

Н.Д.Пискун,
ст. преподаватель

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ АРХЕТИПЫ
КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
(на примере школьного и народного
белорусского театра)**

Впервые в 1919 г. К.Г. Юнг ввел понятие “архетипы” применительно к аналитической психологии и определил их как “изначальные, врожденные психические структуры, первичные схемы образов фантазии, содержащиеся в так называемом коллективном бессознательном и априорно формирующие активность воображения; они (архетипы. — *Н.П.*) лежат в основе общечеловеческой символики, выявляются в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства” [3, с. 27]. К.Г. Юнг не ставил перед собой вопроса, как возникли архетипы и существует ли их наиболее истинная первичная форма, принимая за данность положение, что они являются универсальными образами, которые не даны нам ни во внешнем, ни во внутреннем опыте и существуют с самого начала времен. При разработке теории архетипов К.Г.Юнг опирался на учение Платона о трех основных онтологических субстанциях (“едином”, “уме” и “душе”), в котором “архетип” соответствовал “эйдосу” вещей (т. е. их субстанциональным духовным первообразами и принципам). Платон видел в первоначальных идеях основу, порождающую впоследствии те или иные вещи. Эти идеи принадлежали богам еще до создания мира, поэтому они предшествовали опыту и были вневременными. В трудах по аналитической психологии К.Г. Юнг также ссылаясь на высказывания античных авторов и христианских апологетов церкви — Филона, Цицерона и Плиния, Ириней, Авгу-

стина и Ареопагита, а также на средневековых алхимиков и мистиков (например, Рюисброка).

В своих работах К.Г. Юнг обосновал присутствие архетипов в их символической форме не только в сновидениях человека, но также в мифологии, религиозных символах и обрядах, истории культуры, во всех продуктах человеческого воображения, каковыми являются не только литература, но и, что особенно важно, искусство. Им было обнаружено, что в человеческом бессознательном существуют обладающие определенным смыслом некие первичные символы, являющиеся универсальными и принадлежащие всему человечеству. Выражаются эти символы в виде образов, вызывающих одинаковые чувства, поднимающих одинаковые вопросы, порождающих одинаковое поведение. К.Г. Юнг писал: “Праобраз [9], или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, повторяющаяся на протяжении истории везде, где действует творческая фантазия. <...> Подробное исследовав эти образы, мы обнаружили, что в известном смысле они являются формулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же вида” [10, с. 283]. Учение К.Г. Юнга имело своих сторонников и противников. Отдельные его положения оказали влияние на труды исследователей мифов и религии (М.Элиаде, Д.Кэмпбелл, А.Корбен), литературоведов (Н.Фрай, М.Бодкин, С.Аверинцев, Е.Мелетинский, О.Фрейденберг), философов и психологов (П.Тиллих, Л.Стейн, А.Руткевич), биологов (М.Фордхам, А.Стивенс, А.Портман), а также деятелей литературы и искусства (Х.Хессе, Т.Манн, Ф.Феллини, И.Бергман). Ученые конца XX в. уделяют пристальное внимание вопросам изучения проблемы архетипов, и это закономерное явление. Еще К.Г. Юнг предрекал, что “когда рушатся все

основания и подпоры, нет ни малейшего укрытия, страховки, только тогда возникает возможность переживания архетипа, ранее скрытого в недоступной истолкованию бессмысленности анима” [2]. Это архетип смысла, подобно тому как анима представляет архетип жизни. Смысл кажется нам чем-то поздним, поскольку мы не без оснований считаем, что сами придаем смысл чему-нибудь и с полным на то правом верим, “что огромный мир может существовать и без нашего истолкования” [10, с. 121]. Категория архетипа стала общенаучным термином, используемым в таких отраслях науки, как политология, психология, психиатрия, культурология и др. Однако необходимо констатировать, что разработка архетипической темы в значительной степени запаздывает. Процессы, происходящие в обществе, которые сами по себе являются очередным витком развития (и в то же время краха) цивилизации, требуют быстрого реагирования и соответствующих объяснений. И, несмотря на то, что само значение понятия “архетип” еще до сих пор окончательно не определено и “применяется просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных структур уже без обязательной связи с юнгианством как таковым” [1, с. 111], оно вполне может служить целям познания.

