

Анна Мисюн

ОТ ОЛИМПЦИИ К ТЕАТРУ: ПОИСКИ НОВЫХ СОЦИАЛЬНЫХ РЕГУЛЯТОРОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

В эпоху системного кризиса культуры *актуальным* представляется рассмотрение трагедии как механизма и нового социорегулятора культуры классической Греции. Сознанием, художественно открытым трагическим театром, греческая культура включена в историческое сознание. Отчетливо распознается трагическое недоумение в иронии Сократа, под взглядом которого все сущее оказывалось чреватой шутилой мыслью. Платон начинал как трагик и закончил построением государства как «истинной трагедии». Продуктивной может быть попытка рассмотрения философии Аристотеля в контексте его «Поэтики» и, в частности, учения о трагедии. Если изъять свет трагедии из античной культуры, она распадется на мертвые слои «нищешанской» архаики и «винкельмановской» классики. Слышат ли в ней пьянящую песнь «про древний хаос, про родимый», извлекают ли из нее поучительный урок относительно сверхчеловечески умного порядка вещей, – оба «образа античности» по-разному выражают общую тягу современного человека уклониться от сознания, соответствующего тому, что было открыто древнегреческой трагедией.

Хотя Аристотель и утверждает, что она родилась из «импровизации и забавы» [4, с. 1069], отчетливо видно различие в значении этих слов в культурах античности и современной нам. «Забава», «досуг» (*διαγωγή* – буквально «времяпровождение») в аристотелевской концепции противоположности труда и свободного времени – важнейший эстетический и воспитательный элемент. Аристотель в «Политике» говорит о том, что досуг есть начало всего и им необходимо научиться пользоваться, как делали это предки. Досуг предпочтительнее труда и есть цель последнего [3, с. 50–51], поскольку включает в себе счастье и блаженство, дарованное людям богами. Поэтому ясно, что для умения пользоваться досугом нужно кое в чем воспитаться, кое-чему учиться, а именно тем вещам, которым учатся не из необходимости, ради труда, но ради их самих. И поэтому предки причисляли *музыку* к *παιδεία* – воспитанию, формированию, образованию – как нечто, в чем нет ни необходимости, ни пользы, подобно чтению и письму, но что служит единственно использованию свободного времени [3, с. 48]. При этом надо иметь в виду, что слово «музыка» (*μουσική*) означает в греческом языке гораздо больше, чем в наше время. Оно не только включает в себя наряду с пением и инструментальным сопровождением также и танец, но и охватывает вообще все искусства и знания, которые подвластны Аполлону и музам. Они называются мусическими в противоположность

пластическим и механическим искусствам, лежащим вне владений муз.

Мусическое тесно связано с культом, а именно с праздниками, в которых и заключена его функция. Пожалуй, нигде взаимосвязанность культа, танца, музыки и игры не описана так прозрачно, как в «Законах» Платона. Боги, говорится там, «из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от этих трудов, божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправить недостатки воспитания на празднествах с помощью богов, ибо через это божественное соучастие между людьми вновь восстанавливает порядок вещей» [17, с. 117].

Сфера свободного от физического труда, традиционно в античности понимавшегося как наказание богов, времени была в классическую эпоху чрезвычайно широка. Не как труд воспринималась всякая интеллектуальная деятельность – от управления государством (что в большинстве полисов не оплачивалось и считалось делом чести и социального достоинства, лишение этого права расценивалось как общественная казнь) до занятий математикой и философией. Известны упреки в адрес софистов в том, что они за свои уроки берут деньги, превращая интеллектуальные занятия в поденный труд [2, с. 213]. Как дело воспитательно и эстетически значимое рассматривалось и развитие тела. Во-первых, телесные упражнения трактовались как существенный элемент, обеспечивающий силу и безопасность полиса, поскольку он гарантировал физическую подготовку членов военного ополчения. Во-вторых, они связывались с лишенным утилитарности представлением о том, что совершенное гармоническое развитие телесных и духовных качеств является одной из целей коллектива свободнорожденных. Физическая красота тесно связывалась с духовной красотой и доблестью, входя в то понятие калокагатии (прекрасно-доблестного), которое зародилось еще в архаике как аристократический идеал гармонии. Позже в преобразенном виде он продолжал составлять одну из основ этико-эстетического идеала совершенного человека-гражданина эпохи классики. Именно возникшие в 776–773 гг. до н. э. как общеэллинские Олимпийские игры, по которым велось и летосчисление, в эпоху поздней архаики и ранней классики выполняли функцию объединения разрозненных полисов в единое культурное пространство – Элладу.

