

Дмитрий
ТРУБОЧКИН

ДРЕВНЕ- ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР



Дмитрий
ТРУБОЧКИН



ДРЕВНЕ-
ГРЕЧЕСКИЙ
ТЕАТР



МОСКВА
ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ
2016

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 16-04-16078д



Трубочкин Д.В.

Т77 Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. – 448 с., ил.

ISBN 978-5-88451-350-1

В книге рассматривается история древнегреческого театра периода Архаики и Классики (VI–IV вв. до н. э.). Особое внимание автор уделяет социально-историческим, пространственным, материальным аспектам театра, а также реконструкции различных элементов сценического действия, в том числе на основании литературных и материальных свидетельств, не введенных пока в оборот российского театроведения.

Книга предназначена для театроведов, историков античной культуры и всех, кто интересуется театральной древностью.

ББК 63.3(0)32-7

Маме, Вере, Маше

Содержание

К ЧИТАТЕЛЮ	5	«Машинерия»	211
ВВЕДЕНИЕ: К ИСТОРИОГРАФИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА	9	Маска	234
АРХАИКА	35	Костюм	284
Проблема происхождения театра: историо- графический экскурс	36	«Смешение стилей»: Контуры античного актерского искусства	314
Театр и ритуал	45	О терминах, использовавшихся для описа- ния пения и танца в спектакле	353
Дотеатральная древность	50	Экскурс: Поиски хора в современном театре	354
Начало исторического бытования театра . . .	62	Выводы	360
Трагедия и Дионис	70	ВМЕСТО ЭПИЛОГА	367
Изобретение трагической маски	86	СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	375
Экскурс: О материалах для изготовления театральных масок после эпохи античности	101	ПРИЛОЖЕНИЕ. АНТИЧНЫЙ ТЕАТР В ДЕЙСТВИИ	381
Выводы	102	Трагическая героиня нашего времени: «Медея» в Театре имени Вахтангова (2012) .	383
КЛАССИКА	107	Наследие Аристофана на Летнем греческом фестивале в Эпидавре (2012)	396
Организация театра	109	Два подхода к трагедии: «Электра» в Рос- сийском молодежном театре и Театре Наций (2012)	408
Древнейшее место действия: городская площадь или святилище Диониса		Актеры-сказители: «Илиада» на Летнем греческом фестивале в Афинах (2013)	426
Элефтерия?	127	Аутентизм или авангард: «Вакханки» в Электротеатре Станиславский (2015)	440
Театр Диониса в Афинах V века до н. э.: форма орхестры и театрона	146		
О поддержании театра и платном допуске зрителей	165		
Театральное пространство	174		
Сцена	184		

К читателю

В русской научной традиции пока еще не было книги, озаглавленной «Древнегреческий театр» или «История древнегреческого театра». Я предпочел для моей книги первое из двух названий, держа «в уме» второе. В современной науке словосочетание «История древнегреческого театра» звучит настолько серьезно и обязывающе, что я пока не рискнул поставить его на обложку. Тем самым я хотел оправдать то, что данная книга не является всеобъемлющим изложением предмета, и читатель не найдет в ней некоторых разделов, которые, исходя из опыта предшествующих «историй театра», непременно должны были бы в ней быть. Надеюсь, настанет момент, когда это исследование будет переработано и дополнено настолько, что слово «история» в названии не будет меня смущать.

Книги, претендующие на новое обобщение и новое изложение столь известного предмета, неизбежно создаются долго. Я вижу, что мои занятия античным театром еще не достигли той стадии, когда можно задаться целью создать завершенную систему, ясно и убедительно сформулированную. Поэтому в данной книге, неизбежно, я публикую только часть результатов исследований: они относятся, как это и указано в заглавии, к архаической и классической эпохам античного театра – то есть к VI-IV векам до н. э. Наибольшее внимание, закономерно, я постарался уделить тем сюжетам, которые, на мой взгляд, представлены в нашей науке недостаточно ясно.

Еще одной задачей этой публикации было довести до читателя как можно больше иллюстративного материала по античному театру, который позволил бы взглянуть на этот предмет и полнее, и шире, чем это было возможно в русскоязычной науке несколько десятилетий назад. Большинство фотографий сделаны лично мною в античных театрах и музеях Европы; многие из них публикуются в России впервые.

Выбирая иллюстрации, я стремился прежде всего к полноте и разнообразию визуального представления о древнегреческой театральной культуре. В то же время меня особенно интересовала возможность подробно проиллюстрировать те исследовательские сюжеты, которые традиционно не служивали у нас большого внимания – такие, как

конструкция и физиогномика античных масок или устройство театральных пространств, не столь известных, как Театр Диониса или Театр в Эпидавре. Большинство иллюстраций, неизбежно, датируются временем более поздним, чем то, что составляет главный предмет этой книги. Но таково в принципе состояние иконографии античного классического театра, и весь вопрос лишь в осторожности интерпретации поздних визуальных свидетельств.

Хотел бы сразу предупредить читателя, что эта книга не задумывалась специально как обсуждение конкретных артефактов и археологических свидетельств. Текст книги и иллюстрации – два связанных, но в то же время самостоятельных способа выражения результатов моих поисков. Они местами сопутствуют друг другу, дополняют друг друга, но иногда и существуют отдельно: некоторые иллюстрации по-прежнему нуждаются в более подробной и точной интерпретации; точно так же некоторые из гипотез, представленные в тексте – в более весомом визуальном подкреплении. Учтесть всю полноту визуальных свидетельств в тексте, привести знание, добытое из текстов и артефактов к гармонии – задача весьма непростая; она может быть решена только в ходе дальнейших исследований.

В конце книги помещено приложение под названием «Античный театр в действии», в котором собрано несколько моих очерков о современных постановках древнегреческой драмы и ее адаптации. Современный художественный процесс – один из важнейших источников понимания истории театра. Именно он побуждает нас не ограничиваться археологическим подходом и помнить о том, что предмет нашего исследования когда-то принадлежал миру «современного» искусства и живого творчества в пространстве и во времени.

Мое исследование выполнено при поддержке фонда РГНФ (проект № 12-04-00407). Для меня упоминание этого факта не является простой формальностью. Я бесконечно благодарен сотрудникам отдела филологии и искусствоведения РГНФ, в особенности руководителю отдела доктору искусствоведения Н. Г. Денисову за бесценную помощь, поддержку, ободрение, важные и своевременные советы, без которых книга не получилась бы такой, какова она сейчас.

Я благодарен сотрудницам Сектора античного и средневекового искусства Государственного института искусствознания, прочитавших главы рукописи и сделавших полезные замечания.

Многие из исследовательских сюжетов этой книги не могли бы сложиться, если бы не пытливость моих студентов Театральной школы Константина Райкина и ГИТИСа. Их неравнодушие к театру, способность ставить нестандартные вопросы к материалу, стремление наполнить всякое знание о театре практическим измерением тоже вели меня в моих разысканиях. Сближение со школой актерского мастерства, которая столь много внимания уделяет законам телесной выразительности и не забывает о маске как инструменте создания образа (я имею в виду Театральную школу Константина Райкина) позволило иначе взглянуть на знания об античном театре, добытые антиковедением. Я сердечно благодарю лично К. А. Райкина, уникальным образом приоткрывшего для меня тончайший

механизм взаимодействия актера с образом, в том числе с образом-маской.

Наконец, бесценный опыт личного участия в постановке «Царя Эдипа», осуществленной совместно Театром имени Евг. Вахтангова и Греческим национальным театром на орхестре театра в Эпидавре (преьера 29–30 июля 2016 года), многое подсказал мне в плане практического осмысления этого красивейшего и древнейшего из всех действующих театров мира. Я бесконечно благодарен режиссеру спектакля и художественному руководителю Театра имени Евг. Вахтангова Римасу Туминасу, художественному руководителю Греческого национального театра Стафису Ливафиносу, актерам-вахтанговцам и участникам греческой постановочной группы, щедро делившимся со мною своими профессиональными наблюдениями о том, что это такое: работать на античной театральной площадке, окруженной театроном на 14000 зрителей.

Введение
К историографии античного театра

Русскоязычные монографии, посвященные античному театру и содержащие обширные разделы по Древней Греции, до сих пор можно пересчитать на пальцах одной руки¹. Последняя из них – книга В. В. Головни – была выпущена в 1972 году; при том что наиболее значительные западные исследования, сформировавшие современную научную традицию античного театра (в основном, англоязычные), стали выходить начиная с середины 1970-х.

Поэтому русский исследователь, взявшийся за эту тему сегодня, оказывается в непростом положении. С одной стороны, есть насущная необходимость изложить ещё раз все разделы, традиционно входящие в понятие «история античного театра»; надо учесть современные знания и подходы, дать новое обобщение. С другой стороны, подобное изложение, сколь бы удачным оно ни получилось, неизбежно будет вторичным, потому что пойдет по стопам исследований, давно ставших стандартным чтением в европейских, американских или австралийских университетах. Путем изложения угнаться за наукой невозможно. Да и едва ли одна книга способна отразить все существенное, что произошло в науке об античном театре хотя бы за последние 40 лет.

Малое количество русскоязычных монографий не означает, что научных исследований на эту тему в России совсем нет. Филологов или театроведов, так или иначе занимавшихся и занимающихся античным театром, в Москве и Санкт-Петербурге, конечно, неизмеримо меньше, чем в Европе или Америке; тех же, кто считает античный театр своей главной темой – в России вообще единицы. Но все же сегодня, не в пример периоду 1970-х и начала 1980-х, эти немногие работают в открытом научном сообществе, участвуют в международных конференциях, имеют стажировки, доступ к современной научной литературе, читают лекции и публикуют статьи. Так что занятия в этой области в России не прекратились, и новые знания по-прежнему распространяются. Во всяком случае, два студента-театроведа или филолога, желающие изучить историю античного театра, один в Москве, другой – где-нибудь в Европе при должном усердии придут сегодня к сопоставимым результатам (мне в последние годы неоднократно пришлось в этом убедиться).





Театр Диониса в Афинах. Вид с Акрополя.

Надо отметить и то, что характер исследований античного театра, начиная именно с середины 1970-х годов, в мировой науке поменялся. Последние открытия новых драматургических текстов были сделаны в 1960-е годы: был заново открыт Менандр. В русской научной литературе это открытие было отражено с достаточной полнотой в статьях и прекрасном издании Менандра в серии «Литературные памятники»².

Открытий, сопоставимых с публикацией неизвестных ранее текстов Менандра, в науке об античном театре в последние десятилетия не было. Отдельные крупные события – такие, как публикация в начале 1990-х краснофигурной вазы «Хореги», важной для иконографии трагедии и комедии³ – принципиально не поменяли состав первичных источников, хотя и спровоцировали новые дискуссии об интерпретации визуальных свидетельств в истории театра.

Мировая наука об античном театре приблизительно с середины 1970-х вошла в стадию поиска новых способов интерпретации знакомых текстов и материальных свидетельств, формулирования новых тем на известном материале, создания все более подробных и исчерпывающих сводов знаний. Эта стадия длится, таким образом, уже около 40 лет.

Своеобразными «метками» этой стадии, ее «обрамлением» служат две небольшие немецкие книги под одинаковым названием «Античный театр», созданные как краткие систематические изложения предмета. Их авторы – филологи, относившиеся с большим вниманием к археологии: Эрика Симон (1972) и Берндт Зайденштикер (2010)⁴. Различия между книгами по структуре и содержанию показывают, как поменялась научная парадигма за 40 лет. В книге Э. Симон намного меньше места уделено римскому театру; у Б. Зайденштикера объемы разделов по Греции и Риму почти одинаковы. Зайденштикер больше привлекает в качестве первоисточника иконографию, отдельный раздел у него посвящен организации театральных фестивалей, специальное внимание уделено конкретным практическим вопросам – например, актерской технике.

В этих различиях ясно зафиксирована динамика представлений об античном театре в последней четверти XX века и начале XXI.



Во-первых, греческий и римский театр почти «выровнялись» во внимании ученых. Во-вторых, античная иконография трактуется как первоисточник не менее важный, чем тексты. В-третьих, рядом с традиционными разделами по драматургии и театральному пространству большое место стали отводить социально-экономическим аспектам театра и, соответственно, социологической проблематике. Наконец, в-четвертых, в арсенале методов интерпретации античного театра рядом с филологическим взглядом сформировался театроведческий: через драматургию ученые увидели актера в театральном пространстве и стали задумываться, что происходило на сцене и в рядах зрителей, когда звучали знакомые тексты. В итоге актер стал предметом и филологического, и театроведческого анализа. Следом за актером внимание переключилось на других людей античного театра – ху-

Вид Акрополя: фотография с вертолета. На юго-восточном склоне (правее) Театр Диониса, на юго-западном (левее) Одеон Герода Аттика. Театр и Одеон были соединены крытым переходом – Портиком Эвмена.

дожников и архитекторов, музыкантов, учителей хора, спонсоров спектаклей, зрителей и пр.

К этому надо прибавить еще две тенденции, явно обозначившиеся в последнее время. Ощутимо большее внимание стали уделять вне-афинской театральной культуре: театрам Южной Италии и Сицилии IV века до н. э., а также эллинистическим театрам различных регионов Средиземноморья⁵. Наконец, у филологов и театроведов сформировался устойчивый интерес к популярным и массовым античным жанрам, традиционно находившимся на периферии научного исследования – таким, как мим и пантомима⁶.



Нарастание объемов обобщающих исследований, расширение историко-культурного контекста и одновременно стремление прийти к наибольшей детализации знаний об античном театре можно проиллюстрировать несколькими примерами.

В конце XX века самый крупный обобщающий источниковедческий труд (его смело можно назвать выдающимся) – «Контекст античной драмы» Э. Шапо и У. Слэйтера⁷ – был посвящен сбору, переводу на английский и комментированию античных литературных и эпиграфических свидетельств как по древнегреческому, так и по древнеримскому театру. Авторы стремились ввести в научный обиход темы и тексты, ранее остававшиеся на периферии или совсем не принимавшиеся во внимание⁸. В итоге нарисованная ими картина существенно поменяла парадигму античного театрального процесса.

Через три года после «Контекста античной драмы» вышел в свет сборник статей *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (1997), лишь немного уступающий по объему «Контексту античной драмы». Выход этой книги стал настоящим событием, потому что под рубрикой «греческая трагедия» впервые были «узаконены» новые разделы, ранее воспринимавшиеся как необязательное дополнение к разборам текстов и материальных древностей. Например, в «Компэнионе» есть глава по социологии трагедии и целый большой раздел, занимающий почти треть книги, посвященный ис-

Повозка с изображением Диониса в виде корабля на колесах. В такой повозке Диониса везли в городской процессии от ворот к храму. Чернофигурная ваза конца VI века до н. э. Pickard-Cambridge 1968, fig. 13.

тории интерпретаций афинской трагедии в разных видах искусств, начиная с эпохи Возрождения⁹.

Прошло еще 20 лет, и в 2014 году вышел трехтомник «Энциклопедия греческой трагедии»¹⁰. Это, пожалуй – самая толстая научная книга по античной трагедии за всю историю ее изучения. Цель ее – дать исчерпывающее изложение и систематизацию современной научной традиции по этому разделу знаний. Энциклопедия посвящена всего лишь одному театральному жанру – трагедии, и всего лишь одному веку его существования – V веку до н. э. При этом она в два с половиной раза превышает по объему труд Шапо и Слэйтера, написанный обо всем античном театре – греческом и римском. В энциклопедии нашли отражение, кажется, все темы, так или иначе обсуждавшиеся в связи с античной трагедией в XIX–XX–XXI веках в филологии, археологии, философии и театроведении, включая даже вполне «специальные» (например, в ней есть статья «Безымянные персонажи трагедии» и т. п.).

Но важнейшей качественной переменной в антиковедении за последние 40 лет стало новое истолкование самой научной рубрики под названием «история античного театра».



На рубеже XIX–XX веков историю античного театра представляли как историю драматической литературы на древнегреческом и латыни, дополненную экскурсами в историю религии (ритуалы Диониса), археологию (остатки театров, вазы, статуэтки и пр.) и античные «древности» (социальные установления, касающиеся театра, как они отражены в литературных свидетельствах и надписях¹¹). В начале XX века об античных театрах как материальных объектах писали археологи; о трагедии и комедии как явлениях литературы – филологи; о театральных «древностях» – историки и специалисты в эпиграфике; о театре как коллективном действии, укорененном в ритуале – антропологи и этнографы. Поэтому, чтобы составить себе полное впечатление, например, о театре Софокла, надо было читать и тех, и других, и третьих, и четвертых – а затем на свой страх и риск самостоятельно синтезировать

Дионис в сопровождении сатиров и нимф. Образ городского шествия во время празднования Дионисий: изображение бога могли везти на коне или муле. Чернофигурная ваза последней четверти VI века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

полученное знание, исходя из собственной идеи театра. Сама же идея синтеза разных научных направлений для получения целостного образа спектакля и театра как целостного художественного явления практически не становилась специальным предметом размышления; а ведь спектакль и театр – явления изначально синтетические.

Так продолжалось до тех пор, пока в 1939 году не появилась объемная, богато иллюстрированная монография «История греческого и римского театра» Маргарет Бибер¹² – немецкого искусствоведа и археолога, специалиста в античных пластических

искусствах. Она поставила цель изложить историю античного театра, используя не только (и даже не столько) литературные свидетельства, но артефакты. Важной ступенью к этой монографии послужило богато иллюстрированное, похожее на музейный *catalogue raisonné* издание 1920 года¹³. Здесь автор собрала по хронологическому признаку большинство доступных ей артефактов, которые интерпретировала, исходя из убеждения, что все они прямо иллюстрируют театральные реалии¹⁴.

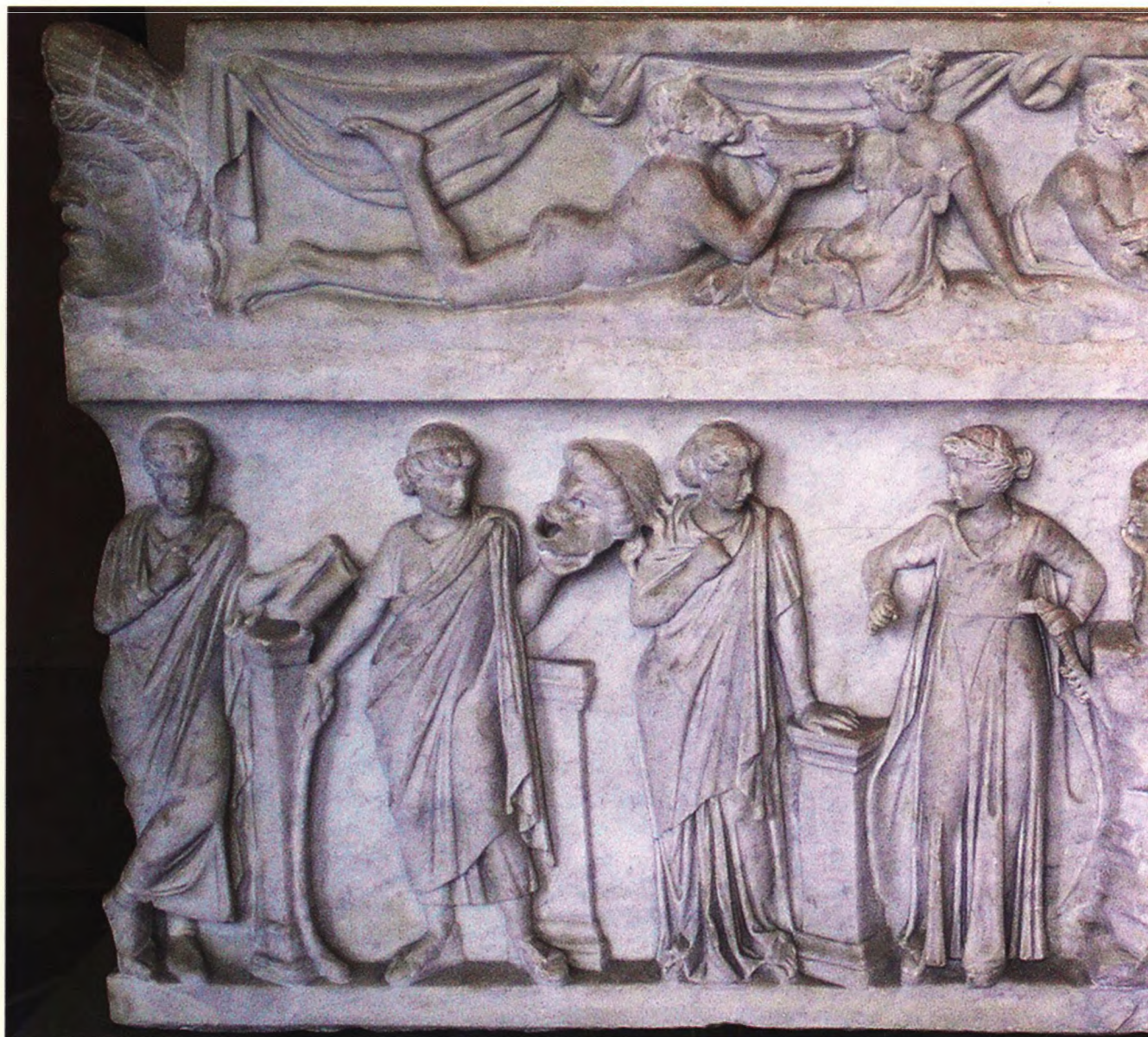
Новизна книги Бибер 1939 года, ее непосредственное отношение к истории театра проявились хотя бы в том, что в этой книге – впервые в научной традиции – появились главы «Эволюция актерского искусства» (о Древней Греции) и «Актерское искусство в Риме». Правда, эти главы по сути представляли собою лишь новые разделы в собрании античных древностей. Рассуждения об актерском искусстве М. Бибер сводились к простому пересказу свидетельств, описанию терракотовых статуэток и изображений на вазах; редко она предпринимала сдержанные попытки примерить наблюдаемые маски, позы и жесты к истории актерского искусства как такового. Тем не менее вместе с монографией Бибер в науке было фактически открыто богатейшее визуальное измерение античного театра. Если до нее «иллюстрации» театра на вазах, статуэтках и барельефах привлекали редко и в основном для интерпретации текстов драм, то после 1939 года уже ни одно крупное исследование в истории античного театра не обходилось без их самостоятельного разбора и интерпретации¹⁵. Не случайно на книгу Бибер потом чаще всего ссылались историки античного театра, происходившие из «цеха» театроведов.

До книги Бибер существовало лишь одно крупное исследование по истории актерского искусства античности: книга Карла Манциуса – ведущего актера Копенгагенского театра¹⁶. М. Бибер ею не пользовалась и не включила ее в библиографию к своей книге. Театроведы же (в том числе в русской научной традиции), напротив, сразу же обратили на нее внимание, хотя и пользовались античным разделом Манциуса менее всего¹⁷.

Актерское искусство как самостоятельная тема внутри рубрики «история античного театра» пере-



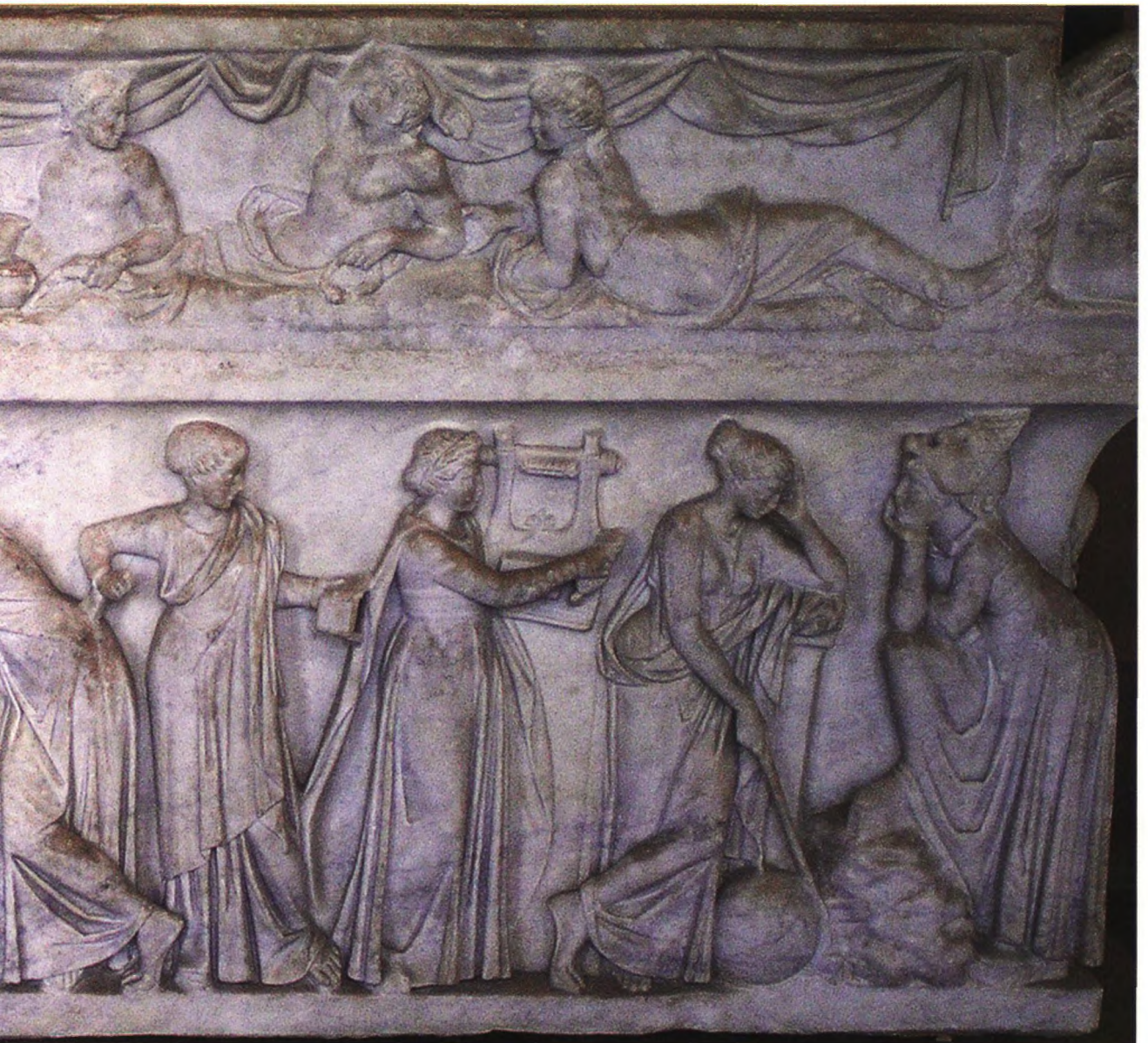
Дионис; так называемый «Дионис-Сарданапал» из-за длинной курчавой бороды персидского (или вавилонского) типа. Мрамор. Копия I века н. э. по иконографии Праксителя (последняя четверть IV века до н. э.). Статуя найдена в Театре Диониса в Афинах. Афинский государственный археологический музей.