Театроведение до сих пор не уделяло внимания анализу театральных архетипов, оставляя эту проблему для литературоведения, фольклористики и исследователям в области мифологии и религии. Архетип как понятие в театроведческом аспекте рассмотрен только в “Словаре театра” Патриса Пави, но более отражает содержание понятий “литературный архетип” и “архетип мифологический” [5, с. 25—26]. Что же касается трактовки архетипа как

культурологического термина, то она была осуществлена в таком фундаментальном труде, каким явился словарь “Культурология. XX век” [6, с. 51—53]. Коллективом ученых Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси была также предпринята попытка создания свода фольклористических терминов и понятий. Понятие архетипа, но применительно к фольклористике дано в словаре научной и народной терминологии “Восточнославянский фольклор” [8, с. 12—13]. Безусловно, предлагаемые в названных изданиях обогатили терминологический лексикон определенных отраслей знания (отдавая предпочтение абсолютизации одного характерного признака архетипа, который был присущ только данной области науки), но театральные архетипы остались в стороне от внимания исследователей и являются одной из до сих пор не изученных проблем в белорусской театральной культуре.

Творящий свою театральную историю народ, как автор, уникален. Он полностью свободен от интеллектуальных и научных канонов и полностью не свободен от своих традиций, идей и верований, что позволяет ему быть честным, наивным и искренним в его творчестве. Народный театр — это отражение реальной жизни определенного этноса на протяжении всей его истории. По праву народный театр можно назвать душой народа, его творившего. В народном искусстве, как ни в каком другом виде художественного творчества, преобладают архетипы. Связано это с тем, что сам процесс творения в этносе изначально коллективен. Почти бессознательно мыслящие образами люди персонифицируют их, наполняют конкретным содержанием и передают из поколения в поколение. Потомки являются хранителями этой традиции, и потому в нас находит отклик все, что дошло до нас из глубины веков от предков. К.Г.Юнг писал: «Любое отношение к архетипу,

переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавиться от любых опасностей и преодолеть даже самую долгую ночь» [11, с. 118]. Именно в бытовых интермедиях белорусского народного театра, полностью освобожденных от догм, рожденных временем, наиболее ярко выражены архетипы в виде конкретных образов — традиционных персонажей. Надо отметить, что традиционные персонажи — явление закономерное и неизбежное, неразрывно связанное с психологическими особенностями творчества, в частности со стремлением “подмечать сходство”, о котором говорил еще Аристотель. Можно сказать, что эти образы традиционны для народного театра, но не для современной науки о театре.

Обобщая теорию архетипов К.Г.Юнга, Э.Самуэльс писал, что: “а) архетипические структуры и модели — это кристаллизация опыта с течением времени; б) они сосредоточивают опыт в соответствии с врожденными схемами и санкционируют последующий опыт; в) образы, происходящие из архетипических структур, вовлекают нас в поиск аналогий в окружающем мире” [7, с. 57]. Все эти положения в полной мере применимы к архетипам народного театра, которые являются составной частью универсальных архетипов культуры (укрощенного огня, хаоса, творения, мужского и женского начал и т. д.), “запечатлевших общие базисные структуры человеческого существования” [6, с. 53—54]. При всем многообразии фактического материала вопрос театральных архетипов

практически не изучен. Поэтому попытка их определения носит гипотетический характер.

Применительно к области народного театра, на наш взгляд, *архетипы* — это прообразы персонажей (или их устойчивых групп), повторяющихся в театральных представлениях в разные времена и у всех народов, остающихся при этом неизменными по своим типическим признакам, но наполняемые новым содержанием в зависимости от изменений, происходящих в жизни общества. Таким образом, архетипы интермедий школьного и народного белорусского театра — своеобразная форма, “образный сосуд”, наполняемый типическим содержанием, результат многовекового опыта театрального творчества предков, вобравший в себя исторические и культурные традиции народа. Будучи связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим, архетипы всегда актуальны и на любой стадии развития человеческого общества отражают общечеловеческие проблемы. Все эти положения позволяют рассматривать генезис и эволюцию персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра как стадиальный процесс: от архетипа через прообраз к прототипу и типам. Учитывая, что архетип — это нефиксированный образ коллективного бессознательного, его определение возможно лишь на уровне некоей основы, образца для создания театрального персонажа, что мы определяем понятием *прообраз*. Данный прообраз, будучи конкретным литературным, историческим, этническим, театральным и другим воплощением персонажа, становится образцом для создания другого персонажа, где архетипические черты проявляются наиболее ярко. Это позволяет на следующем этапе эволюции театральных персонажей сформировать группы, подгруппы персонажей, характеризующихся целым рядом обобщающих признаков, что является высшей точкой эволюционного процесса. Так возникает