Слабость социальной регуляции полиса, вынесения из сферы официального в сферу досуга значительной части творческой деятельности, высокий уровень пассионарности требовали механизма контроля общества над поведением индивида. Формы, которые принимает этот контроль, весьма разнообразны, причем важно, лежит ли центр тяжести на повседневном контроле коллектива над поведением

его члена, когда решающее значение имеют одобрение или неодобрение каждого конкретного поступка, или в основу механизма регулирования поведения кладется внедряемая в ходе воспитания система интериоризованных норм, следование которым должно, в первую очередь, обеспечивать соответствие поведения человека сложившимся стандартам. В англо-американской литературе первый вид регулирования в обществе поведения индивида часто называют shame-culture (нарушитель должен испытывать стыд), а второй – guilt-culture (нарушитель должен чувствовать свою вину) [22, p. 23 ff.]. При всей сложности выявления в каждом случае типа социальной регуляции, можно утверждать общее господство контроля на основе подражания и внешних санкций, т. е. shame-culture, в культуре раннегреческого общества и, в особенности, в аристократической среде, для которой создавались гомеровские поэмы. Оценка коллектива, к которому принадлежал человек (и более узкого и более широкого), в эпоху архаики и ранней классики была регулятором поведения индивида во всех его проявлениях, а не только в плане выработки жизненных принципов.

С другой стороны, древнегреческое общество принадлежало к категории обществ, в которых особое значение имела установка индивида на то, чтобы превзойти окружающих в достижении своих жизненных целей. Подражая гомеровским героям, аристократы архаики и ранней классики добывали личную славу, прославляли свой полис (и таким образом его установления в области культа, социальной практики, системы воспитания – политики в целом, – т. е. его культурную модель) и утверждали его превосходство. В Олимпийском состязании снималась значительная часть агрессии, уровень которой был довольно высок в античности. Поэтому Олимпийские игры были так высоко чтимы и даже в период войн не прекращаемы. Олимпионики почитались как герои, и им первым из смертных начали ставить именные памятники на священных местах в родном полисе героя или в общегреческих святилищах. Известны факты обожествления некоторыми полисами многократных победителей общегреческих и местных агонов, вроде Панафинейских, Никейских или Ахилловых дромов на Тандре. Состязания в силе и красоте между представителями фил среди мужчин проходили в Афинах во время Великих Панафиней и празднеств в честь Тесея [1, с. 334–335]. Такие же состязания проводились и в Элиде, и даже среди греков, сражавшихся при Платеях [7, с. 457]. Вообще, существовала масса разнообразных состязательных традиций: от состязания в питии вина во время праздника Хоев в Афинах до агонов Главной проблемой греческой классики становится поиск алгоритма сосуществования мира (как Полиса, так и Космоса) и человека, способного этот мир поддерживать и развивать. Вокруг этой оси

напряжения и организовывалось культурное пространство Древней Греции. Эта проблема лежит в основе размышлений античных философов, историков; она реализуется в сложнейших коллизиях активной политической жизни полиса; ею пронизано классическое изобразительное искусство и архитектура, всегда соразмерная человеку; попытка же ее разрешения порождает театр. Поиски новой социорегулирующей системы приводит к осмыслению гармонии человека с миром, в конечном счете, счастья, как основной культурной проблемы.