далась от искусствоведов филологам-классикам, специалистам по археологии и эпиграфике. Наиболее впечатляющее из ранних ее исследований представлено в книге 1953 года «Драматические фестивали в Афинах», написанной оксфордским филологом Артуром Пикардом-Кембриджем – главным авторитетом по историографии античного театра первой половины XX века¹⁸. В его книге появились главы «Актеры», «Костюмы» и «Хор». В этих главах автор сосредоточился на терминологических штудиях, подробном разборе литературных

свидетельств и, в меньшей степени, описанию артефактов; все это оставалось по-прежнему в рамках классической *Altertumswissenschaft* – «науки о древностях».

После Пикарда-Кембриджа филологические исследования по античным актерам были значительно расширены, и, начиная с середины 1970-х, вышли несколько монографий, заслуживающие особого внимания. В 1976 году опубликована книга французского филолога и историка Полет Гирон-Бистань под названием «Исследования по актерам



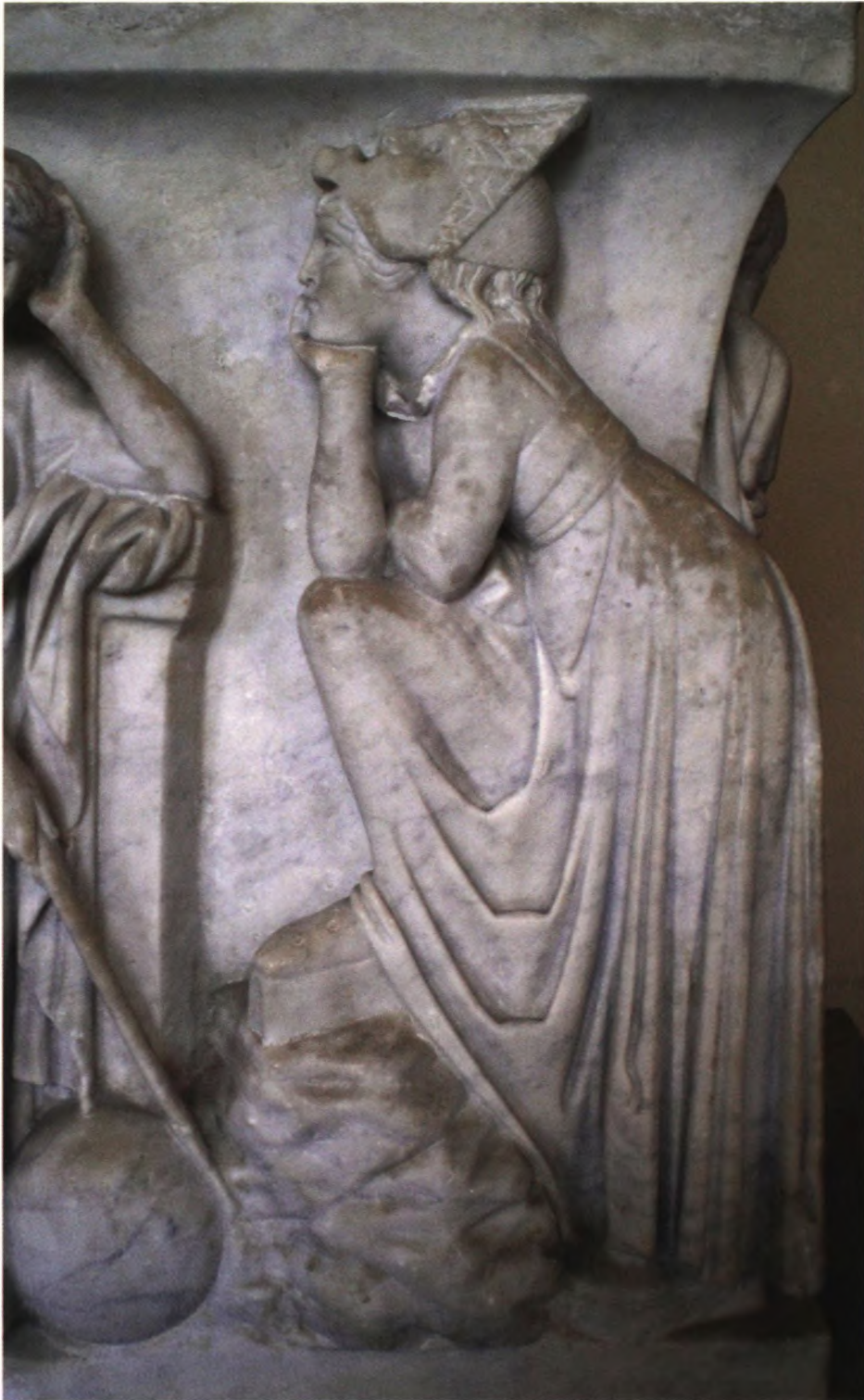
в Древней Греции»¹⁹. Это – первая серьезная монография по античным актерам, основанная главным образом на эпиграфическом материале; в ней документально воссоздана история актеров от середины VI века до н. э. до эллинистических актерских объединений «Дионисовых умельцев». Характерно, что в книге Гирон-Бистань есть принципиально новый для антиковедения раздел под названием «Набросок по социологии античного актера»: его появление напрямую связано с развитием французской социологии театра в 60-е годы²⁰.

Так называемый «Саркофаг муз», украшенный рельефом с изображением всех девяти муз с их характерными атрибутами. Мрамор. Первая половина II века н. э. Париж, Лувр.

Затем в 1988 году греческий филолог И. Стефанис опубликовал большую монографию, созданную в форме словаря, в который вошли имена всех известных науке древнегреческих актеров, авлетов, хородидаскалов и других участников спектаклей от V века до н. э. до эпохи эллинизма и



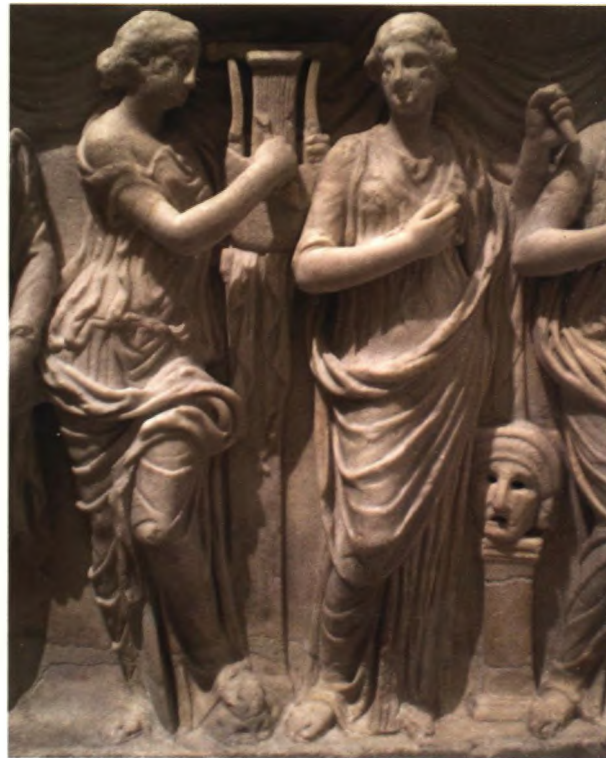
Фрагмент парижского «Саркофага муз» (первая половина II века н. э.): Талия, муза комедии, в левой руке держащая маску раба, а в правой – кривую палку, похожую на те, какими ударяли в тимпаны. На Талии театральный костюм: мужской плащ с пододетым хитоном, на ногах комические сандалии – «сокки».



Фрагмент парижского «Саркофага муз» (первая половина II века н. э.): Мельпомена, муза трагедии, в маске, сдвинутой на затылок и трагических башмаках – «эмбадах»; на ней костюм трагической героини.



Фрагмент одного из позднейших «Саркофагов муз» из Венского музея истории искусств; мрамор, конец II века н. э. Здесь Мельпомена, муза трагедии, носит уже не театральный, а просто женский костюм с накидкой, как и другие музы. В руках у нее атрибуты трагедии – маска Геракла и палица. Атрибутика трагедии здесь стала более абстрактной по сравнению с парижским «Саркофагом муз».



Фрагмент венского «Саркофага муз» (конец II века н. э.): Талия, муза комедии (не в театральном костюме), держит в руках то, что осталось от палки или авлоса, а рядом с ней справа на подставке стоит маска трагического происхождения, но использовавшаяся в позднейших комедиях. Символика комедии здесь тоже более абстрактна, чем на парижском «Саркофаге муз».

Римской империи. Каждая статья сопровождается комментарием и индексом мест, где встречается данное имя в литературе и надписях²¹. Наконец, завершила цикл филологических штудий по актерам Брижит Ле Гюн из Сорбонны: ее двухтомное исследование, выпущенное в 2001 году, целиком посвящено эллинистическим «Дионисовым умельцам», а ее материалом стали исключительно надписи²².

После столь впечатляющих публикаций (собранный в них материал до сих пор еще не вполне освоен в науке) тема античного актерского искусства непременно должна была передаться театроведам-античникам, чтобы новые документы и артефакты были бы рассмотрены в историко-театральном контексте. Этой цели отчасти был посвящен объ-

емный сборник статей «Греческие и римские актеры» (2002), в котором приняли участие уже и филологи, и театроведы; выход его тоже стал весьма значительным научным событием²³.

Но, если вернуться к периоду 50-60-х, когда в истории античного театра доминировала традиция *Altertumswissenschaft* – «истории древностей» – в то время стандартным университетским сводом знаний о древнегреческом театре для англоязычной науки была книга Т. Уэбстера «Greek Theatre Production»²⁴. В ее названии сознательно была допущена двусмысленность: его можно перевести как «Театральная постановка в Греции» и как «Греческое театральное производство». Двусмысленность эта не случайна, ибо цель Уэбстера



Талия, муза комедии. Фреска из Помпей, первая половина I века н. э. Муза держит маску старика и старческий посох, использовавшийся в комедии; но одета она не в театральный костюм: на ней богатая женская стóла бирюзового цвета и женская шафрановая накидка – «крюкот».

заключалась в том, чтобы дать новое изложение предмета с акцентом на материальных составляющих и функционировании театра в обществе. Основным его методом продолжала оставаться филологическая критика (разумеется, на Уэбстера повлияли монографии Пикарда-Кэмбриджа: некоторые их положения он пересматривает и дополняет²⁵).

Наиболее решительный шаг в сторону театроведения из «цеха» филологов-классиков был сделан лишь в середине 1970-х, когда оксфордский филолог Оливер Тэплин опубликовал две важные книги: «Постановочное мастерство Эсхила» и «Греческая трагедия в действии»²⁶.

В обеих, как явствует уже из названий, предметом исследования было сценическое действие, как оно реконструируется из драматургии и литературных свидетельств. Тэплин едва ли не впервые в западной науке об античности поставил спектакль во главу угла – пусть даже его подход и был в значительной мере текстоцентричным. Чтобы возникли эти две монографии, автору потребовалось решительно раздвинуть рамки традиционной истории древностей. Питательной почвой для Тэплина оказалось шекспироведение, что неудивительно: этот обширный раздел театроведения по сей день является образцовым для мировой науки о театре в целом – в том, что касается методологии, поиска новых тем, готовности действовать против привычного и т. д.²⁷

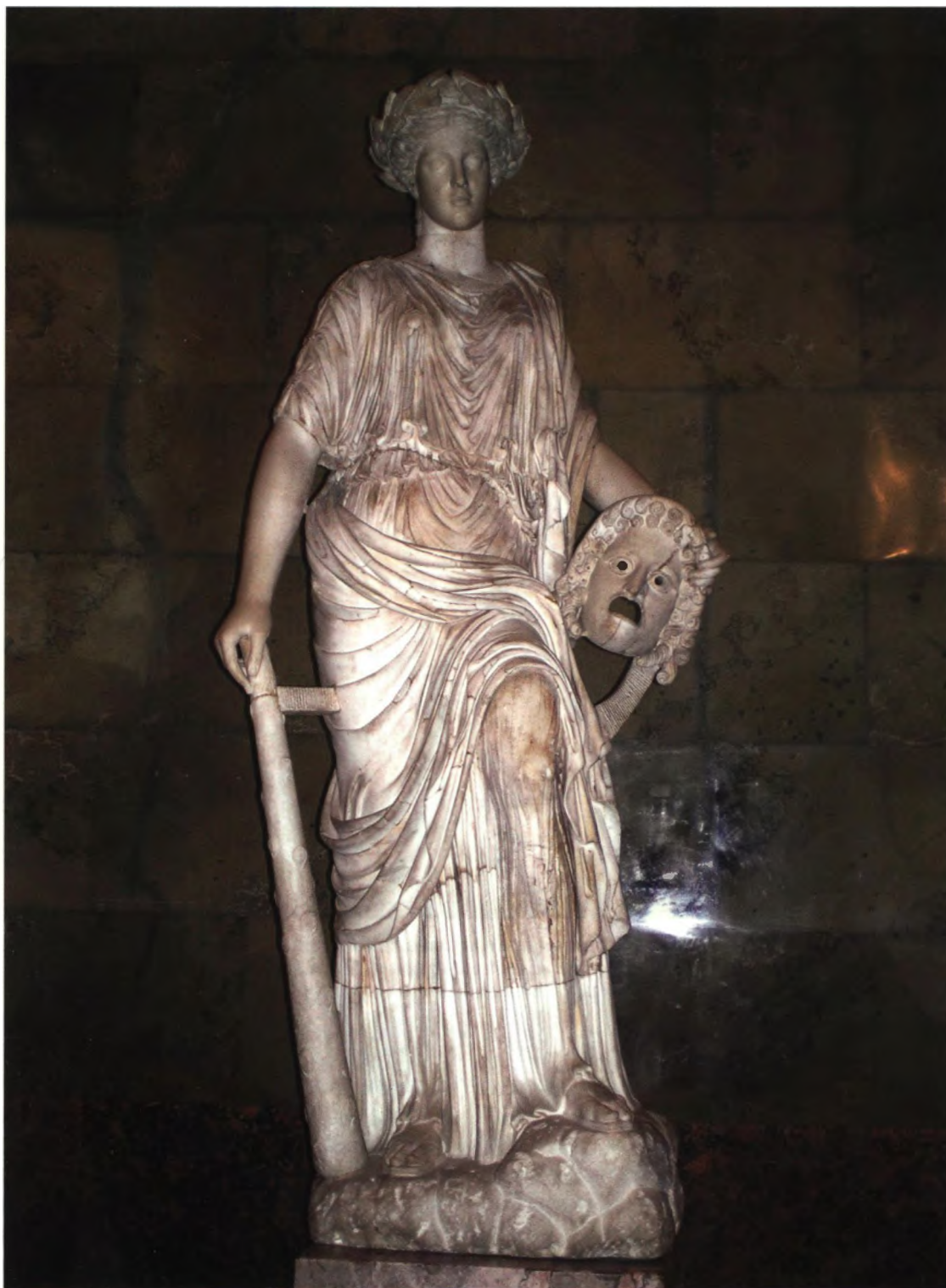
В русском театроведении метод реконструкции спектакля из драматургического текста и сопутствующих свидетельств получил название «театроведческой реконструкции». Он восходит к ранним работам немца Макса Германна, первым провозгласившего театроведение самостоятельной наукой, имеющей собственный предмет – спектакль; он применил этот метод в своих трудах по средневековым зрелищам и театру эпохи Возрождения (1910-е годы). В России этот метод по следам Германна первым стал использовать А. А. Гвоздев, затем его единомышленники и последователи в Отделе театра Ленинградского института истории искусств (конец 1910-х – начало 1930-х). В их числе был и наиболее выдающийся представитель античного театроведения в России – А. И. Пиотровский.



Терракотовая статуэтка юноши с комической маской раба или старика в руке. Атика, IV век до н. э. На юноше шапочка из скрученной ткани (митра), которая не сочетается с образом комической маски: возможно, это статуэтка юного комического поэта. Собрание древностей, Мюнхен.

И все же в монографии Пиотровского «Театр античности»²⁸ театроведческая реконструкция не вышла на первый план, ибо задачи автора были иными: он разрабатывал новую систему изложения истории античного театра с явным уклоном в социологию.

Так что упомянутые книги О. Тэплина вплоть до 1990-х годов оставались в науке примером наиболее полного и последовательного применения метода театроведческой реконструкции на материале античной драматургии²⁹. Впоследствии его идеи были подвергнуты критике³⁰; театроведы искали альтернативу текстоцентричности Тэплина через более углубленные штудии театрального пространства – его семантики и конкретного использования



Мельпомена, муза трагедии. Римская копия с греческого оригинала около II века до н. э. Муза вновь не в театральном костюме, но держит в руках палицу, подобающую Гераклу, и маску не Геракла, а другого трагического героя. Мрамор. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Вакханка, танцующая экстатический танец. Мраморный медальон с барельефом, конец I века н. э., Венский музей истории искусств. Характерная поза вакханки: изгиб спины, запрокинутая голова, на лице выражение одержимости; в одной руке тирс – священный жезл Диониса, обвязанный лентой, другая рука оплетена змеей.

(таким путем шел Д. Уайлз)³¹ или через расширение социального контекста реконструкции (так действовал, например, Р. Рем)³². И все же значение первых книг Тэплина по сей день велико: в западных университетах уже в 1980-е годы они стали стандартным чтением по предмету «античный театр» как для филологов, так и для театроведов.

Сам же Тэплин, начиная с 1990-х, больше внимания стал уделять интерпретации иконографии античного театра – прежде всего вазописи³³. Этим

же занимались в свое время и М. Герман, и А. Гвоздев. Однако если для них спектакль по-прежнему оставался главным предметом, а театроведение – питательной почвой, то в поздних книгах Тэплина проблема интерпретации античной иконографии совсем заслонила собою театроведческую реконструкцию.

Благодаря работам О. Тэплина – а затем Дж. Грина, Э. Шапо и других³⁴ – проблема античной иконографии театра в наши дни представлена ис-



Вакханка в позе экстаза с тирсом и тимпаном. Мраморный барельеф, начало II века н. э. Музеи Ватикана, Рим.

ключительно полно, тонко и даже изысканно. Надо отметить существенную перемену во взглядах на иконографию, совершившуюся приблизительно с конца 1980-х.

Трендалл и Уэбстер – авторы наиболее полного собрания материальных свидетельств по античному театру после М. Бибер³⁵ – практически не сомневались в том, что большинство античных изображений являются прямыми иллюстрациями театральной практики, доступными для правильного

истолкования в любое историческое время – в том числе и сегодня. Характерно название их труда 1971 года: «Иллюстрации греческой драмы». Трендалл и Уэбстер не ставили задачу «вписывания» артефактов в общий курс истории античного театра, как это сделала М. Бибер. Скорее, они стремились установить как можно больше смысловых связей между изображениями и конкретными драмами или даже целыми театральными жанрами (это потребовало изрядного исследовательского



Танцовщица с кимвалами, принявшая характерную позу вакханки: изгиб спины, запрокинутая голова. Но ее лицо уже не выражает экстаза: перед нами, очевидно, уже иконография танца, а не вакханалии, как на предыдущих барельефах. Мрамор, вторая половина II века н. э. Венский музей истории искусств.



Фрагмент с мраморной чаши с рельефами на темы Дионисий: танцовщица с кимвалами, голова запрокинута назад, глаза закрыты в экстазе, плащ, надувшийся за спиной в виде «паруса» – элемент экстатической образности. II век н. э. Музеи Ватикана, Рим.

остроумия), приняв за основу то, что тексты и изображения взаимно дополняют друг друга, создавая в итоге целостное представление о спектакле и его историческом бытовании.

О некоторой прямолинейности их трактовок достаточно свидетельствует один пример. На вазе из Лукании (конец V – начало IV веков до н. э.), изображено ослепление спящего Полифема спутниками Одиссея; художник показал их условно-нагими, без признаков театрального костюма. Рядом с людьми Одиссея изображены скачущие сатиры, причем изображены они «натурально» – без единого признака, который наводил бы на мысль, что это – хоревты, переодетшиеся для сатирической драмы. Тем не менее, для авторов книги эта ваза

представляет собою прямую иллюстрацию к сатирической драме Еврипида «Киклоп», а место ее обнаружения – Лукания – указывает, по их мнению, на то, что вскоре после премьеры «Киклопа» в Афинах эта драма была показана в западных греческих поселениях – на юге Италии или на Сицилии³⁶. Выводы эти, конечно, чересчур смелы; подобных выводов и гипотез в книге достаточно. Но и при критическом к ним отношении, «Иллюстрации к греческой драме» по сей день являются незаменимым источником по иконографии античного театра.

Тэплин, в отличие от Трендалла и Уэбстера, со справедливым недоверием относится к прямолинейной трактовке ваз как «иллюстраций» театра и



Фрагмент с мраморной чаши, украшенной рельефами на темы Дионисий: сатир с тирсом в руках, устремившийся к вакханке, справа алтарь с поставленной на него театральной маской сатира, рядом с алтарем на земле еще одна маска сатира. II век н. э., Музеи Ватикана, Рим.



Фрагмент с мраморной чаши с рельефами на темы Дионисий: танцовщица с тирсом, подхватившая в танце накидку и ведущая ее в танце. На лице не выражен экстаз – такой, как у соседних участников вакханалий. Перед нами очевидно фигура танца, показанная рядом с образами «настоящего» вакхического экстаза; накидка за спиной танцовщицы надулась в виде паруса, как при стремительном движении – узнаваемый элемент экстатической образности, он явно имеет игровую природу. II век н. э. Музеи Ватикана, Рим.

значительно больше внимания уделяет вопросам их интерпретации³⁷. Он старается избежать полярности двух крайних подходов: «филодраматического» (когда текст драмы признается наиболее надежным источником толкования изображения) и «иконоцентрического» (когда, наоборот, изображение признается наиболее надежным источником толкования драматургического текста и театральных реалий в целом)³⁸. Вазы, статуэтки и настенная живопись свидетельствуют не о том, как именно ставилась та или иная пьеса, но, скорее, как данная историческая эпоха запоминала свой театр.

Действительно, античные художники далеко не всегда стремились к прямому копированию того, что физически происходило на оркестре. Иногда

они выводили на первый план мифологическую образность известного сюжета; иногда – эмоциональность конкретного эпизода драмы или воображаемой истории, поданной в пересказе; иногда – визуальный эффект театральной природы; а то и буквально воспроизводили костюм актера и мизансцену – это особенно характерно для ваз со сценами из комедий. Знаком прямого отношения вазового изображения к античному спектаклю можно бесспорно признать лишь костюм актера или его элементы (котурны, хитоны с рукавами и пр.), сценическую конструкцию или ее элементы.

Во многих же случаях ваза неизбежно отдаляет нас от исторических театральных реалий, сохраняя при этом призрачную связь с античным спектаклем на известный сюжет (а может, и с выступлением рапсода); но эту связь надо разгадывать с большой осторожностью³⁹.

Как бы то ни было, решительный шаг в сторону театроведческой реконструкции, сделанный Оливером Тэглином в 70-е, в итоге увел его в сторону от театроведения – к утонченной филологической и искусствоведческой критике вазописи, имеющей отношение к античному театру.

Одновременно на рубеже 1980-х и 1990-х, главным образом в Англии и Америке, ярко заявило о себе собственно театроведческое изучение античного театра. Его предметом, как сказано, стал античный спектакль, взятый в контексте античной культуры и истории мирового театра; или иначе: «performance» в контексте «performance culture». К этой традиции принадлежат П. Арнотт, Р. Рем, Д. Уайлз, К. Эшби⁴⁰ и другие: все они имеют самую прямую связь с театроведческими школами и практическим театром.

