысл термина, мы не удивимся, что, заговорив о гипорхемах, Афиней приводит фрагмент из

Ксенофонта⁹ с примерами из хоровых танцев и описаниями танцевальных «показов» настолько реалистичных, что когда танцовщики имитировали убийство во время танцевального поединка, зрители верили, очень переживали и даже вскрикивали¹⁰.

Античная танцевальная терминология тоже весьма полезна для описания современной театральной практики. Используя ее (вместе с терминами Аристотеля из «Поэтики»), можно утверждать следующее: в постановках античной драмы в первой половине XX в. почти повсеместно в хоровом действии использовалась гармония без мелоса (как фон для коллективной и индивидуальной речи), а в хоровом танце под пение – «показ» (как в гипорхемах), но не система условных движений и поз, найти которую для античной драмы, как оказалось, весьма не просто.

От текста до постановки долгий путь. Мы практически ничего не знаем ни о культуре сольного танца в античной трагедии, ни о том, как именно действовал античный хор, повествуя в пении. Практика показывает, что, с точки зрения артикуляции, один артист лучше, чем хор из десятка и более человек – если он говорит без музыки. Кроме того, хор, говорящий без музыки, почти всегда неслаженно начинает реплики, что раздражает при активном речевом обмене. Поэтому гармония и мелика в спектакле не просто «улащают речь», но являются важнейшими техническими средствами согласовать коллективную речь в спектакле. Оказалось также, что как только в спектакль вводится активный хоровой танец, поющие и танцующие должны разделиться: иначе дыхания у артистов одновременно на пение и танец не хватит.

Очевидно, для современной постановки режиссеру всякий раз требуется собственное решение, которое не может стать прямой реконструкцией: внимательное, свободное, но не волюнтаристское отношение к историческому материалу Мейерхольд называл стилизацией. XX век по отношению к античной драме – это эпоха стилизаций.

Путь прямой исторической реконструкции очень шаток и ненадежен – особенно в области мелики. Античные музыкальные нотации сохранились крайне скудно, но все-таки сохранились. Ключей к их точным расшифровкам нет, и потому музыкальные «реконструкции» на основании одного и того же источника могут быть диаметрально противоположными.

Например, в Венском папирусе имеется нотация к семи строчкам Еврипидова «Ореста» (строки 338–344) из первого стасима¹¹. По иронии



Мужской хоровой танец (гипорхема или пирриха). Фрагмент барельефа с базы посвяtitельного монумента Артаба – хорега–победителя театральных состязаний, Афины, последняя треть IV в. до н. э.

судьбы нам достался античный фрагмент музыкального текста из трагедии, в которой удельный вес хорового текста едва ли не наименьший из всех сохранившихся греческих трагедий: он составляет 10,5%. Для сравнения: у Эсхила процент хоровых строк на произведение колеблется от 40 до 50; в последних сохранившихся трагедиях V века до н. э. – в «Вакханках» и «Эдипе в Колоне» текст хора составляет, соответственно, 27% и 22%¹².

Нотация к «Оресту» была расшифрована, записана на привычном для нас европейском нотном стане и опубликована¹³. Наиболее известны две ее реконструкции на основе опубликованной нотации – обе на древнегреческом языке. Их достаточно, чтобы понять, насколько различным (до противоположности) может быть исполнение этого фрагмента для разных целей.

Первая реконструкция сделана испанским ансамблем *Atrium Musicae de Madrid*, который был основан в 1964 г. Грегорио Паниагуа. Ансамбль занимался сбором и записью исторической этнической музыки – в основном испанской, андалузской и латиноамериканской. Диск «Музыка Древней Греции» с песнями на древнегреческом языке стал своеобразным исключением в ряду испаноязычных записей ансамбля: он был записан в 1978 и выпущен в 1979 г.¹⁴.

Если прослушать весь диск «Музыка Древней Греции», мы всюду почувствуем академически-неторопливое, размеренное, медитативное настроение с оттенком величия во всех исполняемых фрагментах: они играют и поют всё, как гимн. Примерив такой стасим из «Ореста» к какой-нибудь театральной постановке, мы хоть иногда и будем разочарованы его вяловатым и неэмоциональным унисоном, все же заметим, что торжественно-приподнимающие и умиротворяющие интонации можно отыскать в словах хора из этого фрагмента: хор взывает к состраданию по отношению к безумному Оресту, и мы можем ожидать от музыки намерение пересилить хаос аполлоновым звучанием.