Всем формам творчества в этот период свойственно чрезвычайно быстрое формообразование и достижение в предельно короткие сроки высокого уровня развития. Причина этого эволюционного скачка заключается в том, что само это развитие проходило в сфере игры с присущими ей агонем, престижностью победы вне зависимости от ценности приза и утилитарности открытия (установления рекорда и т. д.), увеличенной скоростью обучаемости в процессе игры, заимствования у соперника более удачных приемов и т. п. Трагедия возникает в пространстве игры, досуга, дарованного богами для сохранения порядка вещей, когда в Афинах триединая хорея – музыка, пение и танец – соединилась с эпической поэзией. В Афинах возникновение театра шло естественным путем – из почти шуточных состязаний в рамках дионисийских праздников. В программу празднеств, изначально входили состязания как в физической ловкости, так и в остроумии и красноречии.

Самым ярким и крупным праздником Афин были Великие Дионисии, значение которых особо возросло, когда в середине VI в. до н. э. тиран Писистрат, поддерживавший в своей политике народные культы и обычаи, сделал Великие Дионисии официальным всенародным праздником во всей Аттике, вторым по важности после Панафинейских торжеств. Дионисии носили политико-религиозный характер, и именно они дали мощный импульс развитию драматической поэзии и театра в Греции. В последний, шестой день праздников оглашали результаты состязаний и раздавали награды – сначала только поэтам, авторам наиболее понравившихся произведений, но впоследствии стали награждать и хорегов – состоятельных граждан, на свои средства организовавших и подготовивших хор для трагедии; а с развитием вкуса публики, становлением техники актерской игры и понимания красоты и важности последней для трагедии – и актерам (на Афинских Дионисиях – с 446, на Ленеях – с 420 и для комических актеров с 307–306 гг. до н. э.).

В атмосфере состязания трагедия за десять лет становится популярнейшим зрелищем афинян. Уже Фриних (511–479 гг. до н. э.) совершил перелом в этом развитии: он писал трагедии на мифологические и исторические сюжеты, как «Падение Милета» и «Финикиянки». В драматической форме зрителю было предложено не развлечение, а

размышление над действиями современников. Это произвело на зрителей огромное впечатление: весь театр рыдал, и на автора был наложен штраф в тысячу драхм за нарушение праздничного настроения [7, с. 517]. Но все же Фриних был признан победителем. Народ готов был теперь не развлекаться в театре, а использовать досуг для того, чтобы «кое-чему научиться». Именно такой подход и дал повод Аристотелю в «Поэтике» заметить, что «поэзия философичнее и серьезнее, чем история: поэзия говорит об общем, история – о единичном» [4, с. 1077].

Одновременно идут два процесса: становление театра как сложного полисемантического и синтетического искусства и становление театра как сферы, в которой полис переосмысливал себя. Тяготеющая к демонстративности, сложная жизнь эллина перешла на оркестру. Человек, с его взаимоотношениями с богами и полисом (трагический хор), предстал перед другим полисом – зрителями. Народ с появлением действия, которое его втягивает (хотя бы для того, чтобы судить состязание), и становится «театроном» (от *θεαῶμαι* – гляжу, смотрю), лишь позднее это название переходит на весь комплекс сооружений.