Своей силой и устойчивостью это новое направление обязано нескольким факторам. Во-первых, книги Тэглина в принципе «разомкнули» пространство классической филологии и антиковедения, что соответствовало интенциям современной классической науки; в неприступное ранее пространство античности все смелее стали вступать представители смежных дисциплин. Во-вторых, к началу 80-х окрепло новое направление изучения зрелищ – в том числе античных – в широком культурном и антропологическом контексте. Оно называется «performance studies», здесь уделялось особое внимание ритуалу и социальной семантике театральных зрелищ. На это направление повлияла, в свою очередь, европейская и американская семиология 1960-х и 1970-х; а в 1970-е и 1980-е – антропология культуры. Так, в 1977 году вышло первое связанное изложение теории перформанса, выполненное одним из его пионеров-практиков и исследователей Ричардом Шехнером; а в 1988 году было опубликовано дополненное издание этой книги⁴¹.

Таким образом театроведение, обратившееся к античности, сразу оказалось на перекрестье не-





Фрагмент с мраморной чаши с рельефами на темы Дионисий: сатир и танцовщица (вакханка) танцуют в паре без соприкосновения друг с другом. У вакханки в руках тимпан и искривленная палочка для ударов по нему. В изящном повороте она обнажает зад: фигура, известная из иконографии танцующей Венеры Каллипиги и повторенная на многих вазах, рельефах и статуэтках разного времени, начиная с IV века до н. э. II век н. э. Музеи Ватикана.

скольких дисциплин, и, черпая из многих теорий и научных направлений, уже на рубеже 1990-х и 2000-х составило плодотворную конкуренцию классической филологии. В 2007 году вышел первый и весьма удачный театроведческий «Компэнион» в кэмбриджской серии античных исследований⁴² и другие книги, посвященные античной постановочной культуре⁴³.

Так мировая наука об античном театре в XX веке проделала интереснейший и весьма непростой путь от изначального литературоцентризма в археологическом контексте – к комплексному изучению спектакля и института театра на перекрестье научных дисциплин, среди которых театроведение, наконец, обрело равное с филологией место. Для более глубокого изучения античного театрального наследия с 1990-х все активнее стали использовать современную театральную практику как наилучший способ понять пьесу в «измерении сцены». В театроведческих исследованиях античности впервые появились главы, где давался разбор репетиций и постановок пьес, осуществленных самим автором книги или режиссером, с которым он сотрудничал⁴⁴.

В русской традиции научное изучение античного театра как явления искусства было подготовлено исследованиями и переводами И. Ф. Анненского, Ф. Ф. Зелинского и В. И. Иванова. Первая русскоязычная монография в этой области – по древнеримскому театру – принадлежит Б. В. Варнеке (1903)⁴⁵. Первую в России монографическую историю античного театра – греческого и римского – создал А. И. Пиотровский (1931)⁴⁶.

Через десять лет после выхода книги Пиотровского была опубликована «История античного театра» Варнеке⁴⁷, через тридцать лет после книги Варнеке – «История античного театра» Головни⁴⁸. И Варнеке, и Головня назвали свою книгу «учебником», и каждый из них пояснил, что писал свой учебник на основе лекций, читанных в разные годы для разных слушателей. Жанр учебника предполагает сравнительно небольшой удельный вес проблемного исследования; в учебнике должно преобладать позитивное изложение, призванное представить ясные идеи в обозримой системе. Недаром Варнеке в предисловии признается, что



Танцующая Венера Каллипига: римская копия с греческого оригинала III века до н. э. Неаполь, Национальный археологический музей.

старался «не заполнять учебник... спорным материалом»⁴⁹; он относит полемику ученых по поводу того, о чем молчит или о чем спорит сама античность, к уделу филологов, признавая ее «недоступной» и «излишней» для театроведов⁵⁰. Книги, созданные с такой целью, познавательны и удобны для учебного процесса, но научной традиции изучения античного спектакля они, к сожалению, заложить не могли.

То же можно сказать и о книге ленинградского историка Д. П. Каллистова «Античный театр»⁵¹. Здесь автор с самого начала задался целью занимательно изложить сведения из истории театра, вписав их в контекст материальной и социальной

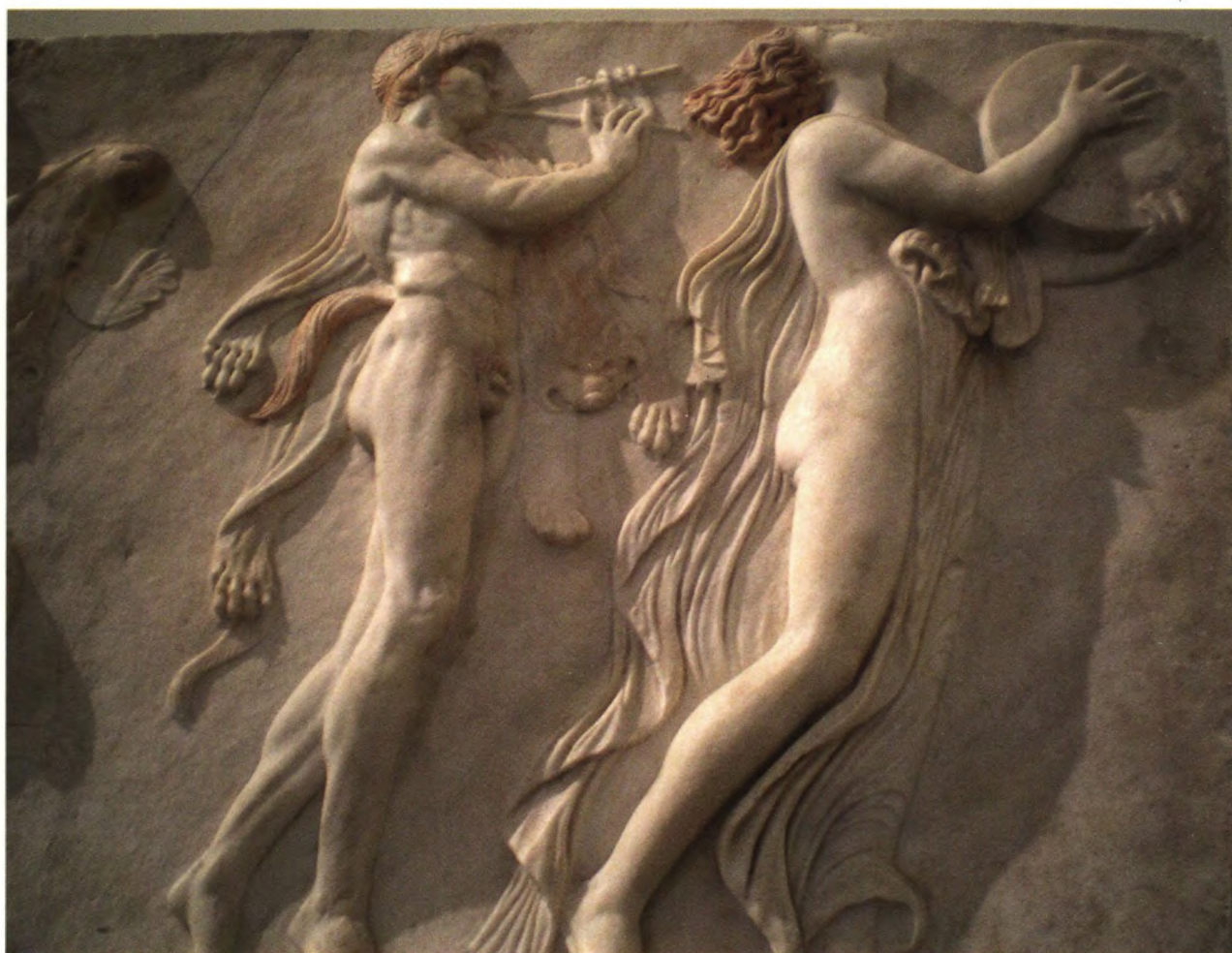


Танцовщица на пиру, повторяющая движение Венеры Каллипиги. Полихромная ваза из Апулии второй половины IV века до н. э. Неаполь, Национальный археологический музей.

истории древности, хорошо известной ему, в том числе по собственным исследованиям. Получившийся текст, увлекательный и яркий по стилю, имеет популяризаторский характер (что вовсе не является недостатком) и местами очень схож с книгой для чтения школьников по истории Древней Греции, написанным Каллистовым в соавторстве с С. Л. Утченко за семь лет до «Античного театра»⁵². В отношении истории театра Каллистов был излагателем, а не исследователем, и спектакль как художественная реальность, конечно, не был главным предметом его внимания. Неизбежно поэтому то, что в его книге больше доверия вызывают сведения из античной материальной куль-

туры, чем рассказы о состязаниях трагиков, актерской игре, смысле драматургии и т. п.⁵³

Книга Каллистова все же ясно показала, что Санкт-Петербургская школа антиковедения не оставляла античный театр даже в самые «скудные» для этой темы времена. Закономерно поэтому, что именно Санкт-Петербургская историческая школа дала в последние годы очень важные для современной научной традиции монографии: Л. Д. Бондарь «Афинские литургии» и О. В. Кулишовой «Античный театр: Организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э.»⁵⁴ В книге Бондарь есть глава, специально посвященная разбору источников по античной практике спонсорства



Дионисийская процессия, фрагмент: вакханка с тимпаном и сатир с двойным авлосом. Раскрашенный мраморный барельеф из Геркуланума, первая половина I века н. э. Неаполь, Национальный археологический музей.

праздничного хора (хорегии). В исследовании Кулишовой содержится, среди прочего, подробный и актуальный разбор источников по античному театру, ценные разделы по драматическим состязаниям, в которых учтены самые свежие публикации на эту тему; так что эта книга (особенно ее глава III: «Участники драматических агонов») сегодня по праву претендует на то, чтобы считаться стандартным русскоязычным изложением отдельных разделов театральных древностей V века до н. э. и заменить собою устаревшую книгу Латышева⁵⁵.

Итак, интерес к античному театру в нашей науке в последние годы ощутимо возрастает. Тем не менее проблема спектакля как художественной

системы и театра как явления искусства в контексте античной культуры по-прежнему требует исследовательских усилий.

А. И. Пиотровский, в отличие от его современников, не ставил себе задачей создать учебник или популярное изложение, или даже равномерно описать основные элементы истории античного театра. С первых же строк своей монографии «Театр античности» он включился в исследование, основанное на его собственных теоретических предпосылках, подхватив важнейшие тенденции современной науки о театре: социологию (в этом он на четверть века опередил французов), реконструкцию ритуальной основы трагедии и комедии, изучение простран-

ственного измерения спектакля. Конечно, его социология была зависима от господствовавшей тогда классовой теории; тем не менее его книга содержит ясное понимание единства художественного и социального процесса, прогрессивное для его времени.

Пиотровский рассматривал генезис спектакля из общества как результат взаимодействия двух систем: любительского хороводного представления и индивидуального искусства актеров (последние в процессе развития трагедии быстро стали профессионалами). Следуя за В. И. Ивановым, он выделил три элемента античной ритуальной практики и положил их в основу трагедии как жанра: процессию, жертвоприношение и погребальный плач. Наконец, в своей книге он дал наиболее убедительный в русском театроведении анализ визуального измерения спектакля на античной оркестре, показав его принципиальные отличия от спектакля на сцене-коробке⁵⁶.

В этом смысле работа А. И. Пиотровского по сей день выглядит цельным и во многом актуальным монографическим исследованием, в котором античный театр представлен как художественная система, видоизменявшаяся с течением времени.

В настоящей книге, как когда-то А. И. Пиотровский, я стремлюсь более к системности и ясности изложения, чем к равномерности представления материала в различных разделах знаний об античном театре. Темы и разделы, освещенные в русскоязычном театроведении, на мой взгляд, неудовлетворительно, будут изложены более подробно, чем те, что традиционно заслуживали внимания – такие, как структура трагедии и комедии, философское их осмысление и пр.

Но, в отличие от Пиотровского, я не предлагаю систему, которая была бы способна охватить весь греческий театр от истоков до конца римской империи и представить его как цельный, закономерно обусловленный художественный и социальный процесс. В разделах о постановочной культуре классического времени меня более увлекают детали и подробности, чем общий взгляд. Создание всеобъемлющей системы и согласование ее с богатейшим материалом, которым располагает современная наука, требует иного уровня рассмотрения и серьезной теоретической основы. Такая сис-

тема – идеальная цель античного театроведения, которая в процессе накопления знаний неизбежно отодвигается.

Главным предметом моего внимания неизменно остается древнегреческий спектакль в художественном и социальном контексте его бытия и связанная с ним конкретная постановочная культура: пространство; сооружения и устройства; бутафория; костюмы; люди, надевавшие их; люди, обслуживающие спектакль; социальные процессы, лежащие в основе художественных событий; способы осмысления театра в культуре. Опыт показал, что художественный и социальный контекст спектакля удобно реконструировать, держа перед собой следующую простую схему: время, пространство, действие. Однажды я принял эту схему за основу при анализе римской комедии⁵⁷; воспользуюсь ею и здесь, видоизменяя настолько, насколько потребует материал.

Примечания:

¹ Пиотровский 1931; Варнеке 1940; Каллистов 1970; Головня 1972. Недавно вышедшее исследование: Кулишова 2014 – весьма полезное обсуждение источников по организации древнегреческого театра классической эпохи – не является историей театра в точном смысле этого слова. Я не принимаю во внимание кратких очерков по истории античного театра, входящих как часть в более крупные сочинения (напр., Тэплин 1999; Трубочкин 2005б).

² См.: Ярхо В. Н. Новинки из Менандра? // Ярхо 2001, 132-140; Он же. Менандр – поэт, рожденный заново // Ярхо 2002, 78-113; Он же. «Самиянка» Менандра или Еврипид наизнанку // Ярхо 2002, 114-136; Он же. Комедия Менандра «Ненавистный» // Ярхо 2002, 137-162. См. также: Менандр 1982.

³ С этим событием был связан выход книги: Taplin 1993.

⁴ Simon 1972; Seidensticker 2010.

⁵ См., напр., разделы IIIВ, IVАii в кн.: Csapo, Slater 1994; Le Guen 2001; часть III в кн.: Wilson (ed.) 2007.

⁶ См., напр., раздел V в кн.: Csapo, Slater 1994; соответствующие разделы в кн.: Easterling, Hall 2002; сборник статей: Hall, Wyles 2008.

⁷ Csapo, Slater 1994.

⁸ До этого издания стандартными собраниями источников по античному театру оставались: Pickard-Cambridge 1927 (1962); Pickard-Cambridge 1953 (1968).

⁹ Easterling 1997.

¹⁰ Roisman 2014.

¹¹ В России в 1899 г. было издано собрание античных древностей, долгое время считавшееся образцовым

- в т. ч. среди историков театра: Латышев 1899. Стандартным изданием в Европе этого времени была монография А. Мюллера: Müller 1886 (см. также Müller 1899).
- ¹² Bieber 1939.
- ¹³ Bieber 1920.
- ¹⁴ Докторская диссертация М. Бибера 1907 года была посвящена исследованию древнегреческого костюма. Реконструкция античной материальной культуры по артефактам составляла ее главный научный интерес и после публикации 1939 года.
- ¹⁵ В первой крупной монографии Пикарда-Кембриджа (Pickard-Cambridge 1927) дается подробный разбор источников, связанных с происхождением и ранней историей дифирамба, трагедии и комедии. Иллюстраций в ней сравнительно немного, а текст устроен так, что по большей части может обойтись вообще без них. Второе, дополненное издание этой книги, подготовленное после смерти Пикарда-Кембриджа (Pickard-Cambridge 1927 (1962)), намного более зависимо от интерпретации артефактов – ваз, терракотовых статуэток, барельефов и пр.
- ¹⁶ См., по-английски: Mantzius 1903. Карл Манциус написал свой шеститомный труд по истории театрального искусства после того, как оставил должность ведущего актера театра (после 1897 года). Наибольшее влияние в науке имел его третий том, посвященный эпохе Шекспира; он защитил этот том как кандидатскую диссертацию (Ph.D.) в Университете Копенгагена в 1901 году.
- ¹⁷ Пиотровский не включил его в библиографию к своей книге (Пиотровский 1931). Первым у нас этот труд отметил Б. В. Варнеке; см.: Варнеке 1940, 5. Третий том Манциуса, посвященный эпохе Шекспира, использует С. С. Мокульский во втором издании своей Хрестоматии; см.: Мокульский (сост.) 1953, 543; 545.
- ¹⁸ См.: Pickard-Cambridge 1953.
- ¹⁹ Ghiron-Bistagne 1976.
- ²⁰ Глава IV в кн.: Ghiron-Bistagne 1976; французская социология театра в 1960-е была представлена, главным образом, работами Жака Дювиньо: Duvignaud 1963; Duvignaud 1965.
- ²¹ Στεφανής 1988.
- ²² Le Guen 2001.
- ²³ Easterling, Hall (eds.) 2002.
- ²⁴ Webster 1956.
- ²⁵ Pickard-Cambridge 1946 и Pickard-Cambridge 1953. Именно Узбстер подготовит переиздание последней монографии Пикарда-Кембриджа в 1962 году, значительно обогатив ее анализом иконографического материала.
- ²⁶ Taplin 1976 (книга, возникшая на материале докторской диссертации Тэплина 1973 года); Taplin 1978.
- ²⁷ Как пишет сам Тэплин, образцовой для него послужила книга Дж. Стайана «Постановочное мастерство Шекспира»: Styan 1969; ср.: Taplin 1976, 11.
- ²⁸ Пиотровский 1931.
- ²⁹ На материале римского театра (комедии Плавта) этот метод впервые опробовал Найл Слэйтер; см.: Slater 1985.
- ³⁰ См.: Wiles 1997, 5-14.
- ³¹ Wiles 1997.
- ³² См.: Rehm 1992 и особенно Rehm 2002.
- ³³ Tapin 1993; Taplin 2007.
- ³⁴ Green 1994; Csapo 2010.
- ³⁵ Trendall, Webster 1971.
- ³⁶ Trendall, Webster 1971, 3; 69-70.
- ³⁷ См.: Taplin 1993, ...; Taplin 2007, 22-46.
- ³⁸ Taplin 2007, 22.
- ³⁹ Характерны названия глав в кн. Taplin 2007: «Вазы, возможно, относящиеся к Эсхилу», «Вазы, возможно, относящиеся к Софоклу» и т. д.
- ⁴⁰ См., соответственно: Arnott 1991; Rehm 1992; Wiles 1997 и Wiles 2000; Ashby 1999.
- ⁴¹ Schechner 1977; Schechner 1988.
- ⁴² McDonald, Walton 2007.
- ⁴³ Например, Hughes 2012.
- ⁴⁴ См., например: Ashby 1999, Chapter 12. Отсылками к современной театральной практике наполнена книга: Wiles 2000. Если быть точным, первый, кто поместил в театроведческое исследование античного театра (в данном случае, римского) главу, посвященную описанию и критическому и разбору собственной постановки пьесы («Казины» Плавта), был Ричард Бичем; см.: Beacham 1991, Chapter 3.
- ⁴⁵ Варнеке 1903.
- ⁴⁶ Пиотровский 1931.
- ⁴⁷ Варнеке 1940.
- ⁴⁸ Головня 1972.
- ⁴⁹ Варнеке 1940, 4.
- ⁵⁰ Варнеке 1940, 3.
- ⁵¹ Каллистов 1972.
- ⁵² Каллистов, Утченко (ред.) 1963. Ср. в книге по чтению для школьников: «Если бы мы могли чудом перенестись в город древних греков... многое бы нас удивило и разочаровало. Мы увидели бы кривые, пыльные, замусоренные улицы, большей частью столь узкие, что по ним лишь с трудом могла проехать одна повозка; невзрачные с виду, сложенные из сырцового кирпича и булыжника дома. Вторые этажи и балконы в этих домах выступали над первыми» (Каллистов, Утченко (ред.) 1963, 222). Почти то же в книге «Античный театр»: «Афинские улицы были кривыми, пыльными, замусоренными и большей частью такими узкими, что по ним едва могла проехать одна повозка... Складывались эти дома из сырца и булыжника. Вторые этажи выступали над первыми» (Каллистов 1970, 15-16).
- ⁵³ Характерно, что в наиболее раннем научном исследовании Каллистова о Северном Причерноморье, созданном на основе докторской диссертации, интонации автора иные; здесь главной целью было именно исследование: Каллистов 1952.
- ⁵⁴ Бондарь 2009; Кулишова 2014.
- ⁵⁵ Латышев 1899.
- ⁵⁶ См., например, раздел «Архитектура и сценическая техника хороводного театра»: Пиотровский 2013, 63-72. Ниже в соответствующих главах я буду обращаться к его анализу и выводам.
- ⁵⁷ Трубочкин 2005а.

Архаика

Проблема происхождения театра: историографический экскурс

Исследование театральной древности, предшествующей знаменитым сценическим состязаниям V века до н. э., неизбежно связано с вопросом о происхождении театра. Вопрос этот относится больше к теории, чем к истории. Археологические и литературные свидетельства о театре VI века до н. э. не дают достаточных оснований для составления убедительной хронологии и складываются в систему с оттенком историзма только на основе собственных теоретических предпосылок исследователя. Из них главная заключается в том, что называть «театром», а что – «дотеатральной древностью», и как осмысливать переход из одного в другое.

Надо признать, что сегодня вопрос о происхождении театра таит в себе меньше исследовательских импульсов, чем в первой четверти XX века. Сто лет назад перед филологами, антропологами и театроведами впервые открылся богатейший материал из археологии, бурно развивавшейся этнографии и культурной компаративистики. Он срочно требовал осмысления и систематизации на основе новых теорий.

По отношению к античной культуре такую работу первыми проделали ученые кембриджской антропологической школы (называемые иначе «кембриджские ритуалисты»), добившиеся выдающихся результатов: Джейн Харрисон, Фрэнсис Корнфорд, Гилберт Мюррей и другие¹. Пафос их исследований состоял в том, чтобы вскрыть в важнейших европейских культурных институтах (таких, как религия, театр, изобразительное искусство, словесность) древнейшие ритуальные истоки. Их материалом главным образом (но не исключительно) была античность.

Переворот, совершенный кембриджской школой, заключался в том, что ритуалу было придано первенствующее значение в вопросах культурного генезиса. В концепции истории искусства философов-романтиков XIX века (братьев Шлегелей и Шеллинга) древнейшей матрицей творческого мышления признавалась мифология. Шеллинг в «Философии мифологии» показывал, как из мифа вырастали все основные жанры искусства,





Культовая маска Диониса, украшенная венком из плюща. Борода и волосы соответствуют древнейшей иконографии Диониса-Сарданапала. Такие маски использовались как символ явления лика божества при совершении ритуалов: их водружали на алтарь, клали на стол или подвешивали на шест или стену храма. Справа и слева от маски – изображения «глаз»: это обереги для человека, средство от сглаза, ибо от взгляда божества, по древним поверьям, можно было сойти с ума. Чернофигурная ваза, середина VI века до н. э. Археологический музей, Флоренция.



из которых наивысшие относились исключительно к словесности (эпос, лирика, драма).

Ритуалисты начала XX века понимали искусство как часть культуры в широком смысле слова, а «человека творческого» – как разновидность «человека делающего». Для них первоэлементом культуры был поэтому не миф, а ритуальная практика; слово трактовалось как разновидность этой практики («слово-действие») или как ее результат. В этой концепции ритуал относился к мифу так же, как действие – к системе мышления, его мотивирующей и истолковывающей. Потому на развитых литературных стадиях миф можно было толковать как нарративизацию (повествовательное изложение, образный пересказ) древнейших ритуалов.

Это имело огромные перспективы для разработки теорий происхождения драмы. Схема движения «от ритуала к театру» стала с тех пор отправным пунктом для всякого теоретизирования вокруг проблемы происхождения театра. За каждым жанром античного театра стали искать породившие его ритуальные практики, и обретение исходной ритуальной схемы воспринималось как ответ на вопрос, из чего произошел театр.

Кратер для вина. На кратере – изображения «глаз» как оберег от сглаза, часто используемый в дионисийском культе. Всякий раз, поднимая кратер и поднося чашу, пирующий видел перед собою этот оберег; небольшой «нос» между глазами делает «взгляд» чаши еще более внушительным. Чернофигурный кратер последней четверти VI века до н. э. Собрание древностей, Мюнхен.

Так, исток комедии (ее занимался Ф. Корнфорд) и трагедии (ее исследовал Г. Мюррей) видели в сюжетных схемах гипотетических календарных ритуалов. В них воплощалась цепь событий от рождения – к смерти и возрождению некоего «божества года» (Eniaytos Daimon), чудо-младенца, божества плодородия, умиравшего осенью и возрождавшегося весной.