ряд *типических персонажей* народного театра, которые в свою очередь являются составной частью образной структуры у ряда героев профессионального театра.

Необходимо отметить, что определение театральных архетипов и изучение дальнейшей их трансформации (в виде прототипов и типов) непосредственно опирается на науки, изучающие человека и среду, которая его окружает. Опираясь на фактический материал истории народного театра, можно с определенной долей достоверности зафиксировать момент возникновения и проследить эволюцию персонажей, которые, став традиционными и повторяющимися из поколения в поколение в разных театральных культурах, несли в себе архетипические признаки. История общества и история культуры показывают, как исторически сложившиеся обстоятельства в жизни социума и его культура наполняли архетипические образы новым содержанием. Та или иная трактовка традиционных персонажей народного театра зависела от менталитета и психофизиологических особенностей, присущих представителям того или иного этноса, поэтому теория театральных архетипов непосредственно связана с антропологией, психологией и этнографией народов. Прообразы архетипов изначально возникали в верованиях и в мифологии человека, что вызывает необходимость обращения в процессе их выявления и изучения к истории религии, мифологии и фольклору. Учитывая непосредственную связь между театральной культурой и драматургией, необходимо принимать во внимание те аспекты литературоведения, в которых были отражены взаимовлияния театральной практики и литературных источников. Учитывая тот факт, что народный театр отражал быт и нравы, а также жизненный опыт народов, его творивших, в первую очередь возникает необходимость изучения театральных архетипов в контексте философии, этики и эстетики.

Особую актуальность представляет выявление роли и значения театральных архетипов, т. е. их функций. Наиболее важными являются следующие:

— *гносеологическая*, состоящая, с одной стороны, в сохранении функционирования театральных архетипов с учетом сложившихся традиций, с другой стороны, в наполнении их новым содержанием и в разнообразии интерпретаций. Эта функция проявляется в том, что театральные архетипы в концентрированном виде содержат информацию о прошлом человечества. Поэтому множество их интерпретаций на протяжении различных периодов как истории общества, так и театральной истории соотносятся с той действительностью, в которой они бытовали и эволюционировали и осознаются как закономерное продолжение традиций прошлого;

— *полисемантическая*, заключающаяся в соединении и взаимосвязи в театральных архетипах нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, может быть объектом конкретного исследования. Например, Александр Македонский как театральный архетип может рассматриваться с точки зрения воплощения в божество в представлениях античных народов; как театральный прототип — он не только личность, исторически существовавшая (т. е. личность историческая), но и субъект, который впоследствии стал персонажем мифологическим (т. е. личность мифологическая); как театральный тип — образ, нашедший свое отражение в литературе (т. е. образ литературный) и оказавший непосредственное влияние на формирование театрального персонажа (т. е. театральный образ), который предстает уже в персонифицированном виде представителем целой группы персонажей-воинов;

— *полиэтническая*, предполагающая существование и эволюцию театральных архетипов (в виде прототипов и

типов) в культурной традиции разных исторических эпох и народов. Их заимствование и взаимовлияние в рамках инонациональных театральных культур отражается на внешнем облике и языке, на котором говорят персонажи. Как правило, любая национальная культура, обращаясь к мифологическим, литературным, историческим и театральным прототипам других народов, ищет в них не только сходное, общее, но и особенное, т. е. то, чего у нее нет. В.Г. Белинский писал: “Даже тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально” [4, с. 29]. Особо необходимо отметить, что вхождение традиционных структур (персонажи, способы их характеристики, фабулы и др.) в национальный контекст происходит наиболее рельефно и интенсивно, если мифологическая, литературная и театральная системы, из которой они заимствуются, не имеют отчетливо выраженных этнических границ. В этом случае персонажи быстро приобретают универсальное значение и широкое географическое распространение (например, древнегреческая и библейская мифология);