В 499 г. до н. э. площадку для зрелищ переносят к подножию южного склона Акрополя (между холмами ареопага и народного собрания) и заменяют временные деревянные скамьи амфитеатром сидений, высеченных в камне. И. Ильин [10, с. 166–167] указывает на то, что таким образом объектом созерцания, рассмотрения становится не только трагедия, но и народ сам для себя, что тоже становится составной частью действия. В кратчайшие сроки в театре выстраивается определенная структура самодемонстрации и самосозерцания народа. В первом ряду Афинского театра Диониса на 67 высеченных в камне стульях размещались «социально престижные» персоны – те, кто имел право проэдрии, т. е. право сидеть на первых местах. Речь шла о жреце бога Диониса (глава культа и театрального действия), высших должностных лицах, жрецах других культов, представителях иностранных государств, судьях на всякого рода состязаниях и, наконец, об осиротевших детях героев, павших в боях за отечество. Роль театра как места самодемонстрации полиса нашла свое отражение и в том, что калекам, даже если увечья были получены в боях за интересы полиса, запрещалось присутствовать в театре под благовидным предлогом – охранения граждан от неприятного зрелища человеческих уродств. Театр, в котором над всем действием на оркестре-проскенионе возвышается народ, в театре становится своеобразной формой самоагитации народа, что находит отражение в дидакалиях (списки победителей в драматических состязаниях) того времени, в которых победители перечисляются в следующей последовательности: фила, хорег, поэт, актер.

Трагедия вырабатывает и новый алгоритм коллективного

сотворчества. С одной стороны, выделяется личность автора-профессионала. Трагедиографы со времен Эсхила пишут для актера, а не для себя. Эсхил, который, по-видимому, играл и сам, введя второго актера, пользовался услугами вошедших в историю Ликимия, Клеандра и Минникса. Софокл, у которого был слабый голос, выступил лишь в двух ролях: царевны Навсикаи и прорицателя, играющего на лире; как с протагонистами же Софокл предпочитал работать с Клейдемидом и Тлеполемом. Сам лично не игравший Еврипид, чаще всего писал для Кефисофонта [5, с. 3–8]. В первые десятилетия существования трагедии драматурги должны были сами готовить актеров, обучая их манере игры и прочтения произведения. Так своеобразно продолжилась древняя аристократическая традиция подготовки атлетов. Рост престижности трагедии и актеров, в ней выступавших (часто протагонистами были известные ораторы, политические деятели, талантливые молодые начинающие драматурги [5, с. 368]), в том числе и через учреждение награды в агоне, приводит к тому, что в Афины к середине V в. стекаются талантливые актеры со всей Эллады.

Здесь полис создает своеобразную модель взаимоотношения со свободным бесправным населением. Метеки и чужестранцы не обладали в античном мире полнотой прав; даже в случае нарушения их имущественных прав, надругательства над ними и их семьей, они не могли обратиться в суд или магистратуры с жалобой. Старинная аристократическая традиция дружбы, побратимства и взаимных услуг, трансформировавшись в систему проксений, была единственной защитой для неграждан в чужом полисе: защиту от имени полиса брал на себя «побратим»-проксен. Единственным исключением из общих полисных правил были представители профессионального жречества (но таковым было только дельфийское и коллегия Мойр) и члены Олимпийской судейской коллегии, которые почитались неприкосновенными в любом полисе. В Афинах, из-за того, что театральные постановки были частью культа, актеров, к какой бы актерской артели они не принадлежали, провозглашают «художниками бога Диониса» или «сотрапезниками Аполлона». Им даруются привилегии: освобождение от денежной повинности, гарантия личной безопасности, обеспечение продуктами питания в неурожайный год и т. п. Но в то же время, как и на служителей культа, на них возлагались телесные наказания, от которых были застрахованы все граждане полиса, в случае оплошности во время представления (если того пожелает публика) [5, с. 21–23]. Уже с V в. до н. э. театр начинает выполнять формообразующую функцию в культуре.