Вот строки 338–344 из Еврипидова «Ореста» в переводе И. Анненского:

«Милосердие! Милосердие!
Материнская душит сына кровь...
Между смертными
Нет великого счастья прочного:
Демон тот, что рвет паруса ладьи,
В бездне горестей топит счастье,
Как в волнах ненасытно злых»¹⁵.

Вторая музыкальная реконструкция стасима из «Ореста» выполнена музыкантами и артистами из польской театральной лаборатории «Центр театральных практик в Гардженицах», основанной и руководимой В. Станевским. Станевский до сих пор много работает с античным материалом – пением, жестом, хоровым действием, и сейчас в афише Центра в Гардженицах есть «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде» и «Электра».

В 1996–2000 годах в период подготовки спектакля «Метаморфозы» по античным мифам группа из Гарджениц изучала балканскую музыку и использовала найденные мелодии, музыкальные интонации для сочинения своей музыки к спектаклю¹⁶. Сочиняли, как и ансамбль Atrium Musicae de Madrid, на основе опубликованных античных музыкальных нотаций: коллектив из Гарджениц пользовался изданием Веста¹⁷.

В их хоровом фрагменте из «Ореста» (строки 338–344) сделан совершенно иной смысловой и интонационный акцент: не на абстрактном гимническом величии Древней Греции, а на бурных водах, по которым носится душа Ореста, как корабль с рвущимися парусами. Поэтому в интерпретации Гарджениц для фрагмента выбран более быстрый темп,



Театральный музыкант, играющий на двух неравных авлосах.
Вторая половина I в. н. э.

ощущается порыв, драматизм (даже экстазизм) в пении, разнообразно используется многоголосие, и такая энергия есть практически во всех музыкальных номерах «Метаморфоз».

Итак, имеется один и тот же фрагмент, одна и та же нотация, но два совершенно различных способа ее прочтения. Музыка, созданная композиторами Центра из Гарджениц, прямо подчинена задаче конкретного спектакля и потому, как правило, вызывает больший эмоциональный отклик у зрителей. Этих двух примеров достаточно, чтобы показать проблематичность реконструкции как подхода к прочтению античных музыкальных нотаций.

Чередование музыкальных и немusикальных частей античной драмы требует от современных режиссеров найти такое состояние артиста, которое бы создавало ощущение органичности коллективной игры, обоснованности присутствия коллективного действующего лица на сцене (а ведь ощущение монолитного коллектива в драме было утрачено в традиции европейского классицизма) и обеспечивало бы непринужденный переход от речи к пению и обратно, от разговора к танцу и обратно (практика показывает, что технически это сделать очень непросто). Поиск органичного хорового самочувствия – или, пользуясь античной терминологией, поиск современного состояния «хореи», дающей основу для органичного чередования речи и пения,



Танцовщица с кроталами.
Эллинистическая терракотовая
статуэтка I в. до н. э.

речи и танца – явилось главным предметом исследования людей театра второй половины XX в. при освоении античного наследия. Поиск современной хореи совпал с поиском универсального актера, объединяющей атмосферы игры, начавшегося еще в культуре символизма и продолжившегося в авангарде.

В этой статье мы оставим за скобками оперные постановки на сюжеты античных драм: это особая тема, она требует специального исследования. Я также оставляю в стороне интереснейшую и долгую историю поиска коллективного действующего лица в европейской драме. Этот путь начался с возрождения античной трагедии в традиции романтизма – с потсдамской «Антигоны» Людвиг Тика 1841 г. на музыку Феликса Мендельсона-Бартольди (музыка Мендельсона стала «канонической» для «Антигоны» в театре XIX в.; ее использовали, например, в «Антигоне» Мейнингенского театра 1866 г. и др.).

Далее путь вел к поиску ансамблевой игры и способа организации больших масс Мейнингенским театром в Германии. Затем к «Эдипу» Макса Райнхардта (1911), поставленному на арене цирка Шумана в Берлине с хором из 400 человек. (Учеником Макса Рейнхардта был грек Димитрис Рондирис, с чьим именем связывается подъем Афинского Национального театра и его выход в 1938 г. на открытые площадки для исполнения древнегреческих драм.)



Хор из «Птиц» Аристофана (реж. Каролос Кун) на репетициях. 1987

была выпущена новая редакция этого спектакля с обновленными костюмами Яниса Царухиса и новой хореографией Зузу Николуди. «Птицы» – редкий в европейском театре спектакль-долгожитель: он был уже четырежды возобновлен после премьеры, и всегда с неизменным успехом (последний возобновленный спектакль был показан в 2008 г. к 100-летию со дня рождения Каролоса Куна во время летнего Греческого фестиваля в Одеоне Герода Аттика в Афинах).