Комическая сюжетная схема, по Корнфорду, включала в себя следующие события:

prologos, или «предвестие»	рождение чудо-младенца от матери-земли
agon, или «состояние»	поединок с врагом героя, в которого вырастал чудо-младенец
pathos, или «страдание»	страдание и смерть героя



sparagmos,
или «растерзание»

theophania (epiphania),
или «явление божества»

hieros gamos,
или «священный брак»

Трагическая сюжетная схема, по Мюррею, выглядела несколько иначе:

agon, или «состязание»

pathos, или «страдание»

sparagmos,
или «растерзание»
(т. е. «жертвоприношение»)

angelos, или «вестник»

threnos, или «плач»

anagnorisis,
или «узнавание»

theophania (epiphania)

(то есть «жертвоприношение»)-
растерзание героя на части как
жертвенного животного

явление возродившегося из
смерти героя в торжестве
могущества и славы

свадьба героя

поединок с врагом героя

страдание и смерть героя

растерзание героя на части
как жертвенного животного

вестник возвещает о смерти
и растерзании героя

хоровое оплакивание героя

явление воскресшего героя
неузнанным и узнавание его
через сомнения, вопросы и
ответы

явление возродившегося из
смерти героя в торжестве
могущества и славы

Одна из т. н. «Ленеевых ваз» с изображением сцены из дионисийских обрядов. Маска Диониса водружена на шест, шест одет в цветной хитон и украшен ветками плюща: так создавали «идола» Диониса на Ленеях или Дионисиях. Перед «идолом» поставлен стол с приношениями Дионису; на столе пироги и две больших вазы (ста́мносy) со смешанным вином. Дионис здесь – распорядитель праздничного пира, две женщины выступают как виночерпийи. Краснофигурная ваза середины V века до н. э. Музей истории искусств, Бостон.

В обеих таблицах события представлены последовательно. Но схемы, выведенные ритуалистами, допускали то, что последовательность показа/изложения событий и даже полнота их представленности в конкретном ритуале и зависимых от него жанрах искусства могла быть различной. Поэтому тот факт, что календарные ритуалы с полным набором указанных событий не были зафиксированы нигде в истории античной культуры, исследователей не смущал.

Их более занимало единство событий ритуалов и конкретных драм. «Спарагмос», или «жертвоприношение», является смысловой основой многих



Барельеф, передающий два противоположных аспекта дионисийских ритуалов. В верхней части – почитание Диониса в виде маски, соединенное с образами искусства: женщина (муза или распорядительница Дионисий), сидя на алтаре, держит маску и всматривается в нее без боязни, подобно театральным актерам. Сатиры наполовину скрыты: один за саркофагом, двое за стелой. В нижней части – начало дионисийских оргий: один из сатиров решительно ведет юношу и девушку (они тоже сатиры, но ясно видно, что они смущены) к месту посвящения в Дионисии. Позади юных сатиров хорошо видна фаллическая герма – символ Диониса, рядом с нею тирс и ящик с тайными принадлежностями дионисийского культа; ящик не должен был открывать никто, кроме жрецов. Мраморная доска II века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Музыкант с лирой в руках перед алтарем, рядом с которым поставлена фаллическая герма с маской Диониса. Пример соединения образов ритуала и искусства: Дионис вдохновляет как вакхантов во время оргий, так и музыкантов во время публичных выступлений. Краснофигурная пелика, первая треть V века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

трагедий («Агамемнон» Эсхила, «Ифигения в Авлиде» и «Вакханки» Еврипида и др.); в комедиях также показываются или подразумеваются жертвоприношения («Лисистрата» и «Птицы» Аристофана, «Брюзга» Менандра и др.). Очень заманчиво, с точки зрения архаической семантики, увидеть в умирающем герое прообраз жертвенного животного, отданного на заклание Дионису. «Плач», «узнавание» и «страдание» (pathos) – это части трагедии, которые легко выделить структурно; Аристотель в «Поэтике» определяет «узнавание» и «страдание» как части трагического сюжета. «Агон» тоже легко выделить структурно в трагедии и

в древней комедии и увидеть именно в нем исток конфликта как движущей силы сюжета в обоих жанрах. «Священный брак» естественно истолковать как прообраз типичного финала комедии: там часто играют свадьбу.

По меткому замечанию М. Л. Гаспарова, «нет такого хаоса, в котором исследовательский ум не сумел бы навести порядок». При установлении генетических связей между ритуалом и драмой рядом со скудной фактологией всегда велика будет доля теоретического допущения, не подкрепленного ясными историческими сведениями. Кроме того, при исследовании «генезиса» стало обычным сблизать географически далекие друг от друга традиции на основании «стадиального» сходства: этого совершенно невозможно избежать в рамках концепции «происхождения театра из ритуала». Не случайно поэтому вместе с публикацией первых трудов ритуалистов в филологии стало развиваться резко критическое к ним отношение².

Последователи кембриджской школы – историки и филологи 1920-х – начала 1930-х годов дополняли или даже заменяли хронологическое летописание конкретного жанра искусства реконструкцией культурных «стадий», приближавших к древнему ритуалу. Благодаря использованию методов сравнительной антропологии, движение к ритуалу выводило исследователей в некое общее архаическое культурное пространство, где рядом друг с другом (по принципу сходства) оказывались архаические ритуалы и сюжетные схемы мифов Греции, Рима, Египта, Индии, Ближнего Востока и недавно открытых «примитивных» культур Австралии, Африки и Латинской Америки.

Таким образом еще один переворот, совершенный кембриджской школой и прямо повлиявший на проблематику происхождения театра, заключался в преодолении европоцентризма как культурного принципа и европейского классицизма как стилистического ориентира. Подобное же произошло в европейском искусстве начала XX века: художники авангарда и «нового стиля» устремились от классицизма к архаике, от искусств европейского круга – к восточной и африканской образности.

Древнейшую стадию культуры человечества, умозрительную и условную по своей сути, стали

назвать в науке то «эпохой архаики», то «мифопоэтическим временем» (последний термин возник под явным влиянием философии романтизма). Проблему происхождения, или генезиса, решали через выявление связей со смыслами, идеями и образами этой самой условной «архаики».

В России первые и наиболее впечатляющие примеры применения такого подхода и соответствующего ему «генетического» метода дали ученые ленинградской школы истории языка и культуры (1920-е – начало 1930-х). Они вдохновлялись трудами кембриджских антропологов, французских историков мышления (в первую очередь Л. Леви-Брюля) и теоретическими работами ленинградского филолога и востоковеда Н. Я. Марра, выдвинувшего в начале 1920-х «новое учение о языке». Марр применял «генетический» метод наиболее радикально, часто совсем не заботясь о его научной аргументации. Об этом говорит центральное положение его учения: редукция многообразных форм языка к четырем первоэлементам человеческого «праязыка» (знаменитым и бессмысленным «сал», «бер», «йон» и «рош»). В 1950 году его учение было подвергнуто официальной критике с выходом статьи И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», и лишь после 1956 года лингвисты отмечали, что при всей поспешности его теорий исследования Марра и основанные им институты способствовали постановке вопросов о типологии и семантике культурных форм (в том числе театра), а также проблем культурного генезиса.

Наиболее трезвое, убедительное и последовательное применение «генетического» метода на материале античности мы находим в трудах О. М. Фрейденберг, много занимавшейся античным театром³. Ее труды остались практически не замеченными и не оцененными современниками; большинство из них было введено в научный обиход и обрело влияние в науке лишь начиная с 1970–1980-х годов.

Наибольшее влияние на театральное и театроведческое сообщество 1910–1920-х годов имели труды В. И. Иванова, в которых содержался, без преувеличения, целый свод знаний, суждений и теорий философско-антропологического свойства, изобильно подкрепленных (более или менее



Дионисийская процессия (фрагмент, окончание): силен с конским хвостом и конскими ушами следует за Дионисом. В руках у него длинная ветвь с комической женской маской (такую же несет Дионис) и поднос с дарами Дионису для храмового пира: на подносе видны яйца – символ души и жизни. Полихромный кратер из Пестума, около 370 года до н. э. Париж, Лувр.

убедительно) многочисленными античными текстами и погруженных в широчайшие поэтические и философские ассоциации. Энциклопедические познания В. И. Иванова в античной словесности были весьма знамениты, как и его исключительная способность превращать научное исследование в философско-поэтический трактат, не расставаясь при этом с наукообразием изложения. Наиболее полное воплощение его подход получил в книге «Дионис и прадионисийство» (1923)⁴; в этой книге есть глава «Возникновение трагедии».

Здесь не место подробно излагать теорию В. И. Иванова и давать ее критический разбор⁵. После книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа



Дионисийская процессия (фрагмент, середина): Дионис едет на пантере, расположившись почти в позе участника пира, возлежащего на ложе (образ «храмового пира»; об этом же говорят приспущенные хитон с накидкой). В одной руке у Диониса венок, в другой – длинная ветка с маленькими ответвлениями наверху (художественное переосмысление тирса): на одну из маленьких веток повешена комическая женская маска. Ярчайший пример того, как в IV веке смешивается символика театра и ритуала Дионисий: маска у Диониса театральная, но длинная ветвь, на которую она прикреплена, определено указывает на ритуал; женская маска в руках у бога-мужчины говорит о дионисийских переодеваниях, но теперь говорит символически, на языке театра. Полихромный кратер из Пестума, около 370 года до н. э. Париж, Лувр.

музыки» (1872) в трудах Иванова современники искали и находили научное подтверждение и убедительное толкование ницшеанской теории «аполлонизма» и «дионисизма» как двух источников трагедии. Ивановская концепция трагедии как дионисийской литургической драмы (подобно тому как средневековая мистерия была христианской литургической драмой) и античного актерского искусства как разновидности жреческого служения Дионису была весьма востребована. Она нашла отражение даже в «Истории античного театра» А. И. Пиотровского, хотя подход Пиотровского был гораздо более позитивистским и социологически ориентированным. Строгих научных подтверждений этой идеи В. И. Иванова не было и нет, но поэтическое обаяние его трудов сохраняется по сей день. Поэтому концепцию трагедии как дионисий-



Дионисийская процессия (фрагмент, начало): женщина-музыкант, играющая на двойном авлосе, рядом с ней юноша, держащий в руках еще два авлоса и оглядывающийся на Диониса, который едет на пантере следом. Полихромный кратер из Пестума, около 370 года до н. э. Париж, Лувр.

ской литургической драмы до сих пор часто и с восторгом излагают в курсах по истории античного театра.

В 1950-х – 1980-х «генетические» теории кембриджских ритуалистов вновь и вновь становились предметом критического обсуждения в западной науке. Джеральд Элс отказывался принять логику прямого «перетекания» ритуала в театр, как и сам по себе способ аргументации через привлечение ближневосточных и индийских аналогий. Он напоминал о том, что существует феномен творческого гения, индивидуального изобретения, который только и может в конце концов объяснить возникновение трагедии как нового вида искусства⁶: таким гением, по Элсу, был полупоупендарный изобретатель трагедии Феспис. Для Райнера Фридриха объяснение драмы через ритуал в принципе означало редуцирование трагедии как художественно оформленного высказывания в развитой социальной среде – к простейшим действиям, как если бы мы пытались «объяснить человеческую природу через обезьяну»⁷.

Как бы то ни было, тезис о древнем ритуале как культурном фоне для возникновения разных форм

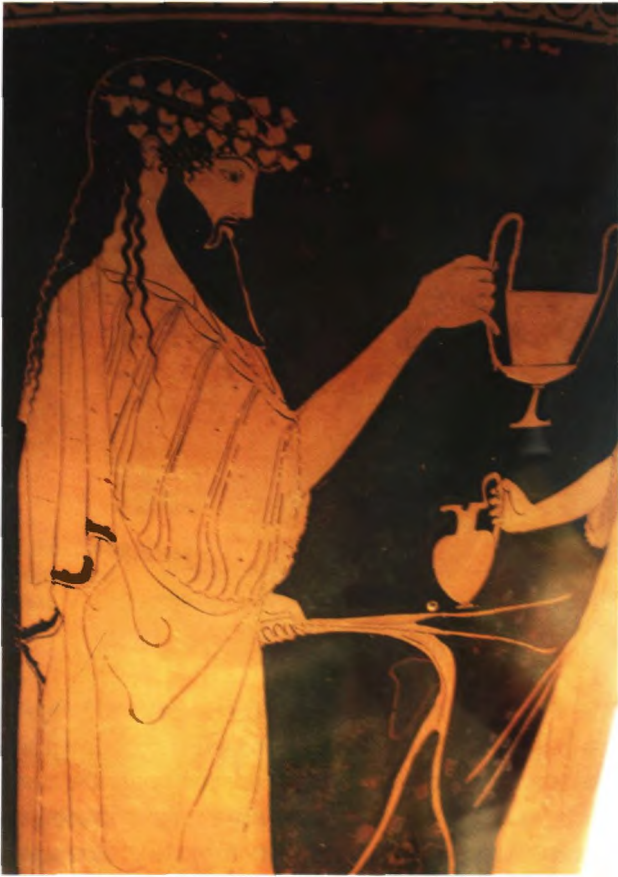


Дионис, возлежащий на пиршественном ложе, рядом его жена Ариадна. В руках у Диониса канфар – глубокая чаша, из которой пьет только он сам. Перед Дионисом пирожки – типичное приношение богу во время празднеств. Образ храмового пира и одновременно священной свадьбы Диониса и жены архонта-басилевса, которую справляли в Афинах во время Леней в Храме Диониса на болотах. Чернофигурный кратер последней трети VI века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

театра (как бы ни трактовать причины их возникновения) сегодня используется весьма широко. Одновременно в науке продолжает сохраняться весьма авторитетное направление реконструкции ритуальных истоков искусства, в котором найдены новые способы аргументации того, что ритуал по-прежнему имеет смысл как способ толкования семантики развитых форм искусства. Это направление получило название «новый ритуализм»; оно фактически началось с известной статьи Вальтера Буркерта «Греческая трагедия и ритуал жертвоприношения» (1966)⁸, затем было развито наиболее последовательно в трудах Ричарда Сифорда⁹.

Необходимость преодоления европоцентристского подхода в проблематике происхождения театра сегодня признана практически всеми авторами, занимающимися театральными древностями, а сопоставление разных зрелищных культур вошло в современную научную парадигму. Характерно, что в самом недавнем сборнике статей, посвященном проблеме происхождения театра в древней Греции, содержится большой раздел под названием «Сравнение с другими культурами»¹⁰.

Более чем за сто лет до выхода этого сборника в многотомном исследовании известного европейского актера и театроведа Карла Манциуса антич-



Дионис со своими атрибутами: виноградная лоза, чаша-канфар, венок из плюща, женское платье с накидкой. Краснофигурный кратер последней четверти V века до н. э. Мюнхен, собрание древностей.

ный театр был помещен в один том с китайским и индийским театром¹¹. В русской научной традиции античный театр в соседстве с Египтом, Китаем и Индией оказался лишь единожды: во «Всеобщей истории танца» С. Н. Худекова¹². Но в XX веке филологи почти не читали ни Манциуса, ни Худекова. Тем интереснее отметить, что наука об античном театре в течение 100 лет описала полный круг. В начале XX века актер-исследователь исходной точкой своего движения отметил смысловое единство древнейших театральных культур и стал искать между ними сходства. В этой точке теперь оказались филологи-классики, занимающиеся театром; оказалось, пути, давно намеченные, сегодня надо проходить заново, только с гораздо более совершенным арсеналом научных знаний и методов.

Театр и ритуал

В современной культуре принято толковать понятие «театр» расширительно. Любое действие и слово в публичном измерении сегодня может получить название «театр». Смело называя «театром» то, что вчера называлось «концертом», «публичным выступлением» или «выставкой», теоретики с увлечением будут рассуждать о том, как расширяется область определения понятия «театр» благодаря практике перформанса, акционизма, видеоарта, инсталляций и пр.

Античная культура тоже умела оперировать широким понятием театра и театральности. У Аристофана во фразе «дионисийские хоры состязаются» под «хорами» подразумеваются и дифирамбы, и трагедии, при том что эти два вида принципиально различны: дифирамб – вид недраматический, то есть без масок, и его хор состоял из 50 человек; трагедия – вид драматический, с масками, и ее хор состоял из 15 человек. Спартанец Агесилай мог приравнять знаменитого актера трагедии Каллипида к спартанским мимам «дикелистам» [Плутарх, Агесилай 21] – разумеется, с оттенком презрения, но и из понимания общности природы трагика-профессионала и шута-любителя.

И все же при расширительном толковании понятия «театр» невозможно решить проблему возникновения театра как нового явления культуры, которое дало повод заговорить об отличии театра от других видов зрелищной практики.

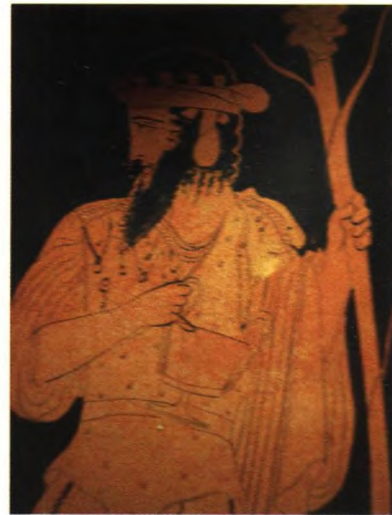
Таким новым явлением была трагедия – жанр образцовый для театра в целом. Открытие трагедии в VI веке до н. э. наметило рубеж, разграничивший эпоху зрелищ, не отделенных от ритуала, и эпоху начала развития театра как самостоятельного рода искусства. Из всех описанных в науке отличий ритуала от театра¹³, на мой взгляд, наиболее существенны три.

1) Ритуал имеет целью точное повторение события (т. н. «парадигматического события», или «образцового события», совершившегося в древности) через неизменяемую последовательность действий, тогда как искусство всякий раз стремится к созданию нового события. Ритуальные тексты мыслятся всегда одинаковыми, пусть даже в действи-

тельности они и меняются. В античности ясно ощущали это отличие и считали новизну сущностной чертой театра. Для Аристофана выдавать в театре старые идеи за новые – то же самое, что обманывать зрителей [Облака 546-547]. Платон для комедий в своем идеальном государстве формулирует единственный закон: то, что в них показывают, «постоянно должно оказываться новым» [Законы 816e 9]. Подобный же закон был бы явно установлен им и для трагедии, если бы Платон не изгнал трагедию из идеального государства насовсем. Характерно, что не только содержание, но все элементы любого театрального жанра в античности претерпевали изменения с течением времени, в том числе и наиболее устойчивый из них – структура, или последовательность частей от пролога до ухода исполнителей с площадки.

2) Ритуал не предполагает функции зрителя, поэтому в ритуале не выделяется специальное зрительское пространство (места для зрителей). Театр, напротив, не может существовать без зрителя: недаром в архитектуре античного театра самая сложная и затратная часть – «театрон», или зрительские места. Почти в любом ритуале есть «смотрящие», «слушающие», «присутствующие», «свидетели» и т. п.; все они воспринимаются как пассивные участники ритуального действия. И тем не менее пассивных участников нельзя полностью отождествить с театральными зрителями, ибо театр допускает гораздо больше, чем ритуал, зрительских функций и качеств. В театре зрители обладают свободой непосредственной реакции – положительной или отрицательной – при множестве форм ее выражения; они могут переживать действие через соучастие или же отстраненное созерцание; их оценка качества исполнения (в форме «нравится» или «не нравится», «хорошо» или «плохо») не просто допустима, но желательна; они могут быть подготовлены или не подготовлены к предлагаемому содержанию и потому понимать или не понимать происходящее, принимать его или не принимать; и пр.

В контексте ритуала неуместно говорить о «вкусах» или «предпочтениях» пассивных участников; в театральном же контексте такие разговоры в отношении зрителей и уместны, и необходимы, и неоднократно зафиксированы в античной традиции.



Дионис со своими атрибутами: виноградная лоза, чаша-канфар, венок из плюща, женское платье с накидкой. Краснофигурный кратер последней четверти V века до н. э. Мюнхен, собрание древностей.

Так, Платон дал первый социологический «срез» жанровых предпочтений зрителей в соответствии с возрастом [Законы 658d]: малыши предпочитают кукольный театр; подростки комедию; образованные женщины, молодые люди и вообще большинство зрителей – трагедию; старики же – рапсоды, хорошо прочитавшего «Илиаду» или «Одиссею». (Разумеется, престарелый Платон утверждает здесь, что лучший выбор принадлежит старикам, ибо их образ мыслей «наилучший из всех».)

3) Участники ритуала остаются самими собой на протяжении всего ритуального действия, в том числе в ритуалах инициации (посвящения): здесь они необратимо меняют свой статус, обновляются, но все-таки продолжают оставаться самими собой. Временное преображение участников – например, впадение в экстаз, отождествление с духом, демоном и пр. – осуществляется благодаря измененному состоянию сознания, которое достигается различными принятыми в ритуале способами: музыкой, медитацией, суггестивным воздействием, коллективным действием, дурманящими веществами и пр. В театре же требуется, чтобы действующие (актеры) не оставались собой, а стали бы другими; при этом их преображение имеет свободную игровую природу и не предполагает измененного



Танцы мужчин на Дионисиях в сопровождении женщины-музыканта, играющей на двойном авлосе (фрагмент). Здесь особенно ясно видно, что костюмы, в которые переоделись мужчины, тождественны женским: длинная стóбла, короткая накидка (крóкот), на голове – колпак. Краснофигурный кратер конца V века до н. э. Taplin (ed.) 2000, 47.

состояния сознания, ибо, став другими, они должны оставаться готовыми к осмысленному исполнению определенных заданий (ролей).

Источник такого игрового преобразования – дионисийские обряды с переодеванием. В Афинах участники дионисийских шествий носили маски комически-гротескной, «сатировской» природы; обыкновение не надевать маску в таких шествиях толковалось как непристойность [Демосфен, О преступном посольстве 287]. На Дионисиях также было принято, чтобы мужчины переодевались в женские наряды для исполнения танцев в честь Диониса. Иногда мужчины с этой целью надевали на себя оленьи шкуры, украшали себя плющем и брали в руки тирсы, подражая во внешнем виде женщинам-вакханкам [Еврипид, *Вакханки* 176, 249]; а иногда просто наряжались в длинные женские хитоны и накидки, на головы надевали женские колпаки и при этом не сбрасывали бород, так как не стремились к иллюзии сходства, но подчеркивали игровой момент переодевания.

Благодаря игровому переодеванию мужчин в женщин Дионисии стоят особняком среди ритуа-

лов; недаром именно с ними связано происхождение и развитие театра в Аттике. В трагедии был сделан и следующий шаг от неполного игрового переодевания – к полному стиранию внешности артиста ради демонстрации того, что в нем присутствует и через него действует другой. Но в трагедии для обозначения перемены сущности актера использовались исключительно игровые средства: театральные костюм, полностью скрывающий тело и антропоморфная маска, полностью закрывающая лицо и голову.

Дионисийский контекст такого преобразования здесь важен. По-гречески имя «вакханки» звучит буквально как «вакхи» (βάκχαι) – форма множественного числа от имени «Вакх» (Βάκχος) с женским окончанием: «вакха». Форма мужского рода – по-русски «вакхант», на греческом полностью тождественна имени бога: «вакхос» и употребляется главным образом во множественном числе: βάκχοι, «вакхи». Столь полного тождества между именем бога и именем его приверженцев в других античных культах нет; это тождество яснее всего передает понимание сути посвящения в дионисийские таинства:

посвященный как бы утрачивал свою собственную сущность и принимал в себя сущность Диониса, становился им. Заменой сущности объясняется и образ культового безумия, развитый в античной литературе в связи с вакхантствующими женщинами. В трагедии, как сказано, перемену сущности актера передавали игровыми средствами.

Разумеется, трех перечисленных признаков недостаточно, чтобы провести ясное различие между ритуалом и театром¹⁴. Такое различие в контексте античной культуры невозможно провести в принципе: театр и ритуал тесно сплетены на протяжении всей истории античности. В античной культуре поэтому его никогда не воспринимали как институт исключительно светский; недаром и в позднейшие времена христианские отцы церкви критиковали театр как институт идолопоклонства и язычества¹⁵.

И все-таки институт театра, оформившийся в античной культуре благодаря открытию трагедии, создал новое качество: театральное действие теперь можно было воспринимать в контексте искусства, а не ритуала. Много исследований было посвящено теме выделения и обособления искусств и литературы из ритуально-мифологической «матрицы» (или культурного «синкретизма») в период VI–IV веков до н. э.¹⁶ Не воспроизводя общего контекста подобных исследований, перечислю признаки, по которым можно выделить понятие «театр» в ситуации Афин конца VI века до н. э.

Театр определяется через одновременное наличие трех элементов:

1) сочиненное известным автором (или авторами) произведение, включающее слово, музыку и действие (в т. ч. танец) и предназначенное для публичного исполнения;

2) хор и актеры в костюмах и масках, специально нанятые или назначенные для публичного действия;

3) зрители, пришедших смотреть и оценивать сочиненное автором произведение как таковое в его публичном исполнении.

Соединение первого и третьего элемента даст хоровые песнопения и танцы без масок (дифирамб, пеан, пирриху или гипорхему). Соединение второго и третьего – праздничную дионисийскую процессию или выступление комического хора в масках и костюмах.



Силен обнимает сзади менаду во время Дионисий; менада несет угощения с праздничного стола – чашу с вином в виде рога и пирожок. Раскрашенный терракотовый антефикс (украшение крыши храма) из Этрурии. Начало V века до н. э. Фигурка особенно интересна тем, что на ней сохранился цветовой пигмент на платье менады и на лице Силена, хоть и потемневшие от времени: на платье доминирует красный цвет, орнаменты нарисованы фиолетовым; лицо Силена желтоватое, борода темно-коричневая.