— *репрезентативная*, позволяющая на основе использования традиционных средств характеристики персонажей (маска, костюм, язык и др.) делать их быстро и легко узнаваемыми для зрителя, при этом учитывая тот факт, что какой-либо персонаж может быть представителем целого ряда однотипных персонажей (например, воины — это и Пор Индийский, и Генерал, и Есаул, и Солдат и т. д.), так как театральные архетипы — это своего рода некий смысловой субстрат, матрица, на основании которых может быть сделано множество интерпретаций.

Необходимо еще раз заметить, что архетипы в своей образной эволюции, изменяясь, становятся типическими, а в театре сугубо персонифицированными персонажами, выполняющими ряд других функций — *информационную*,

эстетическую, психологическую, рекреативную, дидактическую и др.

Рассматривая эволюцию традиционных персонажей, необходимо учитывать, что они по причине своей архетипичности продолжают театральную жизнь даже тогда, когда уже народный театр как вид не существует. Так, например, прототипом купаловского Адольфа Быковского в “Павлинке” был нерадивый школяр-шляхтич, а затем и Франт-Элегант. Наше время также наполнило театральные архетипы новым содержанием: в постановке Государственного театра кукол “Царь Ирод” Черт может “обжить” ларек с Комаровского рынка в виде батлейки, а Мужик, по науськиванию первого, может лечиться не чем-нибудь, а уриной; в постановке “Комедии” В.Рудова новым Малым театром (бывший минский Альтернативный театр) арендатор Давид может размахивать перед зрителем денежными купюрами, называя их нежно “кебичками”, а Черт отвлекаться от действия только для того, чтобы поиграть в “Зарницу”. Современные типы уже не есть только дань повседневной сатире, они скорее иронически-печальны. Мужик на сцене театра по-прежнему пьет водку и ищет ответы на вечные вопросы: “Что делать?” и “Кто виноват?”, — которые, как и раньше, остаются риторическими. История наполнения архетипов новым содержанием продолжается.

1. *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1987. — Т. 1.

2. *Анима* (лат. *anima* — душа) — термин (по К.Г. Юнгу), используемый для обозначения “внутренней части личности”, души.

3. *Архетип* // Философский энциклопедический словарь. — М., 1997.

4. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. — Мн., 1956. — Т. 10.

5. *Пави* определяет архетип как “общий и рекурсивный персонаж, повторяющийся в том или ином произведении, в ту или иную эпоху и во всех литературах и мифологиях” (См.: *Пави Патрис*. Архетип // *Пави Патрис*. Словарь театра / Пер. с франц., Под ред. К. Разлогова. — М., 1991).

6. *Руткевич А. М.* Архетип // *Культурология. XX век*: Словарь. — СПб., 1997.

7. *Самуэльс Э.* Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа / Пер. с англ. — М., 1997.

8. *Титовец А. В.* Архетип // *Восточнославянский фольклор: Словарь науч. и народной терминологии* / Редкол.: К. П. Кабашников и др. — Мн., 1993.

9. *Юнг* в своих работах использовал термин “праобраз”, современные ученые используют термин “прообраз”. В статье эти понятия рассматриваются как синонимы.

10. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. — М., 1991.

11. *Юнг К. Г.* Собр. соч.: В 19 т. — М., 1992. — Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке.

А. А. Плюта,
аспірантка

РЭЦЭПЦЫЯ АРЫСТАЦЕЛІЗМУ Ў ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ XVI ст.

Сучасная філасофія звязана з грэчаскай філасофіяй, прытрымліваецца закладзеных ёю кірункаў і здзяйсняе ўстаноўкі, прадугледжаныя філасофіяй старажытнай Грэцыі. Парадокс антычнай культуры заключаецца ў тым, што грэкі стварылі не толькі сваю культуру, але і адначасова ў двухадзіным творчым працэсе выпрацавалі парадыгму культуры ўвогуле. Так, Арыстоцель заклаў падму-