Одновременно со второй редакцией «Птиц» в 1962 г. в *Deutsches Theater* в Берлине режиссер Бено Бессон выпустил «Мир» Аристофана с зонгами Андре Асриеля – австрийского композитора, к тому времени уже известного своими сочинениями (в том числе в классических жанрах). Зонги были исполнены в сопровождении джаз-банда и очень напоминали брехтовское звучание.

Спектакль Бессона был тоже очень хорош, но уникальность «Птиц» Каролоса Куна и Маноса Хадзидакиса, их огромное значение для театра состояло в открытии современной аристофановской «хореи», которая оправдывала и сложную хореографию, и моментальные переключения к пению, речитативу и разговору. Хор был разделен на поющих и танцующих, участвовали певцы-солисты, танцовщицы-солистки; актеры произносили музыкальные речитативы. В хоровых мизансценах был выбран хороводный, «окружающий» принцип: основная масса хора

в исходной позиции группировалась в центре оркестры и могла перестраиваться в различные фигуры (доминировали круг или прямоугольник), перемещаться в разных направлениях; остальные участники располагались небольшими группами по четырем углам вокруг центральной массы, образуя большой квадрат; сам этот большой квадрат был вписан в большой круг оркестры.

Текст Аристофана был не просто переведен на современный греческий, но адаптирован, а местами и пересочинен близко к смыслу, насыщен современными шутками (автор перевода и литературной редакции Василис Ротас) – и в итоге содружество переводчика и композитора дало запоминающиеся музыкальные номера, такие как парод хора, парабаса «Птиц» (парабаса стала символом доброго, обезоруживающего отношения актеров к зрителям), песня и танец соловья и др. Каролос Кун и его коллеги фактически сформировали образцовое для Греции отношение к Аристофану и создали современную разновидность жанра: аристофановский мюзикл, в котором есть и гармония, и мелика, и танцевальные ритмы.

После куновских «Птиц» в Греции дурным тоном считается выпускать Аристофана без вновь сочиненной музыки и вновь созданной хореографии, отсюда – беспримерное богатство современных аристофановских песен: во многих из них ощутимо влияние музыки Хадзидакиса (потом музыку к комедиям Аристофана писали Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис, Дионисис Саввопулос, Минос Матсас, Ставрос Гаспарадос и др.).

Как обстояло дело в трагедии? Куновская «хорея» изначально понималась как подобающая, скорее, комедии, чем трагедии. Даже в знаменитой «Орестее», поставленной самим Каролосом Куном в 1980 г., не было ни мелики, ни танцевальных ритмов: в стасимах использовалась декламация нараспев, сопровождаемая унисонным звучанием хора; в трактовке движения артистов применялась условная пластика, но при этом достаточно сдержанная, чтобы не переходить в танец.

В целом же, в европейском театре 1970-х была явная склонность к немusикальной интерпретации хора в трагедии. Практические исследования трагической хореи принесли плоды только в 1980-е гг., когда наиболее явно обозначились поиски музыкальности античной трагедии, которые велись в отношении пар: 1) метры – танцевальные ритмы, или 2) метры – хоровая мелика без танца; но практически никогда не в отношении одновременно метров, мелоса и танцевальных ритмов.

В 1980-е особенно выделяются две трагедии, выпущенные почти одновременно, которые я бы назвал «экзотическими». Их общая черта заключается в том, что их авторы (режиссеры, художники, композиторы, хореографы) обращаются к уже существующей и развитой художественной системе, притом системе неевропейской, «экзотической», и убедительно используют ее как основу для интерпретации античных трагедий.

Первым таким спектаклем, получившим известность в Европе, стала «Медея» японского режиссера Юкио Нинагавы, показанная в 1983 и 1984 гг. в Одеоне Герода Аттика в Афинах во время Греческого летнего фестиваля¹⁸. Стилистика этого спектакля, сыгранного исключительно актерами-мужчинами, возникла из смешения традиций театра Кабуки и современного театра. Подобное смешение было выражено в костюмах (был создан принципиально новый костюм Медеи, в котором лишь очень отдаленно ощущаются мотивы традиционного японского театрального костюма); в гриме (лицо Креонта было выбелено, а белила в Кабуки использовали только для женских ролей); в музыке (в спектакле не используются традиционные инструменты театра Кабуки, но звучит музыка современного японского барда Иномата, а также генделевская сарабанда из сюиты № 11 ре-минор); в движении (были придуманы новые символические жесты, не известные Кабуки); в использовании хора и проч.