Важную роль в ранней трагедии играл хор. И если праздничные хоровые состязания в древних Дионисиях были непрофессиональными

и во многом импровизационными (на основе мифологического текста, конечно), то авторская трагедия, с зафиксированным текстом, требовала серьезной подготовки хора, который у Эсхила состоял из 12, а у Софокла и после из 15 человек. И здесь полис вырабатывает модель коллективной творческой работы. Архонт-эпоним и особая выборная комиссия предлагали каждому кандидату его хорегу – кого-либо из зажиточных граждан, кто при условии освобождения от налоговых обязательств перед государством способен был на собственные средства осуществить театральную постановку. Иногда хорегу вызывались сами поставить трагедию своего друга или уважаемого ими автора (например, как это было в случае с Периклом и Софоклом). Хорег брал на себя часть забот о спектакле: подбирал хор, нанимал помещение для репетиций, заказывал костюмы, маски и реквизит, нанимал постановщика – дидаскала, работавшего с хором, музыкантов – флейтиста и кифареда и т. п. Разумеется, хорегия была обременительной в финансовом отношении, но при этом и социально почетной. Среди мотивов такого отношения к этой литургии не последнюю роль играло тщеславие – надежда победить в агоне. В постановке трагедии отрабатывались новые стереотипы взаимоотношений в коллективном творчестве, с одной стороны, и снималось социальное напряжение – с другой. Часто свое участие в подготовке к постановке аристократы использовали в защитных речах на процессах против наиболее пассионарных слоев общества [13].

Одной из основ трагедии Аристотель считал *мысль*, трактуя ее как «то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение» (Poet., IV, 1450a) [4, с. 1072, 1092]. Вырабатываемая трагедией новая модель поведения – навык выслушивать до конца, обсуждать выслушанное и только потом принимать решение по поводу победившего или проигравшего (как это было при судействе в театральных агонах) – переносится на политическую практику Афин, а отсюда и во всю Элладу. В V в. до н. э., как сообщает Фукидид в своей «Истории» (VIII, 93, 1), народное собрание спускается с холма Пниска в театр Диониса. Такое развитие исторической реальности приводит к тому, что место, на котором выступал актер, отделившийся от хора, получает название «логейон», т. е. трибуна для оратора. Интересно в этом контексте проследить развитие и художественное совершенствование речей ораторов, на выступления которых, как в театр, теперь начинает ходить молодежь. Андокид, например, утверждал, что молодые люди, беря пример с Алкивиада, проводят время не в гимназиях, а в судах, привлекаемые искусными речами, которые там произносятся [16, с. 76]. Сам же Алкивиад неоднократно побеждал как хорег и был другом как Софокла, так и Еврипида. Фразы из трагедий Еврипида не только цитировались в повседневной жизни гражданами, но употреблялись в речах политиков

и даже философов (напр., Аристотель его цитирует в «Политике», «Афинской политике», «Риторике» и др.). Представляется, что размещение народного собрания в театре Диониса, театрон которого был обращен к Акрополю, также повлияло на развитие этого архитектурного комплекса. Если проследить, как шла перестройка Акрополя, то мы заметим, что первыми были отстроены Парфенон (447–437 гг. до н. э.) и Пропилеи (437–432), просматривающиеся из театра Диониса, а затем, по мере выпадения из поля видимости – малый храм Ники (425–424) и Эрехтейон (421–405). Удивительно, что никто из историков античной архитектуры не обратил внимания на этот факт.

В V в. до н. э. трагедия становится не сугубо аттическим, но общегреческим явлением, наподобие Олимпийских игр, а это говорит о том, что проблемы, поднимавшиеся в трагедии были не исключительно аттическими, а общегреческими; язык мифа и архетипов, способ психологической и лингвистической реализации героев трагедии были понятны всем эллинам, находились в общем семиотическом пространстве. Мы уже упоминали выше о том, что актеры происходили из разных полисов Греции. Но и трагедиографы тоже не всегда были уроженцами Афин. Среди тех, чье творчество не дошло до нас, икарец Феспис, Гераклид Понтийский, выходец из Флиунта Пратинас, милетец Фриних, Ион с о. Хиос, сицилийский тиран Дионисий и т. д. Из великих трагедиографов лишь Еврипид был афинянином: Эсхил происходил из Элевсина, а Софокл – из Колона (правда, оба они уроженцы аттических демов). Общим для Эллады стало и построение огромных театров, в которых также проходило и народное собрание. Театры строились повсеместно, даже на краю эллинской ойкумены, каким было Северное Причерноморье: в Ольвии, Никее, Тире были свои театральные здания, которые постоянно ремонтировались и расширялись, вплоть до I–II вв. н. э., о чем свидетельствует эпиграфический материал этого региона [12, с. 228–234; 21]. К числу самых грандиозных построек Великой Греции относились театры Эпидавра (40 тыс. мест), Мегалополиса (44 тыс.), Приены, Эретрии, Оропы, Эфеса [6, с. 365–366].