Соединение же первого и второго элемента даст храмовое действие: например, танец во время храмового пира перед изображением божества и относительно небольшим количеством людей, допущенных к действию. Такой танец будет максимально приближен к «театру» по смыслу; мы можем даже назвать его (и часто называем) «храмовый театр». Но все же без открытого доступа зрителей такой танец больше будет походить на приношение богам, не выделенное из ритуала как самостоятельное, самоценное, авторское событие. Точно



Сцена празднования Дионисий, фрагмент. Слева – танцующий мужчина, надевший на себя длинное женское платье с накидкой и женский колпак, но при этом сохранивший явные «атрибуты» мужчины: бороду и посох. В левой руке у него кратер, в правой, кроме посоха – разукрашенный орнаментами бурдюк из-под вина, только что опустошенный. Справа – мужчина-виночерпий. Краснофигурный кратер конца V века до н. э. Собрание древностей, Мюнхен.

так же игра музыканта на двойных авлах, по традиции сопровождающая заклание быка при жертвоприношении, в первую очередь будет нести ритуально-прагматический смысл и едва ли спровоцирует участников ритуала к оценке личного мастерства музыканта или к суждению о качестве музыкального произведения как такового.

Театр, по древнегреческим понятиям, требует публичного измерения, в котором в центр внимания ставится не повторяющееся ритуальное действие, установленное в незапамятные времена, а

вновь созданное, неповторимое, авторское произведение искусства.

Такое измерение возникает в античном театре благодаря институту публичного состязания. Первое состязание драматургов-исполнителей трагедий зафиксировано в 534 году до н. э.; в течение VI-V веков до н. э. к этому прибавилось состязание хорегов (спонсоров трагедий), а затем первых актеров. Состязание участников спектаклей перед публикой размыкает цикличность ритуала, отменяет на время его устойчивый, предсказуемый сценарий, потому что в состязании главенствует фактор личного участия. Местом состязания является не замкнутое храмовое пространство, а открытое общественное, где присутствуют тысячи зрителей с непредсказуемыми реакциями. Благодаря этой «публичности» и принципиальной непредсказуемости результата (да и самого процесса восприятия) театр выделяется из ритуала как событие самоценное, неповторимое.

При этом ритуальный смысл из театра полностью не уходит, ибо всякое состязание совершается путем повторения его в определенное время календаря и перед культовым изображением бога, и всякое состязание начинается и заканчивается известными обрядовыми действиями. Но все-таки публичное состязание как никакой другой институт античной культуры заявляет о личном, авторском присутствии его участников, и неизбежно подразумевает фактор случайности.

Для того, чтобы названные выше три элемента театра соединились и стали регулярно воспроизводиться в своем единстве, необходимо было, чтобы театр превратился в общественный институт, поддерживаемый государством. Формирование общественного института театра настолько важно, что его можно было бы даже считать четвертым элементом нашей схемы.

Это и произошло в Афинах в последней трети VI века до н. э. Начиная с определенного времени, театральные зрелища с исполнением трагедий стали регулярными в рамках общегородского ритуала Дионисий. Так что при всей размытости понятия «театр» все-таки можно выделить «дотеатральную древность» и отметить начало исторического бытования античного театра.

Дотеатральная древность

«Дотеатральная древность» известна нам благодаря археологическим находкам, из которых наибольшее значение имеют вазы конца VII – V веков до н. э. из Коринфа, Аттики, Беотии, Южной Италии, Малой Азии, Причерноморья и других мест расселения греческих племен. Есть две группы vaz, имеющие прямое отношение к античной зрелищной культуре.

К одной группе относятся вазы с изображениями шутовских хоров, наряженных в самые невероятные костюмы. Здесь воины, оседлавшие дельфинов; воины, оседлавшие страусов; воины, скачущие, как всадники, друг на друге (причем те, что везут, надели на себя конские головы и прикрепили хвосты); акробаты, стоящие или идущие друг за другом на руках вниз головой; старики, закутанные в плащи и стремительно шагающие вперед, размахивая посохами, и др. Большинство из этих хоров выступают в сопровождении музыканта с двойным авлосом.

Точных сведений о праздниках, где выступали хоры ряженных, у нас нет; нет и литературной традиции, которая позволила бы ясно связать их с представлениями на основе известных мифов. Так что в их отношении сегодня могут быть только догадки.

Несколько vaz с изображением хора воинов, восседающих верхом на дельфинах, связывают с мифом о чудесном прибытии в Коринф певца Ариона из Мефимны. По Геродоту [История 1.23-24], Арион направлялся из Тарента в Коринф на ко-



рабле; корабельщики решили завладеть всеми его богатствами и потребовали, чтобы он сию секунду заколол себя или бросился в море. Арион умолил их выслушать его пение, перед тем, как броситься в море; облачился в полный наряд певца, взял кифару, пропел свою песнь и прыгнул с корабля. Корабль уплыл дальше; Ариона в воде подхватил дельфин и вынес на мыс Тенар, с которого певец благополучно добрался до Коринфа. Корабельщиков наказали, а Арион посвятил богам статую дельфина, которую установил прямо в месте своего спасения на мысе Тенар.

Дельфин входит в дионисийскую образность не только потому, что Арион запомнился в истории как сочинитель дифирамба – песнопения в честь Диониса. Гомер рассказывает, как Дионис, плененный тирренскими разбойниками и взятый на корабль, устранил их чудесными превращениями: по мачтам поползли лозы и налились виноградные



Шутовской хор воинов в снаряжении, «скачущих» на дельфинах; справа музыкант в праздничном облачении, играющий на двойных дудках. Чернофигурный скифос из Аттики, начало V века до н. э. Trendall, Webster 1971, 22.



Шутовской хор юношей на страусах: справа музыкант в праздничном облачении, играющий на двойном авле, а перед ним низкорослый человек (карлик?) в маске и коротком хитоне. Чернофигурный скифос из Аттики, начало V века до н. э. Trendall, Webster 1971, 22.

гроздь, по палубе разлилось вино, сам Дионис превратился в льва, а рядом с ним возникла свирепая медведица; разбойники от страха попрыгали в воду, и бог превратил их именно в дельфинов [Гомеровы гимны, К Дионису 50-53]. Можно вообразить себе «дельфинье» хоровое представление, инсценирующее финал истории с тирренскими разбойниками: Дионис в центре (на корабле), окруженный хором дельфинов; это в точности соответствует изображению на аттическом кратере VI века до н. э.

В шутовском хоре «всадников», скачущих друг на друге, с аттической вазы конца VI века до н. э., очень заманчиво увидеть предшественника аристофановского хора из комедии «Всадники». Аристофан и его зрители конечно видели намного яснее, чем мы, смысловые связи комедий с древнейшими выступлениями хоров ряженных; недаром у афинских комедиографов V века до н. э. хоры самых невероятных персонажей встречаются нередко. У одного Аристофана из 11 сохранившихся комедий в четырех действуют хоры облаков, лягушек, птиц, ос. Так, хор ос у Аристофана является о вещественной метафорой («осы» – это старые сутяги-афиняне, любящие торчать в судах), переданной с помощью костюма: у хороватов толстые брюшки, заканчивающиеся длинными жалами, и тонкие перетяжки на поясе [Осы 1072-1075].



Хор акробатов, кувыркающихся или идущих на руках в сопровождении музыканта, играющего на двойных дудках. Аттический чернофигурный скифос около 530-510 годов до н. э. Trendall, Webster 1971, 22.



Хор акробатов, идущих на ходулях (фрагмент). На них короткие хитоны, набедренные повязки – одежда, подходящая для физических упражнений; но на головах смешные островерхие шапки, что превращает их в шутовской хор. Чернофигурная амфора из Аттики около 530 года до н. э. Trendall, Webster 1971, 21.



Хор шутовски наряженных воинов (юношей), севших на мужчин, наряженных конями; слева музыкант в праздничном облачении, играющий на двойном авле. Здесь особенно заметно несоответствие эстетики хора (смеховой) и костюма музыканта (торжественной, праздничной). Чернофигурная ваза из Аттики. 550-540 годы до н. э. Trendall, Webster 1971, 21.



Воин, держащий щит с изображением дельфина – одного из священных животных Диониса. Справа и слева от воина – «глаза»-обереги, характерные для дионисийского культа. Здесь особенно видно, что форма «глаз»-оберегов очень напоминает форму дельфина: вероятно, неслучайная ассоциация для художников. Чернофигурный кратер последней трети VI века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

К другой группе vaz относятся так называемые «вазы комастов», где «комаст» (κωμοστής) – участник «комоса», или праздничной процессии в честь Диониса. Внутри корпуса vaz комастов выделяется еще одна группа с изображениями, в англоязычных исследованиях обыкновенно называемыми *padding dancers*, или «плясуны с толщинками». Для такого названия есть все основания: на чернофигурных вазах нередко туловище комастов выкрашено в светлый (охристый или красноватый) цвет, в отличие от рук, ног и головы. При этом границы цветной области туловища четко очерчены и напоминают

знакомый в современном театре фарсовый «комбинезон» с набитыми пузом, задом и грудью. Часто он выделен не цветом, а с помощью прорисовки ясно видимыми линиями.

Фарсовый «комбинезон» легко мог быть изготовлен в античности на основе хитона без рукавов. Мы встречаем хитон с толщинками на вазах вплоть до IV века до н. э.: некоторые из поздних vaz имеют прямое отношение к театру. На комасте с лаконской вазы около 545–535 до н. э. ясно различим накладной живот, закрепленный на теле широкими лентами (или ремнями). Впрочем, часто комасты



Кифаред в праздничном облачении, подобающем для музыкальных состязаний: статус – длиннополый хитон, кстистида – накидка со свисающими полами, на голове венки. Краснофигурная амфора из Аттики около 490 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.



Комаст, на котором хорошо видна бутафорская природа живота: накладной живот привязан ремнем, закрепленным сзади на поясище. Чернофигурный динос из Спарты около 545-535 годов до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 63.



Дионис плывет на корабле, сопровождаемый дельфинами; вокруг мачты обвилась виноградная лоза; Дионис возлежит, как на пиру, в руке держит винный кубок – ритон. Изображение связано по смыслу с Большими Дионисиями: начало этого фестиваля совпадало с открытием навигации. Чернофигурный кратер последней четверти VI века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

показаны и без явных признаков фарсового «комбинезона», но их фигуры искажены так же, как у комастов с толщинками.

Типичного комаста или «глясуна с толщинками» с коринфской вазы первой половины VI века до н. э. можно описать следующим образом¹⁷. Это мужская фигура, показанная чаще всего в профиль; он довольно приземист, задал, одет в хитон без рукавов, подпоясан; спереди пониже пояса у него свисают плотные складки толщинок наподобие сильно ползущего вниз живота. Он живо движется, приседая и размахивая руками; при этом его позы, показанные на вазах, немногочисленны и создают впечатление танца весьма примитивного. Танец – кажется, единственное его занятие; ничто на вазах явно не указывает на религиозное или театральное предназначение этого танца. На изображении комаста чаще всего не различима маска. Встречаются комасты без видимого фалла и с фаллом – в том числе сильно преувеличенным

(напряженным или расслабленным); позы и поведение фаллических комастов часто непристойны. Комаст может нести большой рог или сосуд для вина – кратер или стамнос.

Обыкновенно комастов изображают в группах из нескольких участников: они могут двигаться синхронно или вразнобой. Рядом с группой комастов часто изображен музыкант, сопровождающий их танец игрой на двойных дудках; он выглядит так же, как и комасты. Комасты обычно не персонифицированы: рядом с ними, как правило, не написаны имена. Есть лишь несколько ваз комастов с написанными рядом именами, из которых одна наиболее известна. Это коринфский стамнос из Лувра (первая четверть VI века до н. э.) с пятью танцующими комастами: каждый из них индивидуализирован, но не через указание имени собственного, а через называние безличного качества, имеющего отношение к их танцу. Эти пять комастов «поименованы» так: *lordios*, *whadesios*, *paichnios*, *komios*, *loxios*¹⁸ (перевод можно дать лишь приблизительно: «изогнувшийся», «неловкий», «игривый», «веселящийся», «перекошенный»).

Коринфские вазы с комастами наиболее многочисленны и исторически наиболее ранние. В середине VI века до н. э. к ним добавились беотийские комасты, а в конце VI века – аттические. С течением времени иконография комастов менялась под влиянием местных зрелищных и ремесленных традиций. Так, исследователи отмечают, что коринфские комасты постепенно «худеют», сохраняя при этом некрасивость фигуры, непропорциональные зады и свисающие вниз животы (эти зады и животы теперь еще яснее выглядят как толщинки). Беотийские и аттические комасты часто показаны обнаженными без признаков толщинок и без преувеличенных фаллов. Наконец, с середины VI века до н. э. в Беотии и Аттике рядом с комастами встречаются силены и нимфы. В этот же период в аттической вазописи устанавливается связь между силенами и Дионисом: они сопровождают его в процессиях.

Гротескно искаженная фигура комаста обнаруживает преувеличенные телесные отправления, традиционно обыгрываемые в обрядах плодородия: обжорство, испражнение, эротоманию; ко всему



Одна из немногих vaz с изображением комастов с подписанными рядом именами (точнее, прозвищами). Чернофигурный кратер из Коринфа, 590-575 годы до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 204.

этому добавляется еще и страсть к вину, связанная с дионисийскими обрядами. Главная форма публичных действий в таких обрядах – шествие; например, известная с глубокой древности фаллическая процессия. На аттическом кратере VI века до н. э. сохранились два изображения, показывающих фаллические процессии. На одном из них участники несут на плечах носилки с гигантской фигурой силена, держащего огромный, отдельно стоящий фалл; на другом – носилки с еще одной гигантской фигурой, очень похожей на пузатого и толстозадого комаста, который тоже держит фалл.

В афинском культе Диониса наиболее заметны две процессии, справлявшиеся во время празднования Леней в январе и Городских Дионисий в марте. В обоих случаях Дионис, представленный священным изображением, прибывал в город, въезжая извне через городские ворота. На вазах конца VI – V веков до н. э. его везут или на коне (так было, вероятно, на Ленеях), или на телеге на колесах, декорированной под корабль с мачтой (вероятно, на Городских Дионисиях, совпадавших по времени с открытием навигации).

Каждая из процессий свершала свой путь по городским улицам, двигаясь к собственному пункту назначения, где разыгрывалось зрелищное событие. На Ленеях бога доставляли в храм Диониса на



Фаллическая процессия, в которой мужчины несут на плечах носилки с изображением гигантского комаста (или силена), поддерживающего огромный фаллос, на конце которого изображен «глаз» – оберег, использующийся в дионисийском культе. Чернофигурный кратер из Аттики около 550 года до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 111.



Изображение Диониса, украшенное побегами плюща, везут на телеге, декорированной под корабль, в сопровождении силена, играющего на двойном авлосе. На носу «корабля» изображение «глаза» – оберега, характерного для дионисийского культа. В таком корабле Диониса везли в процессии на Больших Дионисиях в Афинах. Чернофигурный скифос из Аттики около 530-500 годов до н. э. Pickard-Cambridge 1968, fig. 12.

Болотах и там праздновали обряд свадьбы бога с «царицей»; невесту Диониса представляла жена архонта-басилевса («архонта-царя»), ответственного за городские культы. На Городских Дионисиях бог шествовал от северо-западных ворот Дипилон к храму Диониса Элевтерия на юго-восточном склоне Акрополя, чтобы посмотреть вместе со всеми жителями города зрелища, организованные в его честь¹⁹.

Естественно предположить, что комасты были участниками этих процессий, хотя достоверных источников для этого у нас недостаточно. На аттических вазах Диониса сопровождают сатиры и нимфы (или вакханки), но не комасты. В позднейших описаниях дионисийских процессий комастов не упоминают, а сатиры, силены и вакханки среди участников есть (например, в процессии на Дионисиях, пышно отпразднованных Птолемеем



Сцена празднования Дионисий: музыкант, надувший щеки, играя на двойном авле, напротив него поющий мужчина, а над ними кто-то держит винный кубок. Пример образности пьяных процессий на Дионисиях, с которыми некоторые связывают эстетику раннего дифирамба. Краснофигурная ваза первой половины V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

Филладельфом в Александрии в первой половине III века до н. э. [Афиней, Пир мудрецов 196d и далее]).

В последние десяток лет в науке активно обсуждается гипотеза, что комасты могли быть исполнителями раннего дифирамба, в котором были уместны и дионисийская образность опьянения, и переживание душевного и телесного возбуждения от вина. Такой дифирамб представлен фрагментом из Архилоха Паросского (VII век до н. э.):

И владыке Дионису дифирамб умею я
Затянуть прекрасносозвучный, дух вином воспламенив²⁰.

Слово «затянуть» (ἐξάρσαι) сегодня переводят буквально – «повести», и потому истолковывают ранний дифирамб как песнопение и танец в обря-



Музыкант, играющий на двойном авле во время общественных празднеств или театральных состязаний. На его щеках т. н. «уздычка» (по конструкции напоминающая конскую), с помощью которой греческие авлеты скрывали надувшие щеки и вместе с ними натужное выражение лица, а также добавляли щекам жесткости, что было важно для непрерывного извлечения громких звуков авла. Фрагмент краснофигурной вазы конца V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



довом шествии. Слова «дух вином воспламенив» (οἴνω ξυκκεραυνοθεῖς φρένας) тоже переводят буквально: «вином взбаламутив душу», и видят в этих словах прямое указание на вольность и непристойность комастов.

Наводит на подобные размышления и Аристотель [Поэтика 1449а 10], когда утверждает, что трагедия и комедия развились из некоего «импровизиционного начала» (ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς): трагедия – от «запевал дифирамба», комедия – от «запевал фаллических песен». Легко отождествить выступления комастов с ранними песенными и танцевальными импровизациями в дифирамбе и фаллических шествиях: большинство их танцев из-за видимой беспорядочности, действительно, едва ли

походит на действия, заранее отрепетированные во всех своих элементах.

От древнейших «импровизаций» Аристотель переходит к рассуждению о свойствах ранней трагедии – еще до эпохи Эсхила. Оказывается [Поэтика 1449а 19 и далее], трагедия не сразу была превознесена за свое величие. Сначала она должна была перемениться и отойти от «сатировского» в своей сущности (ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν), то есть: от 1) «коротких сказаний», 2) «смешной речи» и 3) преобладания трохеических тетраметров как метра «сатировского и более плясового». Это древнее «сатировское» начало, когда-то свойственное трагедии и представленное Аристотелем как сочета-



Возвращение Гефеста на Олимп в сопровождении комастов (фрагмент): фаллические комасты, следующие за конем, везущим Гефеста. Чернофигурная амфора из Коринфа около 595-570 годов до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 201.



17 Возвращение Гефеста на Олимп в сопровождении комастов (фрагмент). Гефест едет на коне; видно, что у него покалечены обе ноги; в руках у него винный кубок-ритон. За ним следует пьяный комаст с таким же кубком. Csapo, Miller (eds.) 2007, 200.

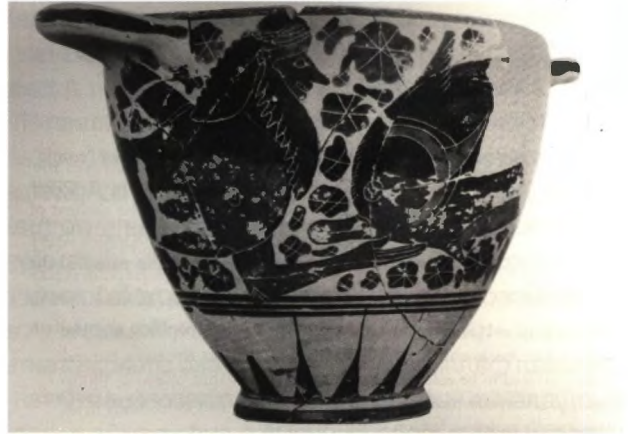
ние названных трех элементов, тоже легко можно примерить к действиям комастов.

В качестве примеров «коротких сказаний» как сюжетной основы для разыгрывания комастами во время шествий, приводят два мифа²¹. Первый – о возвращении Гефеста, сопровождаемого Дионисом, на Олимп после того, как его сбросил оттуда разгневанный Зевс, так что тот сломал себе обе ноги [Гомер, Илиада 1.590-594]. Второй – упоминавшиеся уже мифы о чудесном прибытии в Коринф певца Ариона на дельфине [Геродот, История 1.23-24] и о превращении тирренских разбойников в дельфинов [Гомеровы гимны, К Дионису 50-53].

И возвращение Гефеста, и миф с участием дельфинов нашел отражение в иконографии комастов. Возвращение Гефеста на Олимп показано, например, на коринфской амфоре из Афинского национального археологического музея (первая четверть VI века до н. э.) и на коринфском кратере из Британского национального музея (570–560 до н. э.): Гефест с переломанными ногами едет на коне, сопровождаемый бурной процессией фаллических комастов. К этому же периоду, около 570 года до н. э. относится знаменитая «Ваза Франсуа» из Аттики, на которой тоже показано, правда без комастов, возвращение Гефеста с переломанными ногами.

Есть несколько vaz с комастами и дельфинами, из которых наиболее ранняя – стамнос из Коринфа с изображением комаста, держащего дельфина в руках (около 590 года до н. э.). В этих вазах сегодня видят сюжет для процессии и хорового представления, где Дионис был бы окружен «дельфинным» хором, участники которого (комасты) держали бы бутафорских дельфинов в руках или ехали на них верхом, как участники ряженных хоров, о которых речь шла выше.

Смысловые связи между вазами с хорами ряженных и вазами с комастами не исчерпываются «дельфиньей» темой. На стамносе из Коринфа группа комастов «противостоит» стае страусов (принято считать, что комасты их ловят; вообще говоря, кто кого больше боится, здесь не ясно). На вазе с изображением шутовского хора «всадников», скачущих друг на друге, художник ясно показал, что «кони» надели на себя хитоны с толщин-



Бородатый комаст с дельфином: бородой и гривой волос комаст похож на силена, но у него нет заостренных ушей. Комаст опустился на корточки, оперся на локти и держит дельфина руками. Чернофигурный кратер из Коринфа, около 590 года до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 207.



Бронзовая фигурка силена, положение которой в точности воспроизводит положение тела коринфского комаста с дельфином начала VI века до н. э.: на коленках, с упором на локти. Иконография этого силена была устойчива в течение целого столетия. Рубеж VI-V веков до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



Три комических актера в толщинках и с масками в руках; двое с прикрепленными гигантскими фаллами: они либо готовятся к выступлению в спектакле (или комической процессии), либо переодеваются после выступления. Слева актер в плаще, надетом поверх толщинок, в руке посох. Руки и ноги всех трех актеров закрыты, то есть обмотаны длинными полосами ткани; хорошо видны очертания толщинок; все их маски относятся к типу «маска-шлем». На головах у двух актеров тугие шапочки, под которые было принято собирать волосы, надевая маску. Копия с краснофигурного кувшина из Фанагории, около 400 года до н. э. Zeidensticker 2010, 47.



Сцена, которую в современном антиковедении принято обозначать как «Игра о гусе». Старик, стоящий в центре, сбросил с себя одежду, как в палестре, и, подняв руки, с опаской глядит на того, кто стоит позади него (т. е. слева): обнаженного юношу с палкой в руках. На старике ясно видно, как устроены толщинки комического актера: бутафорская грудь и зад вшиты в короткий хитон без рукавов («майку»), бутафорский живот наложен поверх хитона, так что широкая перевязь (или ремень) завязана сзади на пояснице. Руки и ноги по всей длине закрыты «рукавами» и «штанами» – то есть обмотаны длинными полосками ткани. Краснофигурный кратер из Апулии, около 400 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

ками – в точности, как у комастов; только сзади к этим хитонам пришиты конские хвосты (в таком снаряжении с подходящей маской можно было бы играть и конеподобных силенов).

Вазы с комастами не исчезли с наступлением эпохи трагических и комических состязаний в Афинах; область распространения этих ваз в V-IV веках до н. э. довольно широка. В этот период костюм комастов сливается с костюмом актеров «древней» комедии как в аттической, так и в южноиталийской традиции. К IV веку в иконографии комастов появляются маски как узнаваемый элемент костюма.

Обо всем этом свидетельствует известнейшее изображение на кувшине IV века до н. э., найденном в Фанагории на Таманском полуострове и хранящемся в Эрмитаже. На кувшине показаны комасты, наряжающиеся для выступления (или разоблачающиеся после него), в преувеличенно-гротескных толщинках, с гигантскими фаллосами и масками, которые они держат в руках или положили на землю. Другой пример, близкий к театру – т. н. «игра

о гусе» на кратере из Апулии (около 400 до н. э.), где актер в маске старика сбросил с себя хитон и остался «голым» то ли для обыска, то ли для физического наказания, то ли для гимнастических упражнений: на открывшемся теле старика видны толщинки, как у комастов, притом его «пузо» очевидно привязано лентами (или ремнями), как и у лаконского комаста VI века до н. э., упоминавшегося выше. Комические актеры с т. н. «вазы хорегов» (IV в. н. э.) тоже наверняка были бы очень похожи на комастов, если бы сбросили с себя короткие хитоны.

Закономерно напрашивается вопрос о том, как соотносятся комасты с сатирами и силенами, в изобилии появившимися в аттической вазописи последней трети VI века до н. э.

В иконографии сатиров и силенов в Аттике очевидны отличия их от комастов. У сатиров и силенов острые торчащие вверх уши, курносые носы, лошадиные хвосты, часто гривы на шее и плечах и бороды (у комастов бороды встречаются редко; грив не бывает почти никогда). Но есть и сходство: фи-

гуры силенов и сатиров часто похожи на комастов преувеличенным пузом и задом. В то же время есть много изображений сатиров и силенов без гротескных искажений тел. Имеются вазы, где силены выглядят, как наряженные комасты в толщинках: они отличаются друг от друга только наличием хвоста. Таков беотийский алабастр из Геттингена (около 570-550 до н. э.).