Но главное, в чем воплотилась смешанная стилистика японской «Медеи», это выдающаяся, запоминающаяся игра солиста – Микидзиро Хира. Он не вполне соблюдал традиционные манеры игры женщин в Кабуки: не завывал голос, напротив, говорил низко, мощно, с густым напором, характерным скорее для образа самурая – символа мужественности, но при этом удивительно талантливо и индивидуально – так, как умеют только японские артисты на амплуа женщин – соблюдал женскую пластику в движении.

Любого европейского театрала всегда впечатляет сосредоточенная и мощная игра японских актеров, в которой ощущается многовековая, недоступная Европе традиция. Но уникальный солист – далеко не единственное достоинство «Медеи» Юкио Нинагавы. В спектакле очень удачно было выстроено пластическое взаимодействие актеров и хора, найдены запоминающиеся мизансцены и движения (хореограф Кинносукэ Ханайаки). Именно поэтому в 1980-е гг. этот спектакль особенно запомнился уникальным соединением речи, пластики и танцевальных ритмов с признаками и традиции, и нарушения канонов.

Однако в японской «Медее» вообще нет мелоса (то есть пения) и нет чередования речи и танца в пределах одного сценического высказывания, когда речь прямо переходила бы в танец и наоборот.

Речевые и танцевальные сцены в этом спектакле разделены в точном соответствии со структурой трагедии: эпизодий соответствует речевому диалогу, стасим (хоровая часть) в основном соответствует танцу/пластической сцене, часто предваряемой коллективной декламацией хора. При этом в стасимах непременно используется гармония (фоновая музыка), и ей иногда находят соответствия в медленных танцевальных ритмах; в эпизодах фоновая музыка то используется, то нет, и когда она используется, ей ни разу не пытаются сопоставить ни танец, ни немую пластическую сцену.

Основу структуры «Медее» Юкио Нинагавы можно передать в следующей таблице:

<i>структурная единица трагедии</i>	<i>средства передачи смысла</i>	<i>музыкальное сопровождение</i>
эпизодий	речь	гармония/пауза
стасим	танец/пластический номер	гармония
эпизодий	речь	гармония/пауза
стасим	танец/пластический номер	гармония

и т. д.

Вероятно, первым чистым примером музыкальной (но не танцевальной) хорей в трагедии стал в 1980-е спектакль «Благовестие в Колоне» (*Gospel in Colonus*) в постановке Ли Бруера на музыку Боба Телсона: его премьера состоялась на следующий год после японской «Медее», в 1984 г. в *Brooklyn Academy of Music* (Нью-Йорк).

Спектакль Ли Бруера был поставлен в точности как воскресная служба в афроамериканской христианской церкви с соблюдением ее композиции, построенной на взаимодействии священника-ведущего, хора и певцов-солистов, только в качестве текста была взята адаптированная Ли Бруером и превращенная в либретто трагедия Софокла, а в качестве исполнителей – лучшие американские певцы госпелс, включая слепого музыканта Клэренса Фаунтена в роли Эдипа и его

группы из слепых певцов, вместе образующих квинтет «Пятеро слепых парней из Алабамы», еще одного квартета, солисток и солистов, и др.

Особенность этой постановки – остроумно выстроенное чередование пения, повествования и драматической игры. Функции артистов были строго распределены по трем группам: во-первых, говорящие (в т. ч. в технике мелодекламации) рассказчики, которые выступали то в роли повествователей, то в роли действующих лиц; во-вторых, певцы, исполняющие роли (иногда во время исполнения сольных музыкальных партий солисты пели в ансамбле); в-третьих, хор, из которого тоже иногда выделялись солисты, не имеющие отдельной от хора роли, и вокальные группы певцов (дуэты, квартеты) для исполнения отдельных музыкальных номеров. Весь спектакль шел только в живом исполнении в сопровождении музыкального ансамбля (гитара-соло, бас-гитара, клавишные, ударные).