Выводы: театр с V в. до н.э. начинает выполнять функции поддержания общегреческого культурного пространства, которые до этого осуществляли ристалища. Общие смыслы и знаки, интериоризированные стереотипы поведения, модели осуществления прямой демократии распространяются с помощью аттической трагедии по всей Греции. Трагический театр стал, по сути, первым из тех механизмов культуры, которые были призваны снимать социальное напряжение, вызванное главным противоречием античной культуры – противоречием между интересами полиса и частными интересами составлявших и развивавших его индивидуальностей. В своем

функционировании на всех уровнях трагедия отражает и демонстрирует это противоречие: агон (диалог) между первым и вторым актерами на просценионе, между просценионом и орхестрой (актером и хором), между игровым пространством и театроном (трагедииографом как автором и народом как судьями). Более того, за пределами здания театр не заканчивался (да и начинался он за пределами здания). Шедшая почти полгода подготовка к постановке, когда активно обсуждалось содержание трагедии многочисленными участниками, заканчивалась многодневным обсуждением увиденного в театре на симпозиумах, в портиках агоры, в софистских и риторских школах. Нарративная, устная, публичная культура античности питалась духовной пищей, преподанной трагедией, что в свою очередь развивало эту культуру. Трагическая амехания (бездействие) перед принятием решения, найденная еще Эсхилом как художественный прием, превращается постепенно в политическую практику народного собрания, приучая сначала остановиться, подумать и лишь потом принимать решения, действовать. Снимая высокий уровень агрессии в обществе, трагедия приучает общество к диалогу, обсуждению, выслушиванию.

1. Аристотель. Афинская политика // Политика. Афинская политика.– М., 1997.
2. Аристотель. Никомахова этика. // Сочинения в 4 тт.– Т.4.– М., 1984.
3. Аристотель. Политика// Сочинения в 4 тт.– Т.4.– М., 1983.
4. Аристотель. Поэтика// Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории.– Минск: Литература, 1998.
5. Варнеке Б. В. Актеры древней Греции.– Одесса, 1919.
6. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи.– М., 1988.
7. Геродот. История. В 9-ти кн. / Пер. Г. А. Стратановского.– М., 2001.
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.– М., 1986.
9. Доватур А. И. Рабство в Аттике в VI-V вв. до н. э.– Л., 1980.
10. Ильин И. А. История искусства и эстетики: Избр. статьи. – М., 1983.
11. Колпинский Ю. Д. Великое наследие Античной Эллады.– М., 1988.
12. Латышев В. В. Исследования об истории и государственном строе Ольвии.– СПб, 1887.
13. Лисий. Речи / Пер. СИ. Соболевского.– М., 1933.
14. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии.– М., 1957.
15. Мисюн А.В. От мифа к трагедии (к проблеме развития рефлексии над мифом) // Сб. науч. трудов кафедры культурологии ОГПУ.– Вып. 4.– Одесса, 1999.
16. Ораторы Греции.– М., 1985.
17. Платон. Законы. // Сочинения в 3 тт. – Т. 3.– Ч. 2.– М.: Наука, 1968–1972.
18. Соколов Г. И. Олимпия.– М., 1980.
19. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня.– М., 1992.
20. Эренберг В. Восток и Запад.– М., 1996.
21. Latyshev V.V. Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini. In 4 V. Petropoli, 1916.– V.1.
22. Reisman D. The lonely crowd.– New Haven, 1950.