Разве только фигура «Силена» – предводителя сатирического хора (в единственном числе и с большой буквы), или «Паппосилена» (буквально, «Силена-дедушки») – самого старого, толстого, волосатого и пьяного из всех силенов, в эпоху эллинизма, начиная с III века до н. э., очень напоминает толстого (но не фаллического) комаста. Одновременно со сложением его иконографии сатиры (фавны) превращаются из «конелюдей» в козлоногих и рогатых существ через отождествление их с Паном. Так образы сатира и силена в античном искусстве окончательно расходятся.

Но все же невозможно отрицать то, что в конце VI – V веке до н. э. комасты, «глясуны в толщинках», силены и сатиры, а также актеры древней аттической комедии принадлежат к единому смысловому кругу дионисизма и обрядов глотородия; отсюда их сходство в иконографии.

В литературе IV века до н. э. есть свидетельства, которые можно воспринимать как комментарий к этому кругу образов. Платон [Законы 815c] говорит о «вакхической пляске и примыкающих к ней других видов, называемых глясками нимф, панов, силенов и сатиров, где, как считается, подражают тем, кто захмелел, причем справляются эти гляски во время обрядов очищения и некоторых других таинств»²². Аристотель [Поэтика 1449a 12] сообщает, что фаллические песнопения до сих пор в обычае во многих городах; а из Демосфена [О преступном посольстве 287] ясно, что в Афинах в середине IV века до н. э. были в ходу праздничные «пьяные шествия», участники которых надевали на себя маски: свершение этих обрядов без маски считалось признаком бесстыдства. Все эти свидетельства, как и приведенные выше, укладываются в аристотелевское понятие «сатирического» (философское среднего рода)²³, от которого должна была избавиться трагедия, чтобы достигнуть своего величия.



Фаллический комаст (слева) и комаст с хвостом (справа), характерным для иконографии силена: пример соединения образов комаста и силена. Алабастр из Беотии около 575-550 годов до н. э. Геттинген, Археологический институт. Csapo, Miller (eds.) 2007, 70.



Фаллический силен, держащий в руках стамнос. Видно, что очертания тела силена точно соответствуют облику комаста: подчеркнуты большой живот, зад, сутулые плечи; при этом силен активно движется. Чернофигурная ваза из Аттики около 580 года до н. э. Csapo, Miller (eds.) 2007, 181.



Актёр, наряженный в костюм мохнатого Паппосилена: костюм предназначен для того, чтобы покрыть шерстью всю поверхность тела актёра. В руке у актёра трость, на плече – тяжёлый стамнос из-под вина. Перед актёром тирс (атрибут Диониса) и сапожки-котурны – театральная обувь, введенная Эсхилом. Краснофигурный кратер около 375-350 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

В позднейшей античной науке по-прежнему встречаются упоминания участников древних обрядовых игр, очень похожих на комастов. Наиболее полное содержится у Афиней (II век н. э.); его свидетельство слишком позднее, чтобы принимать его за прямой комментарий к вазам комастов, и все же оно заслуживает того, чтобы привести его целиком.

Афиней [Пир мудрецов 621d и далее]:

«У лакедемонян, говорит Сосибий, была комическая игра по древнему обычаю, в которой, правда, они прилагали не слишком много старания, ибо Спарта соблюдала простоту и в этом. <В игре> они показывали, с речами незатейливыми, как кто-нибудь крадет плоды из сада, или же как заезжий врач вещает, как у Алексиды в «Мандрагорщице»:

И если скажет местный врач,
«Ячменного отвара надо дать с утра
Больному чашу», слушаем с презрением.
Jatchmennym же отвараго восхищаемся.
Опять же, если он пропишет свеклу нам, –
Пренебрегаем, swiokl'ой – объедаемся,
Не та же свекла эта swiokla будто бы.

По-лаконски участники такой игры назывались «дейкелисты» («изображатели»), как и всякий называл бы тех, кто мастерит себе наряды и кого-нибудь изображает. Существует много местных на-

званий таких дейкелистов. Сикионцы называют их «фаллофорами» («фаллоносцами»), иные – «автокабдалами» («импровизаторами»), иные – «флиаками» («пустомелями»), как у италийцев, а большинство зовет их «софистами» («искусниками»). Фиванцы же, дающие всему свои особенные имена, называют их «доброхотами» (ἐθέλονται)...

Сем Делосский в книге «О пеанах» пишет: «Так называемые автокабдалы носили венки из плюща и речи произносили, стоя на месте. Позднее их называли ямбами, так же как их стихи. А так называемые «итифаллы» («прямофаллы»), – пишет он, – носят маски пьяниц, а сверху венки; рукава у них цветные, хитоны полосатые, и подпоясаны они тарентинским передником, достигающим до лодыжек. Они молча входят в ворота, выходят на середину оркестры и обращаются к зрителям со словами:

Дорогу, дорогу!
Дайте место богу!
Бог цветущий, бог желает
Пройти посередине!

Фаллофоры же, – продолжает Сем, – масок не носят, но надевают колпак, сплетенный из тимьяна и остролиста, а поверх него толстый венок из фиалок и плюща; накинув на себя меховые накидки, они входят, кто через парод, а кто через центральные двери, подчиняя шаг ритму, и говорят:

Тебя, о Вахс, мы песнопеньем радуем,
Простой напев выводим переливчатый,
Веселый, новый, девственный, нетронутый,
Никем не петый, чистый и беспримесный
Заводим гимн.

Затем они устремлялись вперед, чтобы, остановившись на месте, поглумиться над теми, кого сами выберут. Фаллофор же, обмазанный сажей, <тот самый, что держал фалл>, продолжал шагать прямо»²⁴.

Как видим, местных традиций смеховых представлений самодеятельных артистов наподобие комастов было в Греции весьма много. Кто-то из них выступал в масках, кто-то без масок, кто-то с фаллами, кто-то без. Но все эти сведения о древних «комических играх», которые Афиней выписал из древнейших источников, неизбежно заставляют вспомнить персонажей из многочисленного корпуса «ваз комастов», отстоящих от афинеевой книги не менее чем на 700 лет.

Начало исторического бытования театра

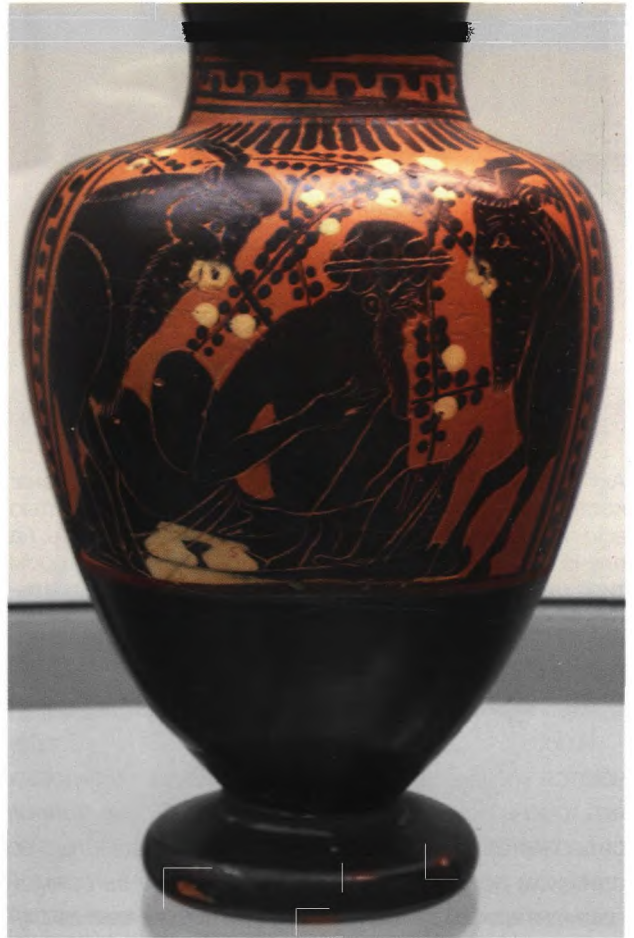
Началом исторического бытования театра принято считать 534 год до н. э. К этому году относится наиболее раннее сообщение об исполнении трагедии, вырезанное на «паросском мраморе» – мраморной плите (изготовлена около 263 года до н. э.), содержащей хронологический список важнейших событий истории Греции от легендарного царя Кекропа и до конца IV века до н. э.

Надпись, относящаяся к 534 году, сильно повреждена. Согласно общепризнанному ее восстановлению и интерпретации, сложившемуся еще в начале XX века²⁵, в Афинах состоялось первое состязание поэтов-трагиков; в этом состязании победил Феспис и получил в награду козла (одно из жертвенных животных Диониса). Подобный способ восстановления надписи полностью умозритель, ибо в ней нет ни слова о состязании; если перевести читаемые остатки надписи на русский, получится приблизительно следующее:

«поэт Феспис ... первый, кто поставил <драму? трагедию?> ... на ... принес <в жертву> [к]озла ...»²⁶.

Ученые эпохи эллинизма и римской империи называли этого Фесписа (родом из местечка Икарион, что на северо-востоке Аттики) изобретателем трагедии. В позднейшей античной и византийской науке предпочитали неопределенность в трактовке театральной древности, и положение Фесписа как основателя жанра не воспринимали как несомненное. Так, греческий оратор Фемистий (IV век н. э.) утверждает, что изобретателями трагедии были поэты из Сикиона (что на Пелопоннесе близ Коринфа), а афинские поэты были «ее совершенствователями»²⁷. В византийском словаре X века н. э. «Суда» [Суда θ 282] сказано, что Феспис из Аттики был то ли шестнадцатым, то ли вторым в ряду изобретателей и совершенствователей; перед ним в этом списке (соответственно, пятнадцатым или первым) шел таинственный Эпиген из Сикиона, о котором нам ничего не известно.

Раньше всех Аристотель в конце IV века до н. э. сообщает о состязании между дорийцами и аттиками за право зваться первооткрывателями трагедии [Поэтика 1448а 27 и далее]. Этому состязанию суждено будет обрасти новыми мотивами и под-



Дионисийская символика. Жертвенные животные Диониса: бык (слева) и козел (справа). Дионис посередине в виде священного изображения, поставленного на непропорционально маленький «корабль», в котором Дионис прибывал на Большие Дионисии в Афины. «Корабль» одновременно похож на подушки, как будто положенные на пиршественном ложе; перед Дионисом дары – пироги, как на храмовом пиршестве. Чернофигурная амфора конца VI века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

робностями в позднем эллинизме и римской империи.

Самые ранние сведения о событиях VI века до н. э., предварявших изобретение трагедии как театрального жанра, содержатся у Геродота. Из его рассказов, а также со слов его позднейших комментаторов следует, что «трагическое» обнаружило себя в музыке и хоровых выступлениях в Коринфе и Сикионе раньше, чем в Афинах.



Аттический силен с конским хвостом и конскими ушами, играющий на двойном авле; на его руке висит опустошенный бурдюк из-под вина. Краснофигурный кратер последней трети V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



Выступление дифирамбического хора. В центре алтарь с шестом (шест – фаллический символ), украшенный листьями плюща; справа от алтаря музыкант, играющий на двойном авле, слева – запевала дифирамба. Слева от запевалы и справа от музыканта – по двое поющих участников хора; художник, вероятно, хотел передать круговое движение хора вокруг алтаря. Хоревты не носят масок и одеты не в театральные, а в праздничные костюмы; на голове у них венки из плюща, обмотанные сверху митрой – скрученной тканью. Краснофигурный кратер из Аттики около 425 года до н. э. Trendall, Webster 1971, 25.

В Коринфе в правление тирана Периандра (ок. 625-585 до н. э.) знаменитый музыкант Арион из Мефимны (тот самый, что прибыл в Коринф на дельфине) первым стал сочинять дифирамб – хоровое песнопение и танец в честь Диониса. По Геродоту, именно Арион назвал новый жанр «дифирамбом» и обучил хор для выступлений в нем [История 1.23]. Византиец Прокл (V век н. э.) утверждает [Хрестоматия 12], что Арион первым «вывел круговой хор»; известно, что круговая форма хора была спецификой дифирамба. Наконец, византийский словарь «Суда» (X век н. э.) добавляет к этому, что Арион был изобретателем некоего «трагического лада» (τραγικὴ τρῶπον) и он же был первым, кто «вывел сатиров, говорящих стихами (ἔμμετρα λέγοντας)».

Некоторым исследователям в начале XX века позднее свидетельство Суды дало повод для поспешной гипотезы: что Арион создал некий «сатиловский дифирамб» – то есть выступление хора, наряженного в сатиров, с песнопениями и танцами в честь Диониса. В. И. Иванов в главе VII своей книги «Дионис и прадионисийство» называет этот несуществующий вид хоровых выступлений «хорами “козлов”, изначала дифирамбическими по своему характеру»²⁸; под «козлами» здесь имеются в виду певцы, наряженные в козлиные шкуры в подражание сатирам и козлу как жертвенному животному Диониса.

В античной литературе нет ни термина «сатиловский дифирамб», ни тем более выражения «хоры козлов», а аттические сатиры и силены в VI-V веках до н. э., как сказано, вовсе не «козлы», а «кони». Нет также никаких оснований сводить три изобретения Ариона вместе в едином спектакле: поющий дифирамбический хор, «сатиры, говорящие стихами» (они ведь именно «говорят», а не поют), и не очень понятный «трагический лад».

Так что гипотеза о «сатиловском дифирамбе» безосновательна, если понимать слово «сатиловский» буквально. Аристотелевское понятие «сатиловского», как показано выше, может включать в себя и импровизированные танцы комастов, и древнейший дифирамб. Поэтому разумнее думать, что Арион не изобрел новое «сатиловское» действие, а преобразовал дифирамб из древнейшего импрови-



зированной песнопения с танцами в процессии в постановочный жанр на основе сочиненной поэзии и отрепетированного (стационарного) хорового представления²⁹ – наподобие тех, что были известны позднее из состязаний в Афинах V века до н. э. и хоровой поэзии Пиндара и Вакхилида.

В случае с арионовым дифирамбом есть еще одна неясность. Дифирамб посвящен Дионису. Арион же был знаменитым кифаредом; а кифара – инструмент Аполлона, не Диониса. Исконный Дионисов инструмент не струнный, а духовой – двойные авлы; так и в Афинах V века до н. э. дифирамб исполняли в сопровождении двойных авлов. На вазах V-IV веков до н. э. изображения сатиров с лирами в руках далеко не единичны; но характерно, что на известной вазе IV века до н. э. из Нью-Йорка рядом с хором сатиров, поющих и держащих в руках лиры, все-таки стоит музыкант с двумя авлами, хоть и не играет на них (эта ваза, похоже, передает сцену из неизвестной нам сатирической драмы).

«Трагический лад» Ариона уже в 1920-е истолковывали как понятие музыкальное³⁰, не предполагавшее пока явления трагедии как драматического жанра. Сведения о «трагических хорах» в городе Сикионе, что на севере Пелопоннеса, возможно, проясняют то, в чем именно заключалась первоначальная суть «трагического».

Хор силенов с лирами и перекинутыми через руку пестрыми накидками (ксистидами), какие входили в праздничное облачение кифаредов. Справа музыкант в длинном пестром хитоне с рукавами, опустивший два авлоса: силены сами аккомпанируют своему пению. Сцена из недошедшей сатирической драмы. Краснофигурный кратер из Аттики около 425 года до н. э. Trendall, Webster 1971, 24.

Геродот [История 5.67] рассказывает о реформах в обрядовой практике Сикиона. Реформы затеял тиран Клисфен, правивший около 600-570 до н. э. – то есть почти в то же время, к какому относятся и нововведения Ариона. Сикион тогда находился в состоянии войны с Аргосом, поэтому Клисфен запретил в Сикионе состязания рапсодов – сказителей эпоса, ибо в гомеровском эпосе было слишком много восхвалений Аргоса и аргоских правителей. Но главное, Клисфен «покусился» на древний культ героя Адраста, чей храм стоял на главной площади Сикиона – потому что Адраст тоже происходил из Аргоса. Ритуал, связанный с Адрастом, Клисфен частью передал во вновь установленный культ Диониса, частью – в культ героя Меланиппа из Фив, введенный в Сикион с разрешения фиванцев.

Геродот говорит так [История 5.67]:

«сикионцы... прославляли <Адраста> трагическими хорами за его страсти (πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ);



Силен с лирой. Нормальное положение античной лиры – когда ее струны располагаются вертикально. В дионисийском веселии этот силен повернул лиру горизонтально и с размаху ударяет по струнам плектром (подобно современному рок-музыканту), как бы предвосхищая появление струнных инструментов с горизонтально расположенным грифом (лютни, гитары и пр.). Краснофигурная амфора середины V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

почитали они таким образом не Диониса, а Адраста. Клисфен же передал хоровые представления Дионису, а весь остальной обряд Меланиппу».

Геродот называет сикионские хоры «трагическими», явно имея в виду позднейшую афинскую трагедию; мы не знаем, так ли их называли в Сикионе. Все же можно предположить, что выражения «трагическое», «трагический хор» и даже «трагический лад» (хоть последний термин и дошел до нас из очень поздних источников) первоначально были связаны по смыслу с песнопением о «страстях», или страданиях героя. «Трагические хоры» должны были не просто оплакивать погибшего (плач – очень древняя часть погребального ритуала, и для его исполнения не надо было организовывать новый «трагический хор»), но рассказывать в песнопении о его подвигах и страданиях.

Различие между плачем и рассказом о страстях уловить не трудно. Плач в первую очередь передает состояние тех, кто остался жив и скорбит о погибшем в настоящем времени. Предметом рас-



Оплакивание умершего. Женщины-плакальщицы около высокого ложа с умершим. Раскрашенная терракотовая табличка около 510 года до н. э. Венский музей истории искусств.

сказа о страстях является не состояние поющего в настоящем времени, а события, случившиеся с героем и оставшиеся в прошлом; о них надо не только скорбеть, но повествовать, размышлять и оценивать – и, вероятно, переносить из прошлого в настоящее, показывая в действии.

Возможное подтверждение этому мы находим у Плутарха [Застольные беседы 615a]: по его словам, Фриних и Эсхил стали вводить в трагедию «мифы и страсти», и потому им будто бы говорили: «Ничего общего с Дионисом». Геродот знает о трагедии, уже содержащей «мифы и страсти», и для него именно они могли составлять суть трагического. О том, насколько правомерно связывать так понятое «трагическое» с Дионисом, Геродот, как и его современники V века до н. э., не особенно задумывались, в отличие от Плутарха и других позднейших комментаторов.

Поэтому и музыкальные интонации «трагического хора» и «трагического лада», соответствующие «мифам и страстям» могли отличаться от древнейшего погребального плача.

В античной теории музыкальных ладов, мы, как сказано, не найдем термина «трагический лад». Платон и Аристотель говорят о дорийском, фригийском, ионийском, лидийском ладах и их модификациях; для обозначения музыкального лада они используют слово «гармония», а не «тропос». Каждому ладу соответствуют много «мелосов», или напевов. «Мелос» Платон определяет как единство гармонии, ритма и слов [Государство 398d]; так понятый «мелос» соответствует нашей «песне». Окончательно разобраться в том, почему в византийском словаре единожды во всей грекоязычной литературе был употреблен термин *τραυκός τρόπος*, конечно, невозможно; но если уместно предположение о причинах, то мы скорее будем думать о специфическом «трагическом мелосе» (в платоновом его понимании) с узнаваемыми музыкальными интонациями, которые были характерны для хорового песнопения о страстях.

Платон в «Государстве» [398d] говорит, что причитанию и жалобам свойственны «смешанный лидийский <лад>, строгий лидийский и некоторые другие в таком же роде». Лидийский лад, как и ионийский, Платон исключает из идеального госу-



Одна из редких ваз с комастами, рядом с которыми подписаны имена (прозвища). Чернофигурный кратер середины VI века до н. э. Мюнхен, собрание древностей.

дарства как «расслабляющий», но оставляет два других – дорийский и фригийский. В рассуждении о том, как применяется фригийский лад, произнесенном от лица Сократа, намеренно не названы жанры, где этот лад уместен. Сократ здесь иронически демонстрирует свое незнание музыкальной теории, но при этом ясное понимание жизненных потребностей, которым должна удовлетворять музыка. И все же в этом рассуждении можно узнать и хоровое песнопение, и трагедию:

«...другой музыкальный лад для того, кто в мирное время занят не вынужденной, а добровольной деятельностью, когда он в чем-нибудь убеждает – бога ли своими молитвами, человека ли своими наставлениями и увещаниями, или о чем-то просит, или, наоборот, сам внимательно слушает просьбы, наставления и доводы другого человека и потому поступает разумно, не зазнается, но во всем дей-



Хор комастов, танцующих в сопровождении музыканта, играющего на двойном авлосе. Беотийский канфар, около 550-540 годов до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

ствуует рассудительно с чувством меры и учитывая последствия»³¹.

О фригийском ладе подробнее скажет Аристотель в «Политике» – в главе, где он полемизирует с Платоном в характеристике этого лада [1342b и далее]. Он назовет фригийский лад «напряженным», подобающим «вакхическому экстазу и тому подобным состояниям возбуждения» и сравнит его положение среди ладов с положением авлоса среди музыкальных инструментов: и тот, и другой «оргастичны и страстны». Дифирамб, по Аристотелю, считается фригийским; к фригийскому ладу, вероятно, была близка и трагедия, в которой был занят музыкант с двойным авлосом; так что хорошие песнопения по их музыкальным характеристикам, соответствующим теме «страстей», можно было назвать «трагическими».

Наконец, мы имеем сведения из Аттики о событиях, прямо предшествовавших трагедии. Афины в правление тирана Писистрата (560-550-е годы до н. э.) вступили в стадию экономического, культурного расцвета и расширения своего влияния вовне, чему много способствовало то, что в эти годы город не был вовлечен в войны. Аттические чернофигурные вазы широко экспортируются и с 560-х годов уже превосходят по объему экспорта керамику, производимую в других районах материковой

Греции; в это же время Афины начинают чеканить свою монету.

Одновременно начинается активное строительство и подновление храмов, чему сопутствуют реформы в культовой практике. Так, Писистрат очистил Делосский храм Аполлона и восстановил там игры с выступлениями хоров [Фукидид 3.104]. В его правление в Афинах был построен т. н. «старый» храм Афины (предшественник Парфенона) на Акрополе; посвящен жертвенник двенадцати богам и специальный жертвенник Аполлону Пифийскому. Около 566 года реорганизованы Панафинеи. В это же время (почти синхронно с Сикионом) реформированы или учреждены Городские Дионисии; в рамках этого праздника состоялось памятное состязание трагиков 534 года, в котором победил Феспис.

Плутарх [Солон 29] вот как рассказывает о деятельности Фесписа во времена молодости Писистрата и о встрече первого трагика с престарелым Солонем:

«В это время Феспис и его люди уже стали двигать вперед трагедию; новизна дела увлекла многих, но состязания еще не были введены... <Солон> пошел смотреть Фесписа, который, по обычаю древних, сам был актером. После представления Солон обратился к нему с вопросом, как не стыдно ему так бессовестно лгать при таком множестве народа. Феспис отвечал, что ничего нет предосудительного в том, чтобы так говорить и действовать, играя. Тогда Солон сильно ударил палкой по земле и сказал: «Да, теперь мы так хвалим эту игру, она у нас в почете, но скоро мы найдем ее и в договорах»³².

Разумеется, этот рассказ Плутарха в позднейшей традиции неоднократно комментировали и толковали. Выражение «двигать вперед», или буквально «двигать» (κινεῖν) может подразумевать и то, что трагедия как вид искусства была уже известна до Фесписа; Феспис преобразовал трагедию, отчего люди были привлечены ее «новизной». Обвинения во лжи, вероятно, объясняются тем, что Феспис стал, играя, показывать в действии вымышленные истории, тем самым убеждая зрителей в их реальности, притом действовать от чужого лица (двойной обман).

Но особенно интересно выражение οἱ περὶ Φεσπίου, которое переведено здесь как «Феспис и его люди» – буквально «те, что вокруг Фесписа». Рядом с Фесписом, конечно, должно было сформироваться некоторое сообщество единомышленников, не только игравших в его трагедиях, но и сочинявших свои. Они и должны были составить ему конкуренцию в первом известном состязании поэтов-исполнителей трагедии. Увлечение афинян новым жанром служило им подспорьем.

В. И. Иванов считал, что сообщество вокруг Фесписа было по природе своей культовым: своеобразный дионисов тias. Но Плутарх здесь прямо не связывает Фесписа с дионисовым культом. Из его слов следует только то, что в программу городских празднеств при Писистрате ввели вначале выступления, а затем и состязания поэтов-исполнителей трагедий; так новый жанр соединился с дионисийским ритуалом. Смысловая связь трагедии с Дионисом – отдельный и весьма непростой вопрос.

Социологи отмечали сходство свидетельств о Коринфе, Сикионе и Афинах: трагедия или «трагическое» в трех случаях стали частью дионисийского ритуала в период тирании, притом в двух случаях явно по инициативе правителей. Приверженность тиранов культу Диониса (о его распространении в материковой Греции до времени Клисфена и Писистрата наше знание неопределенно) и стремление поддержать новый вид искусства убедительно объяснить пока никто не смог.