Функции участников спектакля «Благовестие в Колоне» можно передать в следующей таблице:

<i>рассказчики/ действующие лица (3)</i>	<i>действующие лица (4)</i>	<i>хор</i>
Священник / Эдип, Рассказчик / Тесей, Рассказчица / Антигона	Эдип (солист/ квинтет), Исмена (солистка/ дуэт), Креонт (солист), Полиник (солист)	хор, квинтет, квартет, солисты (5)
разговор, мелодекламация	пение, мелодекламация, разговор	пение, мелодекламация

«Медия» Нинагавы и «Благовестие в Колоне» Ли Бруера сходны в том, что в качестве основы для обоих этих спектаклей выбрана традиционная художественная система, в которой уже есть многократно

опробованные средства создания своей уникальной «хореи». В японском спектакле – это традиционные театральные формы (Но и Кабуки, не знающие хора), в американском – формы воскресного церковного служения (где доминирует песнопение, а не танец). Подобное же решение применено еще в одном знаменитом спектакле – «Атриды» в постановке Арианы Мнушкиной в *Théâtre du Soleil* (Париж, 1992). Музыка к спектаклю написал Жан-Жак Леметр, танцы поставлены под руководством Надежды Лужиной¹⁹. В этом спектакле доминирует чередование метров и танцевальных ритмов – правда, без пения и без хоровой декламации – на основе индийского классического танца (катхакали, кудиятам, бхаратнатьям); поэтому «Атриды» насыщен впечатляюще быстрыми переходами из речи в сольный и коллективный танец.

Приведенные примеры показывают, что поиски действенной основы спектакля с участием хора, которая бы органично соединяла слово, пение и танец – или «хореи», позволяющей легко и разнообразно переходить от музыкального действия к немusическому, совпали с поисками универсального актера и объединяющей атмосферы игры. Не случайно режиссеры XX в., ведомые этими поисками, то и дело возвращались к европейской архаике или влеклись из Европы на Восток – в Азию и Африку. Античная драма, как оказалось, многое подсказала современному театру, а в иных случаях указала и вектор развития.

¹ См., напр.: *Kranz W. Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin, 1933. S. 170–171.

² *Lecoq J. The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre*. London: Routledge, 2011.

³ Аристотель. Поэтика, 1449b 24 и далее; см. в переводе М.Л. Гаспарова: *Аристотель. Политика. Поэтика*. М.: АСТ, 2002. С. 297.

⁴ Плутарх. Застольные беседы, кн. IX, вопрос 15, абзац 747a и далее; см. в переводе Я.М. Боровского: *Плутарх. Застольные беседы* / Под ред. Я.М. Боровского, М.Л. Гаспарова. Л.: Наука, 1990. С. 177–179.

⁵ Перевод Я.М. Боровского: там же. С. 179.

⁶ См.: *Plutarchus. Quaestiones convivales*, 748 b15–c1 // *Plutarchus. Moralia / Bibliotheca Teubneriana*. Vol. 4. Lipsiae, 1938.

⁷ *Plutarchus. Quaestiones convivales*, 747 c1.

- ⁸ I, 27, 11–12: Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV / In 3 vol. / Bibliotheca Teubneriana. Vol. 1. Lipsiae, 1887. См. в переводе Н.Т. Голинкевича под ред. М.Л. Гаспарова: *Афиней. Пир мудрецов* / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. М.: Наука, 2003. С. 24.
- ⁹ Ксенофонт. Анабасис, VI, 1, 1; см.: *Афиней. Пир мудрецов* / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. Указ. изд. С. 24.
- ¹⁰ Афиней. Пир мудрецов, I, 15е; см.: *Афиней. Пир мудрецов* / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. Указ. изд. С. 24.
- ¹¹ Papyrus Wien G2315. См. репродукцию этой части венского папируса, например, в кн.: *Seidensticker B. Das Antike Theater*. München: Verlag C.H. Beck, 2010. S. 79.
- ¹² Пользуюсь подсчетами из кн.: *Csapo E., Slater W. J. The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001. P. 349.
- ¹³ См.: *West M. L. Ancient Greek Music*. Oxford: University Press, 1992. P. 284.
- ¹⁴ Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua. *Musique de la Grèce antique*. Harmonia Mundi, France, 1979.
- ¹⁵ См.: *Еврипид. Трагедии* / В 2 т. / Перевод И. Анненского / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. Т. 2. М.: Ладомир, 1999. С. 322.
- ¹⁶ См. их компакт-диск: Gardzenice. *Metamorfozy: Music of Ancient Greece*. [Music recorded for a performance directed by Włodzimierz Staniewski in 1996–2000]. Altmaster, 2000.
- ¹⁷ *West M. L.* Указ. соч.
- ¹⁸ Подробнее об этом спектакле см.: *Smethurst M. The Japanese Presence in Ninagawa's Medea // Medea in Performance. 1500–2000* / Ed. by Hall E., Macintosh F., Taplin O. Oxford: Legenda, 2000. P. 191–216.
- ¹⁹ Подробнее об этом спектакле см. в кн.: *Ertel E., Lechevalier C., Judet de la Combe P. Agamemnon. Eschyle / Baccalauréat Théâtre*. Mayenne: Scérén / CNDP, 2009.