Кое-что объясняется процессами урбанизации, охватившими Аттику и регион Коринфа VI века до н. э. В это время происходило особенно активное переселением сельских жителей в черту города; зажиточные селяне обретали влияние в экономической и политической жизни. Об этом выразительно писал Феогнид Мегарский (VI век до н. э.) [Элегии 53-58]:

Город наш все еще город, о Кири, но уж люди другие.
Кто ни законов досель, ни правосудья не знал,
Кто одевал себе тело изношенным мехом козлиным
И за стеной городской пасса, как дикий олень, –
Сделался знатным отныне. А люди, что знатными были,
Низкими стали...³³

Вливание в городскую жизнь поселян, ранее считавшихся изгоями, предусматривало и легитимацию их в религиозной и культурной жизни через



Два комаста. Хорошо видны толщинки на теле, прорисованные и выкрашенные в красный цвет. Чернофигурный кратер около 575 года до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

установление новых культов – когда-то сельских, а теперь городских³⁴. Таковым был культ Диониса, изначально связанный с сельским календарным циклом выращивания и сбора винограда, изготовления и открытия вина. «Сельскими» и неуместными в городской жизни, видимо, считались изначально и танцы комастов, «пьяные процессии», шествия с силенам и нимфами. Так и Платон [Законы 815c] не допускает в свой идеальный город-государство пляску вакхантов, сатиров и нимф, в которой «подражают тем, кто захмелел»; он характеризует такую пляску довольно категорично: «не относящаяся к городу», или «не относящаяся к гражданской жизни» (οὐ πόλιτικόν).

Писистрат же был известен исключительным вниманием к простому народу, жившему в поселениях [Аристотель, Афинская полития 16]; он в значительной степени опирался на поселян при втором возвращении в Афины [Аристотель, Афинская полития 15.2]. Как бы то ни было, именно на афинской почве жанру трагедии суждено будет снискать наибольшую славу и известность в греческом мире – в первую очередь благодаря Феспису и первым после него поколением трагиков, среди которых самыми знаменитыми были Фриних и Эсхил.



Два комаста: мужчина и женщина. Женщина справа: у нее на голове прическа типа «греческий узел». Толщинки и у мужчины, и у женщины одинаковы: они подчеркивают грудь и зад. Чернофигурный кратер, около 575 года до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

Важно заметить, что Фриних и Эсхил творили уже в иные времена, чем Феспис, и в иной системе организации выступлений трагиков, чем та, что сложилась при Писистрате, когда, по словам Плутарха [Солон 29], «состязания еще не были введены». Надписи, посвященные Большим Дионисиям, найденные недалеко от старой агоры в Афинах (так называемые «Фасты») показывают, что в самом конце VI века до н. э. были осуществлены демократические реформы в организации Дионисий. Приблизительно с 508-502 годов до н. э. Афины начинают вести списки победителей состязаний с указанием хорегов – «спонсоров праздничного хора», отвечающих за постановку спектакля на свои собственные деньги (первая неповрежденная запись в «Фастах» относится к 473 году до н. э.).

Возникновение фигуры спонсора, принуждаемого к тратам на народные нужды в соответствии с законом, прямо связано с демократическими реформами Клисфена, проведенными в Афинах после окончания тирании Писистратидов в конце VI века до н. э. Важным результатом этих реформ стало разделение народа на 10 новых родовых объединений – «фил»; так что с рубежа VI-V веков

до н. э. вошло в обыкновение, что каждая фила стала поставлять для состязаний на Дионисиях по два дифирамбических хора – мальчиков и мужчин. Известные издревле дифирамбы в честь Диониса теперь вошли в программу состязаний, как и ранее трагедии. Вместе с формированием системы спонсорства, обеспеченной новым законодательством, состязания дифирамбов и трагедий вышли на качественно иной уровень.

Итак, «рождение трагедии» в Афинах предстает как результат интереснейшего, но почти не известного нам в деталях художественного и социального процесса, охватившего не только Аттику, но и ближайшие земли: коринфский перешеек и северную часть Пелопоннеса. Очевидно, «рождение трагедии» не воспринималось в античности как результат постепенной эволюции от ритуала к театру: наоборот, трагедию связывали с открытиями и нововведениями как в искусстве, так и в обрядовой практике и законодательстве. Потому три события в Аттике воспринимались позднейшими историками как чрезвычайно близкие по времени: учреждение Городских Дионисий, изобретение трагедии и превращение театра в регулярно действующий государственный институт.

Трагедия и Дионис

Начиная с книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм» (1872), смысловая связь между трагедией и культом Диониса стала постоянной темой научных исследований и поэтических фантазий. Кембриджские ритуалисты начала XX века закрепили эту тему в науке, ибо ритуальные основы трагедии они реконструировали главным образом на материале мифологии Диониса.

Библиография темы Диониса и трагедии в XX веке слишком велика, чтобы дать в этой книге обзор хотя бы важнейших сочинений, ее трактующих. По сей день в среде ученых и театральных практиков есть те, кто безусловно придерживается ницшеанской дилеммы «аполлоновского» и «дионисийского» и утверждает, что дионисийская сущность трагедии окончательно ясна. И по сей день весьма прочно стоит на своем скептическое направление по отношению к дионисийскому началу трагедии. Полуторавековая длительность дискуссий показывает, что вопрос этот не относится к произвольно надуманным и неважным; он глубоко входит в структуру современной науки и затрагивает природу старейшего театрального жанра.

Обе линии интерпретации трагедии – назовем их «апологетическая» и «критическая» по отношению к Дионису – берут свое начало в античности. Впервые они отмечены не в классическую эпоху, а в позднем эллинизме и римской империи, когда филологи-комментаторы трех великих трагиков на довольно большом временном удалении от V века до н. э. старались (как, в общем, и мы сейчас), привести наше представление о театральной древности к наибольшей связности, полноте и убедительности.

Интересно, что античные источники V-IV веков до н. э. выказывают поразительную для сегодняшнего дня незаинтересованность в том, чтобы исследовать или хотя бы просто рассказать о смысловой связи между Дионисом и трагедией. Ничего не говорят по этому поводу ни философы-досократики, ни историки (исключая одно только процитированное место из Геродота [История 5.67] о си-





Дионис посередине, в праздничном облачении, с канфаром и ветками плюща. К Дионису подходят участники будущего жертвоприношения и праздничного пира; один наливает ему в канфар вино. Чернофигурная ваза около 540 года до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



Маска Диониса, украшенная венком из плюща, между сатиром и менадой. Борода и волосы соответствуют типу «Дионис-Сарданапал», но при этом в маске есть признаки комизма. Чернофигурный лекиф с о. Крит около 500-490 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Маска Диониса, уложенная в плетеную «колыбель» (λίκνον), украшенную ветками гюльща. Колыбель положили на пиршественный стол; женщины приносят Дионису дары: вино в канфаре, виноград с фруктами на подносе. Wiles 2007, plate 9.2.

кионских «трагических хорах»), ни ораторы, ни Платон. Аристотель в «Поэтике» тоже не упоминает Диониса ни разу. В «Политике», где Аристотель рассуждает о дифирамбе, музыке и вакхическом исступлении [1342b и далее], снова нет ни слова о связи трагедии с Вакхом.

Подобное умолчание, конечно, можно истолковать противоположными способами: либо как твердое осознание внутренней связи между Дионисом и трагедией, не требующее специальных рассуждений; либо, наоборот, как уверенность в том, что связь эта не существенна и потому может быть проигнорирована в вопросе о происхождении и сущности трагедии. Как бы то ни было, мы впервые встречаем отчетливо выраженные «апологетический» и «критический» взгляды на проблему дионисийства в трагедии только в литературе эпохи

римской империи – в так называемый период «второй софистики», II век н. э.

Афиней [Пир мудрецов 40a] сообщает, что изобретатель трагедии Феспис был родом из Икариона – аттического дема, издревле связанного с культом Диониса. По преданию, Дионис впервые научил крестьян виноделию именно там.

Затем Павсаний Аттик [Собрание аттических имен α 161] рассказывает о некоем аттическом фестивале под названием «Асколии» (от слова ἀσκός – «мех, бурдюк»), проводившемся в честь первого вкушения молодого вина. На «Асколиях» крестьяне будто бы исполняли друг для друга песни и сквернословили; потом на фестиваль решили нанять хорега (спонсора хора), и от этой точки можно уже вести прямую линию к будущим театральным состязаниям. Проблема здесь в том, что других



«Дионис Хтонический» в иконографии мистерий кабиров. Дионис возлежит на пиршественном ложе в венке и поит из канфара подземного змея (Загрея); в его левой руке яйцо – древний символ души и жизни. Краснофигурный кра-тер из Беотии конца V века н. э. Афины, Национальный археологический музей.

упоминаний об отдельном фестивале под названием «Асколии» в античной литературе и эпиграфике нет. Павсаний очевидно перетолковывает сведения о Сельских Дионисиях, справлявшихся в декабре, на которых действительно в первый раз открывали кувшины с молодым вином, а на второй день устраивали шутовские состязания под названием «асколии»: бег по надутым мехам и бурдюкам, смазанным маслом. О песнопениях на Сельских Дионисиях ничего не известно; в классическую эпоху в программу фестиваля входили состязания комедиографов. Видимо, ощущение архаики и

сельского быта, связанное с этим праздником, заставили позднейших ученых искать в нем дионисийские истоки будущих сценических представлений.

Наконец, автор поздневизантийского словаря XII века «Большой этимологик» [764.9-13] развивает тему, подсказанную Павсанием, далее. В аттических деревнях будто бы существовал древнейший трагикомический жанр «трюгодия» (от слова τρυξ, «винный осадок, винное сусло»); в этом жанре состязались крестьяне, и призом для них было молодое вино. Слово «трюгодия» в шутку использует Аристофан [Ахарняне 499-500, 886]; много позже



Мужчина (вероятнее всего, драматург), сидящий на стуле перед небольшим алтарем, на который поставлена комическая маска; мужчина внимательно на нее смотрит. Резчик придал мужчине позу задумчивости; в левой руке у него свиток. Барельеф с венского «Саркофага муз» (конец II века н. э.). Вена, Музей истории искусств.

Афинея заявляет, явно перетолковывая Аристофана, что «трюгодией» в Аттике первоначально называли комедию [Пир мудрецов 40b]. Но этих свидетельств, хоть и любопытных, явно недостаточно, чтобы увидеть в «трюгодии» наименование специфического протожанра, составившего «дионисийскую» основу для будущей трагедии и комедии.

«Критическая» линия в отношении связи дионисизма и трагедии восходит к тому же II веку н. э. Она представлена в нескольких комментариях к знаменитой греческой поговорке о трагедии: «ничего общего с Дионисом» (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυ-

σου). Позднейшие античные филологи считали (видимо, безосновательно), что эта поговорка сложилась уже в классическую эпоху.

В процитированном рассуждении Плутарха [Застольные беседы 615a] сказано, что когда Фриних и Эсхил стали вводить в трагедию «мифы и страсти», современники будто бы им говорили: «Ничего общего с Дионисом». Для Плутарха эта половица уместна тогда, когда застольная беседа перестает быть «общим достоянием пирующих, как и вино»: так бывает, когда философы стараются увлечь сотрапезников сложностями, диалектичес-

кими тонкостями, а те в свою очередь «обращаются к каким-то песенкам, пустой болтовне, пошлым и площадным речам: забыта цель застольного общения, и Дионис в обиде»³⁵. По Плутарху, Диониса не забывают, например, тогда, когда со-трапезники хором, а потом по очереди распевают застольные песни над винной чашей, возложив на себя венки.

В то же самое время, что и Плутарх, собиратель изречений Зенобий пишет об афинской театральной древности так: «Вначале вошло в обыкновение петь дифирамбы в честь Диониса. Впоследствии поэты нарушили этот обычай и стали сочинять про Аякса да про кентавров. Оттого-то зрители, шутя, говорили: “Ничего общего с Дионисом”. Видимо, по этой именно причине у них позднее вышли на сцену сатиры <т. е. сатирические драмы>, чтобы не показалось, будто бы они позабыли о боге»³⁶.

Нетрудно заметить, что «апологетическую» и «критическую» линии в источниках эпохи второй софистики можно согласовать между собой и привести в соответствие с теорией Аристотеля.

Павсаний Аттик видит связь между Дионисиями и трагедией на ранних стадиях ее существования, а о развитых стадиях совсем не говорит. Плутарх и Зенобий, которые не находят дионисизма в трагедии, напротив, имеют в виду развитые ее стадии, уже после Фесписа; на ранних же стадиях дионисизм трагедии для них очевиден, ибо именно от Диониса, по их словам, трагедия впоследствии отошла. Так что в науке второй софистики ясно различимо представление о некоей перемене, произошедшей с трагедией. Эта перемена полагает границу между древнейшей и развитой формами трагедии; граница эта относится приблизительно ко времени Эсхила.

Аристотель в «Поэтике» упоминает о такой перемене в трагедии дважды; оба раза по-разному.

Во-первых, в обсуждавшемся выше фрагменте [Поэтика 1449а 19 и далее] у Аристотеля сказано, что трагедия обрела величие, отойдя от «сатирического» начала. Утверждение величественного стиля трагедии античная наука определенно связывала с Эсхилом не только в эпоху римской империи [Гораций, Наука поэзии 278-279], но и ранее. Эту связь можно угледеть во фразе Аристотеля об



Символы Диониса. Посередине виноградная лоза, слева пантера, справа лев. Согласно псевдоаристотелевой «Физиогномике» [809b 15-16; 36-38] пантера – это символ женского начала в животном мире, а лев – мужского. И то, и другое животное является священным животным Диониса. Чернофигурный лекиф около 490 года до н. э. Вена, Музей истории искусств.

обвинениях афинян против Эсхила в том, что тот якобы «разглашает таинства» [Никомахова этика 1111а 10]; об этих же обвинениях позднее упоминает автор эллинистического «Жизнеописании Эсхила». Кто-то объяснял обвинения тем, что Эсхил будто бы показал обряды элевсинских мистерий в одной из трагедий. Думается, уместно более осторожное объяснение: костюм эсхилевских актеров (длинный пестрый хитон с рукавами и



Символы Диониса. Лев (воплощение агрессивного мужского начала) задирает пантеру (воплощение покорного женского начала). Изображение символически передает растерзание младенца-Диониса (Загрея) титанами; за смертью Загрея последовало новое рождение Диониса от Семелы. Мозаика из Помпей, начало I века н. э. Неаполитанский археологический музей.



Символы Диониса. Куст винограда, пантера, алтарь, тирс, кимвалы, медный загнутый рог (такой же использовался в малоазийском культе Богини-Матери Кибелы). Мозаика из Помпей, начало I века н. э. Неаполитанский археологический музей.



Лев (священное животное Диониса), окруженный эротоми, между Дионисом и Менадой. Мозаика из Помпей, начало I века н. э. Неаполитанский археологический музей.

котурны) был очень похож на костюм элевсинских жрецов в церемониях, чем создавал впечатление «величия» и одновременно давал повод для подозрений в «разглашении таинств». О сходстве наряда эсхилевских актеров с облачением элевсинских жрецов и факелоносцев упоминает Афиней [Пир мудрецов 21d-22a].

Во-вторых, Аристотель отмечает сокращение хорового элемента в трагедии и «предоставление главной роли диалогу»; и то, и другое ввел Эсхил [Поэтика 1449a 15-16]. Хоровой элемент трагедии, по Аристотелю, восходит к дифирамбу. Дифирамб же входит в круг дионисийской образности – в первую очередь благодаря фригийскому музыкаль-

ному ладу [Политика 1342b и далее] и двойному авлосу, сопровождавшему и хор дифирамба, и хор трагедии.

Для Зенобия и Плутарха «дионисийское» тоже было связано с хоровым песнопением в честь Диониса. Так что между аристотелевой трактовкой перемены, происшедшей в трагедии при Эсхиле (меньше хора – больше диалога), и плутарховой трактовкой (меньше хора – больше «мифов и страстей») можно увидеть аналогию. Разница лишь в том, что, по Аристотелю, сокращение хорового элемента приблизило трагедию к обретению ее сущности; а по Плутарху, отдалило от Диониса. Иными словами, античная научная парадигма от



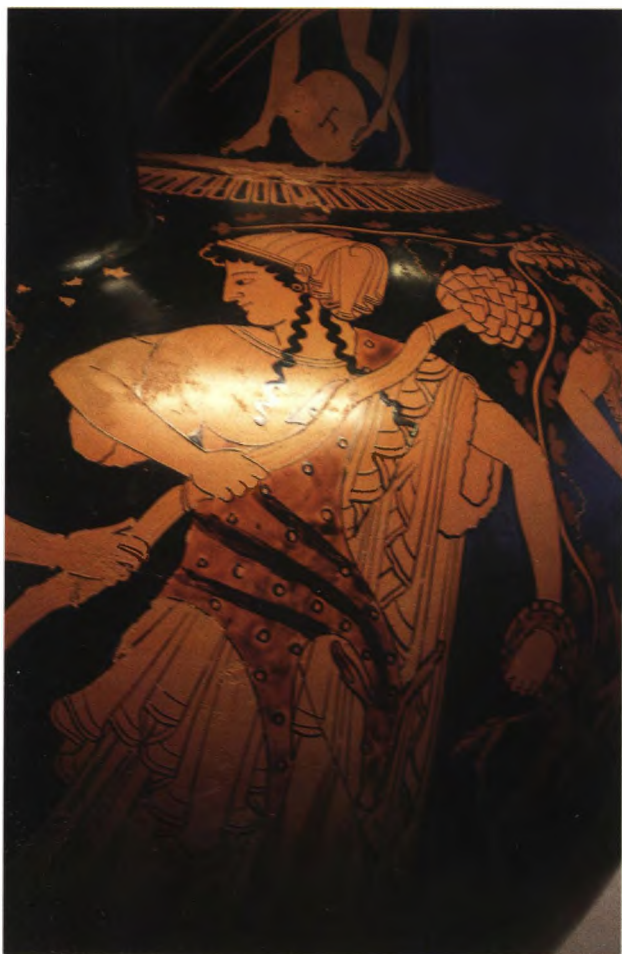
Дионис, сопровождаемый процессией-«тиасом» из сатиров и менад (фрагмент). В руках у Диониса виноградная лоза и канфар, на голове венок из плюща, он набросил на себя шкуру пантеры. Его одежда в точности повторяет одежду вакханки, следующей за ним. Краснофигурная амфора начала V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

Аристотеля до Плутарха коренным образом не менялась, за одним только исключением: для позднейших авторов обязательной стала новая проблема – о дионисийской сущности трагедии.

(Еще ранее Аристотеля, Геродот [История 5.67] в V веке до н. э., как мы помним, не видел для себя препятствий в том, чтобы назвать сикионские хоры, певшие о «страстях» Адраста (а не Диониса), «трагическими». Для него проблема выяснения специфической связи между трагедией и Дионисом тоже не стояла.)

Почему эта проблема возникла в эпоху второй софистики и почему виднейшие умы античной

науки почти одновременно изумились тому, что в текстах афинских трагедий нет следов Диониса – отдельный и весьма непростой вопрос. В землях римской империи, как и в Афинах в классическую эпоху, спектакли в театрах по-прежнему начинались с жертвоприношений в честь Диониса. Только лишь в римском Театре Помпея главными были жертвоприношения в честь Венеры – прародительницы римского народа [Тертуллиан, О зрелищах 10]; однако текст Тертуллиана не позволяет с уверенностью утверждать, что Дионис в Риме мог совершенно «выпасть» из ритуального контекста традиционных театральных жанров.



Вакханка, сопровождающая Диониса в процессии «тиасе»: в одной руке у нее тирс, в другой – змея, на голове колпак, на тело, вместо плаща наброшена «небрида» – шкура оленя. Краснофигурная амфора начала V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

Как бы то ни было, античная наука классического периода была занята иной тяжбой вокруг трагедии, никак не связанной с Дионисом: а именно, о том, какой народ – дорийцы или аттики – претендует на звание ее изобретателей [Аристотель, *Поэтика* 1448a 28 и далее]. Три свидетельства, выше приведенные для иллюстрации «апологетической» линии, истолковываются и как аргументы в пользу аттического происхождения трагедии. К ним можно добавить фразу из псевдоплатоновского диалога «Минос» [321a и далее]: «трагедия

здесь <то есть в Афинах> существует с древности и началась она не с Фесписа, как думают некоторые, и не с Фриниха; но если захочешь обдумать это, то откроешь, что трагедия – весьма древнее изобретение этого города».

Ко II веку н. э. филологическая традиция аттицизма набрала огромную силу и влияние. Не в последнюю очередь поэтому первенство поэтов-аттиков в трагедии и комедии в те времена едва ли вызывало серьезные сомнения. Новый этап споров и восстановление неопределенности в этой проблематике относится, как мы заметили, к позднеантичной и византийской науке. На этом позднем этапе, в отличие от эпохи второй софистики, проблема связи Диониса с сущностью трагедии вновь, как и в классические времена, перестала быть актуальной – до публикации в 1872 году памятного произведения Ницше.

В современной науке об античной трагедии ученые обычно приводят три дополнительных аргумента насчет связи Диониса и трагедии. Ни один из них не имеет «ничего общего» ни с Платоном, ни с Аристотелем, ни даже с авторами эпохи второй софистики. Однако разная весомость и обоснованность их все же может составить предмет полезных размышлений.

1) Первый аргумент: трагедия сохраняла связь с дионисийскими фестивалями, и именно это обнаруживает ее внутреннюю смысловую связь с Дионисом. Аргумент этот сегодня не действует. Выше мы отметили, что преимущественная связь трагедии с дионисийскими фестивалями характерна только для Афин и Аттики. В других городах и землях, начиная с V века до н. э., трагедию регулярно исполняли на фестивалях, посвященных другим богам³⁷.

2) Вторым аргументом: дионисийские темы и образы различимы в корпусе дошедших до нас трагедий – в том числе в тех из них, где нет Диониса как действующего лица. В последние годы этот аргумент особенно настойчиво проводит в своих исследованиях Ричард Сиффорд³⁸.

В античных трагедиях, где показано убийство детей их родителями, впавшими в неистовую ярость или безумие, внушенное богом (так в «Ипполите» и «Герacle» Еврипида), он видит семантику установ-



Дионис в венке из плюща, длинном женском хитоне и короткой женской накидке – крбкоте (фрагмент). В руках у него тирс, канфар, а вместо львиной шкуры, метафорически, лев, вставший на его плечо. Краснофигурная ваза около 425 года до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

ления культа Диониса через кровавую месть бога. Прямым воплощением этой семантики для него, естественно, служит трагедия Еврипида «Вакханки», где охваченная безумием Агава убивает своего сына Пенфея, препятствовавшего Дионису. Подобные преступления против детей, внушенные Дионисом, известны из античной мифологии: их совершили гонители Диониса Миний и Ликург, убившие в безумии своих дочерей.

Сифорд стремится связать и образы героев трагедий с дионисийской темой. По его словам, Агамемнон, принеший в жертву свою дочь Ифигению, и Клитемнестра, убившая мужа в отместку

за это чудовищное жертвоприношение, похожи на безумствующих менад своей яростью, с которой они совершали это преступление³⁹. В тексте «Орестей» ясных дионисийских метафор нет ни в рассказе хора о жертвоприношении Ифигении, ни в яростном монологе Клитемнестры над трупами Агамемнона и Кассандры; но Сифорда это не смущает.

Умозрительное сопоставление, на основании безумия, Агамемнона с менадой в «Агамемноне» Эсхила и имеющаяся в тексте Еврипида метафора менад как воинства под предводительством «стратега» Диониса [Вакханки 51-52] актуализируют, по



То же. Дионис в венке из плюща, длинном женском хитоне и короткой женской накидке – крокоте (фрагмент). Если мысленно «убрать» из изображения мужскую голову Диониса с длинной бородой (тип «Дионис-Сарда-напал»), при взгляде на одежду сложится полная иллюзия, что на вазе изображена женщина, украсившая себя дионисийской символикой. Краснофигурная ваза около 425 года до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

Сифорду, дионисийскую образность еще и в другом смысле. Здесь будто бы сказывается пересечение границ между мужским и женским началом, свойственное культу Диониса.

Нетрудно заметить, что выводы Сифорда, применимые лишь к ограниченному кругу трагических текстов, сюжетов и образов (в основном еврипидовых), убедят лишь тех, кто уже принял за основу дионисийскую сущность трагедии. У Лукиана в но-

велле «Про Диониса» (хоть и написанной через 500 лет после Еврипида) менады тоже входят в дионисово войско [Лукиан, Про Диониса 1; 3; 4]; однако явных указаний на то, чтобы эти женщины, посвятившие себя богу и обезумевшие ради него, олицетворяли бы проницаемость границ между мужским и женским началом, там точно нет.

Статистика присутствия самого Диониса или мифов, связанных с ним, в названиях античных трагедий говорит совсем иное, чем стараются показать современные ученые «апологетического» направления⁴⁰. Из порядка 500 древнегреческих трагедий, чьи названия или тексты сохранились до наших дней, только 19 названий явно связаны с мифологией Диониса; это составляет менее 4%. Из 140 древнегреческих поэтов – сочинителей трагедий, чьи имена известны сегодня, только 13 написали и поставили пьесу, связанную с мифологией Диониса (если судить по названию, сохранившемуся тексту или фрагменту); это составляет 9%.

Сравнительная статистика обращений к Дионису в сохранившихся текстах трагедий, включая его культовые эпитеты («Бромий», «Иакх» и пр.), тоже имеется. В 7 Эсхилевских трагедиях к Дионису обращаются лишь единожды. В семи Софокловых трагедиях – семь раз. В 18 трагедиях Еврипида – 20. Сходную динамику показывает частота употреблений слов, прямо связанных с дионисийским культом («вакханствующие», «вакханты», «менады» и пр.); у Эсхила – в пяти местах, отстоящих друг от друга и содержащих связанные тексты объемом от двух до четырех строк; у Софокла – в четырех таких местах объемом 4-7 строк; у Еврипида (исключая «Вакханок», где Дионис – действующее лицо) – в 34 местах объемом в одну-две строки.

Существенный рост упоминаний имен Диониса и образов дионисизма в еврипидовых трагедиях объясняется тем, что безумие и одержимость героев ко времени Еврипида все более определенно связывается с «вакхическими» метафорами – даже в том случае, если герой одержим другим богом, не Дионисом. Эта тенденция оформилась явно не без участия Еврипида.

Кассандра в «Агамемноне» Эсхила одержима Аполлоном, и для ее одержимости метафоры «вакханства» не применяются; в конце эсхилевской тра-

гедии «Хозфоры», когда Орест, ведомый Аполлоном, видит (и только он один), что на него нападают Эринии, вакхических метафор безумия тоже нет. Нет таковых и в «Аяксе» Софокла, где заглавный герой охвачен безумием, навеянным Афиной. Но уже в «Оресте» Еврипида, в начальной сцене, где Орест из-за преследования Эриний переживает приступ безумия, так что на губах у него выступает пена [219–220], хор для описания его состояния неоднократно использует образы вакхической одержимости [Орест 319; 326–7; 338], при том что Эринии не имеют прямой связи с Дионисом.

Частота употребления в трагедиях имен богов, сравнительно с именем Диониса, тоже весьма красноречива. В сохранившихся эсхилевских трагедиях Зевс упомянут 174 раза; Аполлон (исключая «Эвмениды», где он является действующим лицом) – 18; Афина (тоже исключая «Эвменид», по той же причине) – четыре; Дионис – один раз. В трагедиях Софокла упоминаний Зевса 114; Аполлона – 46; Афины – 16; Диониса – семь. В трагедиях Еврипида Зевс упоминается более 160 раз; Аполлон – 152; Афина – 77; Дионис – 20.

Приведенная статистика, как минимум, удерживает от того, чтобы настаивать на обязательности внутренней связи между дионисизмом и трагедией. И тем не менее с опубликованием этой статистики в 1990-е годы «апологетическая» линия вовсе не прервалась, и Диониса по сей день с увлечением ищут между строк сохранившихся текстов трагедий. В начале XX века упорную приверженность Дионису выразил В. И. Иванов в пассажах, внушительных, как заклинание. Стоит ли говорить, что почти ни одному из его утверждений насчет связи Диониса и трагедии невозможно найти прямого подтверждения в античной литературе. Однако обаяние его идей и сила риторики здесь несомненны:

«Подобно тому, как у нас, в России, до революции, было запрещено представлять святиню на подмостках театральных сцен, так и в Аттике священная история богов не должна была оживать перед зрителями в лицедействе открытой оркестры... Трагедия исполнялась в “святилище Дионисовом” и была частью его культа; но она была отдана героям. Героическое действие есть также действие священное, однако не той же значи-

тельности, не той ступени святости, как изображение тайны богов... В Аттике столь возоблададо, вследствие религиозной политики Писистрата и авторитета мистерий, Дионисово богопочитание, что прямо выводить его в трагедии оказалось неуместным... Правда, безусловным это правило не было, и порой трагедия, – например, о Ликурге, – была, тем не менее, картиной индивидуальных страстей бога; но протагонистом был в названном произведении <т. е. в не сохранившемся “Ликурге” Эсхила> все же не Дионис. А с исключением протагониста Диониса исключается и неразлучный с ним сонм сатиров. Такова была главнейшая из “перемен”, испытанных трагедией: значит ли это, что она перестала быть служением Дионису и впервые нашла свою истинную природу, освобождаясь от него? что нет в ней более бога страдающего?... Каждая героическая участь, представленная в священном участке Диониса во имя его, в облаке ему воскуряемого жертвенного дыма, после ночного служения ему в воспоминание о его героическом нисхождении в темное царство, есть утверждение ясной для эллинов религиозной истины о божественном архегете страстей, как всякое прославление христианского мученика, в катакомбах ли, или в церкви, – служение Христу... Но, будучи служением Дионису, трагедия в то же время и обряд героического культа, – героический эпос, возвратившийся в конце развития к своему истоку, к исконному поминальному обряду...»⁴¹.

Третий аргумент о связи Диониса и трагедии, на мой взгляд, заслуживает, наибольшего внимания и серьезного отношения. Дионис яснее всего различим в фигуре актера – именно, в маске, костюме и в самом по себе требовании стать иным, чем сам актер, чтобы выйти на оркестру и играть в трагедии.

Попытки установить прямую связь между актерской игрой и обрядовым исступлением, когда в человека «вселяется» дух или даймон, были, как правило, не убедительны. Прорицатели, охваченные безумием и говорящие как бы в забвении себя самих, назывались по-гречески *μαντελορμένοι* («пророческие»); Платон [Тимей 72b] пишет, что при них были другие жрецы – *προφῆται* («провидцы») и *ὑποκριταί* («толкователи»); задачей «толкователей» было изложение пророчаний на понятном языке.



Фаллический комаст с венком, лентой и веткой плюща, танцующий под сопровождение женщины-музыканта, играющей на двойном авлосе. Атрибутируется как иконография мистерий кабиров. Чернофигурный скифос конца V века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

Актер, по-гречески, тоже ὑποκριτής (буквально, «толкователь»); так что если и устанавливать аналогии между актерским искусством и обрядовой практикой, то актер больше будет похож на тех жрецов, которые действовали не в исступлении, а напротив, в состоянии ясности.

При этом игровое пересечение природных границ – между мужчиной и женщиной, между человеком и зверем, а также границ культурных – между греческим и варварским началами – очевидно входит в семантику дионисизма, как и карнавальное нарушение порядка привычной жизни.

Поэтому в наряде Диониса, как он представлен в вазописи VI-V веков до н. э., ясно различимы элементы женского одеяния, сохранявшегося по тра-

диции и в позднейшие времена; так, на статуе Диониса, которую несли в процессии у Птолемея Филадельфа в Александрии (III век до н. э.), поверх пурпурного хитона было надето женское платье шафранового цвета – кро́кот [Афиней, Пир мудрецов 196d]. Трагический актер, каким мы его знаем после Эсхила, наряжен в костюм, сочетающий в себе и церемониальное облачение жреца (длиннопольный хитон, подпоясанный под грудью), и одежду варвара (у хитона, как правило, длинные пестрые рукава) и одновременно женскую обувь и одежду (пестрые котурны с загнутыми вверх носками, орнаменты по всей поверхности хитона, да и самый способ подпоясывания под грудью).

Такой костюм входит в систему дионисийской образности. Так что в актере, который появлялся на оркестре в таком облачении, быстрее всего можно было узнать самого Диониса, а лишь затем – персонажа, которого играет актер. Маска и костюм эсхилевских актеров ясно давали понять зрителям, что на сцене присутствует Дионис.

Изобретение трагической маски

О том, что Феспис и его актеры гримировали лица во время выступлений, сообщает Гораций [Наука поэзии 277]. Материал для грима Гораций называет неопределенно: *faex* – «осадок, отстой», или иначе «гуща, примесь». В русской традиции *faex* в этом контексте обычно переводят как «сусло». Понять, какого цвета было лицо загримированного Фесписа, из слов Горация невозможно, ибо есть два вида сусла: его изготавливают или на основе зерна (тогда лицо белое или белесое), или на основе виноградной гущи (тогда лицо темно-красное).

Джейн Харрисон в 1912 году предположила, что Дионис превратился в «винного» бога из «пивного», когда вино стало самым употребляемым в Греции хмельным напитком, вытеснив более древнее пиво (его варили когда-то в Аттике и, стало быть, употребляли сусло из зерна)⁴². Как бы то ни было, белый и красный по сей день являются основными цветами традиционного театрального грима – в том числе в древнейших видах традиционного театра (например, в китайской опере или японском театре «кабуки»). Гораций, а позже Овидий [Наука любви 3.211] могли использовать слово *faex* в обобщенном смысле: «грим» – без намерения передать конкретные сведения о цвете.

Разумеется, Гораций и Овидий видели перед собою римских актеров мима, часто выступавших без масок. Сравнивая простое снаряжение мима со сложным реквизитом актера трагедии и комедии и пантомимы, они закономерно делали вывод о том, какой тип «маскировки» лица древнейший. (К такому же выводу приводило и сопоставление неприязнительных мимических сценок со сложно устроенными спектаклями прочих жанров).

Само по себе замазывание лица для обрядовых игр или выступлений на публике не было новшеством во времена Фесписа. В греческой практике такое засвидетельствовано, например, в обрядах Артемиды в Летринах в районе Элиды. По преданию, которое излагает Павсаний [Описание Эллады 6.22.10], влюбленный в Артемиду Алфей пришел, чтобы овладеть ею, в Летрины на ночной праздник, который Артемиды справляла с нимфами. Но Артемиды вымазала лицо и себе, и всем



Актер в театральном костюме с вазы «Прономос» (около 400 года до н. э.), так называемый «восточный царь». На актере длинный пестрый хитон с длинными рукавами («статос»), щедро раскрашенный разнообразными орнаментами по всей поверхности; накидка наподобие «ксистиды», полы которой свисают с левой руки; на ногах котурны – сапоги с загнутыми вверх носами; в правой руке – маска, поверх маски надета восточная островерхая шапка – тиара. Актер держит маску за веревочку, закрепленную сверху в двух местах: в области лба и в области темени. Неаполь, Археологический музей.



Терракотовые маски из храма Артемиды Орфии в Спарте, середина VI века до н. э. Видны несколько отверстий на окантовках масок (окантовки плоские сзади); за эти отверстия маски можно прикреплять к стене. Dickins 1929, plate XLVIII.

нимфам некой «грязью» или «глиной» (πηλός); Алфей не узнал ее и удалился ни с чем. Далее Павсаний излагает особенности летринейской обрядовой практики не вполне ясно: Артемиду называли Алфеей (из-за любви к ней Алфея), а элейцы, дружественные летринейцам, перенесли в Летрины свои обряды в честь Артемиды Элафиие («охотницы на оленей»), так что и имя «Алфея» в итоге было вытеснено именем «Элафиие». Забылись ли вместе с тем летринейские обряды с намазыванием лица «грязью», неизвестно.

В русском переводе Павсания для слова πηλός используется «ил»⁴³, потому что в конце рассказа об Артемиде он упоминает болото и пруд, который никогда не пересыхает, в шести стадиях от Летрин [Описание Эллады 6.22.11]. Можно принять их за источник «грязи» и вообразить возможные ее цвета: коричневый, бурый, черно-коричневый или совсем черный.

Некоторые усматривают в этой особенности культа Артемиды смысловую связь с глиняными масками, в большом количестве (более 200) найденными в храме Артемиды Орфии в Спарте. Большинство из них относится к 600-550 годам до н. э., то есть ко времени до Фесписа⁴⁴. Очевид-

но, эти маски использовались в качестве антефиксов – украшений по краям храмовой кровли (такое было весьма распространено в античной культуре) или прикреплялись к стене: на некоторых масках сохранилась плоская окантовка, позволяющая плотно прислонить маску к стене, а на окантовке есть небольшие отверстия для крепления⁴⁵. Некоторые из них вполне годятся для того, чтобы их можно было надеть на лицо: они сопоставимы с человеческим лицом по размеру, имеют достаточно широкие отверстия для глаз и рта, сквозные отверстия для ноздрей. Материал, из которого они изготовлены, – глина, которая применялась и для изготовления ваз и фигурок, тоже в изобилии найденных на территории храма.

Словарь Суда сообщает нам самое позднее свидетельство о Фесписе, которое отстоит от его деятельности на 1500 лет; но именно в этом свидетельстве заключены и наибольшая ясность, и ценные детали насчет грима и маски [Суда θ 282]:

«<Феспис> первым вышел в трагедии, вымазав лицо белилами; потом он защитил <лицо> портулаком во время выступления; а после этого ввел использование масок, снабдив <лицо> одним только полотном».



Канфар – священный сосуд для вина, предназначенный для Диониса, украшенный рельефным изображением маски бородатого и зубастого силена в венке из плюща. Атика, около 480 года до н. э. Музей Гетти, Малибу, Лос Анджелес.

Выражение «защитил портулаком» (ἀνδράχην ἑσκέπασεν) можно толковать двояко. Феспис (1) воспользовался соком листьев портулака в составе белил как увлажняющим средством (портулак как лечебно-косметическое средство применяют до сих пор); либо (2) истолок листья портулака в «кашицу» и покрыл ею лицо. Второе, конечно, странно и наименее вероятно: портулак, кажется, никогда не применялся ни как естественный краситель, ни как материал для грима. К тому же благодаря этой «кашице» лицо у Фесписа получилось бы жутковатого зелено-коричневого цвета; в иконографии античных масок такой цвет не зафик-

сирован, тогда как маски белого цвета широко распространены.

Если принять за основу первый вариант, то у нас получится картина стадийного развития, или усовершенствования маскировки лица, которую, возможно, и хотел нарисовать читателю источник Суды (явно имея в виду грим актеров раннего средневековья). Вначале Феспис просто мазал на лицо белила; потом усовершенствовал свои белила, добавив увлажнитель (такое усовершенствование точно требовалось, если в состав косметических белил входил свинец, растворенный в уксусе, как об этом сообщает Плутарх [Застольные беседы



Маска Диониса, надетая на герму или на шест, задрапированный цветным хитоном и украшенный ветками плюща. Рядом с Дионисом фаллический силен и менада. Чернофигурный скифос из Аттики около 500-495 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

691b]); наконец Феспис пришел к маскам, взяв в качестве основного материала для них полотняную ткань.

В свидетельстве Суды ценно упоминание материала масок Фесписа: «полотно» (ὄθονη). Если не принимать во внимание глину (глиняные маски все-таки изготавливались не для ношения на лице), то древнейшими и традиционными для изготовления масок можно признать три вида материала: 1) дерево, 2) кожа и 3) ткань, пропитанная клейстером на основе муки (возможно, с примесью гипса) – тканевый аналог папье-маше. Любой из трех мог применяться в античности: известные сегодня тех-

нологии изготовления деревянной маски, кожаной маски⁴⁶ и маски из ткани (сходной с папье-маше) вполне соотносимы с возможностями античных умельцев.

Дерево, вероятно, воспринималось как исходный материал лицевых масок хотя бы потому, что культовые маски Диониса изготавливали из дерева. Афиной сообщает [Пир мудрецов 78с], что на Наксосе маска Диониса Бакхия («безумствующего») была сделана из винограда (πρόσωπον... ἀμπέλινον) – то есть, видимо, сплетена из виноградных веток; а маска Диониса Мейлихия («милостивого») вырезана из смоковницы (σκιῖνον), потому



Дионис (справа) и Геракл (слева) возлежат на пиру; перед ложами столик с угощением. Дионис сближается с Гераклом не только благодаря военным подвигам, которые совершили и тот, и другой, и не только потому, что оба повязывали на себя шкуру льва вместо плаща. Геракл, когда был продан в рабство Омфале, носил женские одежды, подобно Дионису; образ Геракла в женских одеждах отражен в скульптуре. Краснофигурный кратер около 470 года до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

что считалось, что не только виноград, но и смоквы – это дар Диониса. Деревянные маски – выдолбленные из дерева или сплетенные из веток – до сих пор распространены в календарных играх и шаманских ритуалах сибирских народов.

И все же дерево по сравнению с кожей и тканью наименее удобно для актера, долго пребывающего на площадке, полностью закрыв маской лицо. Дерево – материал тяжелый и жесткий, впитывает влагу, испаряемую лицом, очень медленно; по-

этому деревянная маска при длительном ношении во время физических нагрузок вызывает сильное чувство дискомфорта. (При этом мы, конечно, понимаем, что физические упражнения античных воинов в бронзовых шлемах, полностью закрывающих лицо, вызывают еще больший дискомфорт, неизбежный в воинских буднях). В японском театре Но деревянная маска закрывает у актера не все лицо, из-под низа виднеется часть подбородка, сверху открыта половина лба; по краю маски по-



Геракл (справа) и Омфала (слева). Геракл в женской одежде и с прялкой, Омфала в снаряжении Геракла. Мраморная копия I века н. э. с римской иконографии I века до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Хорошо сохранившийся бюст типа «Дионис-Сарданапал». Копия середины II века н. э. с греческой иконографии IV века до н. э. Неаполь, Археологический музей.

ложена прокладка, и между маской и кожей лица внутри есть пространство, куда проходит воздух извне. Для древнегреческой театральной маски, покрывающей всю голову, пропитанная ткань или кожа более удобны как материалы легкие и, главное, способные быстро впитывать влагу.

Конкретные исторические свидетельства о театральной гриме и масках чрезвычайно скудны не только в античную эпоху: практическое умение буфактора-постижера еще не было осмыслено как вид

искусства, заслуживающий описания. В современном театре есть авторитетные постижеры и мастера грима, которые по праву считают, что их искусство питается из источника чрезвычайно древнего. Но их профессиональные легенды нельзя брать за основу для реконструкции театральной древности.

Важно отметить: в позднеантичной и византийской науке сложилось убеждение, что первые трагики, в том числе Феспис, первоначально играли не в масках, а в гриме; что трагические маски были



Маски комедии Теренция «Девушка с Андроса». Их расположение на полках показывает то, как мог выглядеть изнутри Храм Диониса Элефтерия в Афинах после посвящения в него масок по окончании драматических состязаний. Рисунок из ватиканской иллюминированной рукописи Теренция IX века.



Богиня, соответствующая иконографии «Элевсинской Коры». В одной руке у нее палка, какой били в тимпан, в другой – маска, используемая в церемониях посвящения в мистерии. Копия второй половины II века н. э. с греческой иконографии второй половины V века до н. э. Неаполь, Археологический музей.

введены не сразу, и ввел их в театральный обиход именно Феспис. В этой концепции есть свой резон: надо только разобраться, в чем именно состояла суть открытия.

Возможно, непривычным для античной публики было применение на лице белил мужчиной-актером. Для раскрашивания лица культовых статуй – в том числе древнейших деревянных статуй Диониса – использовали пурпурный цвет. Павсаний [Описание Эллады 2.2.6-7] сообщает, что на площади в Коринфе стояли две деревянные статуи Диониса, по преданию, сделанные из того самого дерева на Кифероне, на котором спрятался Пенфей, чтобы подсмотреть за вакханками по совету Диониса; с этого дерева вакханки его стащили и растерзали. У обеих статуй Диониса вся поверхность покрыта позолотой, кроме лиц: лица окрашены красной краской. На 2/3 масок из храма Артемиды Орфии цветовой пигмент не сохранился; на оставшихся доминируют пурпурный и черный, иногда встречается белый в виде тонких белых полосок – «штрихов» поверх этих цветов (что характерно для вазописи того времени).



Богиня, соответствующая иконографии «Элевсинской коры» (деталь): маска типа «маска-лицо», использовавшаяся в церемониях посвящения в мистерии. Копия второй половины II века н. э. с греческой иконографии второй половины V века до н. э. Неаполь, Археологический музей.

Богиня, соответствующая иконографии «Элевсинской коры» (деталь): хорошо виден тип маски, «маска-лицо», и то, как Кора держит эту маску в ладони. Копия второй половины II века н. э. с греческой иконографии второй половины V века до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Маска сатира с антефикса – украшения, размещавшегося по краю крыши древнегреческого храма. Терракота второй половины VI века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Юноша, держащий трагическую женскую маску за веревочку, прикрепленную в двух точках в области схождения лобной и теменной части или двумя веревочками: одна – крепится в двух точках в области лба, другая – в двух точках в области темени. Аттическая ваза около 470 года до н. э. Афины, Музей Агоры.



Богиня, соответствующая иконографии «Элевсинской Коры», держащая церемониальную маску и палку, какой били в тимпан. Т. н. «Элевсинский барельеф». Рим, Мультиплекси Ватикана.



Талия, муза комедии, так называемая «Муза из Лувьенна». В левой руке у нее свиток, в правой – маска раба Новой комедии, которая имела конструкцию «маскашлем». Здесь же маска раба выполнена как «маскалицо». Скульптор не имел перед собой цели скопировать театральную маску точно, и перед нами некоторая стилизация: маска как атрибут театра показана в «облегченном» виде; подобное станет правилом изображения масок в руках муз в эпоху Возрождения. Римская мраморная статуя II века н. э. Париж, Лувр.

Античные и современные комментаторы Горация отмечали, что латинское *faex* (материал грима Фесписа) может соответствовать греческому *τρυξ* – «винный осадок» и потому предполагать красный цвет, соответствующий окраске лица статуй Диониса. Из древнеримской ритуальной практики мы тоже знаем о применении красного цвета для окрашивания лица статуи Юпитера Капитолийского [Плиний, *Естествознание* 33.36.113], а также триумфатора и участников триумфального храмового пира, подражавших Юпитеру [Плиний, *Естествознание* 33.36.112]. Подобный же обычай существовал, по Плинию, и у эфиопов.

Так и эллинистические комментаторы Аристофана пересказывают анекдотический случай о том, как во «Всадниках» будто бы никто из бутфоров не захотел изготовить маску злодея Пафлагонца так, чтобы она была похожа на лицо влиятельного демагога Клеона, и никто из актеров из страха перед Клеоном не захотел играть роль этого Пафлагонца [Схолии к Аристофану, «Всадники» 230]. Тогда, по словам комментатора, Аристофан сам выступил в роли Пафлагонца без маски, «закрасив лицо красной краской (*μιλτώσας*) или воспользовавшись для себя винным осадком (*τῆτρυξας χρίσας*)»

Применение белил в качестве доминирующего цвета культовых масок, напротив, в археологии и истории не зафиксировано. Белила широко применялись в женском гриме; о них часто упоминают, например, в связи с гетерами. Сарданапал, чтобы стать женоподобным, брил бороду, обрабатывал кожу лица пемзой, красил лицо белилами, подводил глаза и брови [Афиней 528f-529a]. Феспис, видимо, тоже должен был сбривать бороду, если применял белила, иначе его лицо смотрелось бы более чем странно (если не сказать отталкивающе). Сколь бы утрированным ни выглядело такое женоподобие в античности, оно все-таки было уместно в контексте дионисийского переодевания мужчин в женщин, так что открытие, видимо, надо искать не здесь.

Сам по себе факт использования масок в танце ко времени Фесписа, вероятно, тоже не был новостью. О том, что культовые маски Диониса (как и культовые маски Артемиды Орфии) могли надевать



Талия, муза комедии, так называемая «Муза из Лувьенна» (деталь): хорошо видна маска раба Новой комедии, показанная здесь как «маска-лицо», что необычно для иконографии такой маски. Римская мраморная статуя II века н. э. Париж, Лувр.

на себя танцовщики на празднествах, ученые предположили уже давно⁴⁷.

Полагаю, настоящим открытием надо считать усовершенствование культовой маски и приспособление ее для длительного ношения на площадке. Во-первых, была введена не применявшаяся ранее конструкция «маски-шлема», в отличие от культовой «маски-лица». Во-вторых, для ее изготовления стали использовать ткань как материал наиболее «дружественный» для кожи. В-третьих, была явлена новая, узнаваемая по сей день физиогномика трагических масок с человеческим обликом (без гротескного соединения звериных и человеческих черт, как у сатиров) и с широко раскрытыми ртами. Появление такой маски было более всего заметно зрителям и могло восприниматься как открытие.

Вовсе не обязательно, что все эти открытия были совершены разом и должны быть приписаны именно Феспису. Скорее, их надо относить ко времени Фесписа-Фриниха-Эсхила (конец VI – начало V веков до н. э.), когда сформировался узнаваемый

впоследствии стиль трагедии. Так, эллинистический автор «Жизнеописания Эсхила», а следом за ним Гораций и Порфирий в комментариях к Горацию утверждают, что именно Эсхил первым дал трагедии котурны, длиннополый хитон и маску [Жизнеописание Эсхила 14; Гораций, Наука поэзии 278-279; Порфирий, Комментарии на «Науку поэзии» 278]. Важно то, что появившаяся в итоге трагическая маска воспринималась в античности как неотъемлемый элемент нового жанра.

Конечно, в отношении конструкции греческих культовых масок во времена Фесписа и Эсхила опасно делать далеко идущие обобщения из-за чрезвычайной скудости иконографии. И все же общие условия их применения, а также изображения масок в пластике наводят на мысль о том, что они относились к типу «маска-лицо», в отличие от типа «маска-шлем», известного из античной театральной практики. К типу «маска-лицо» относятся все глиняные маски из храма Артемиды Орфии в

Спарте и все известные маски, использовавшиеся для антефиксов греческих храмов. К этому же типу относится маска в руке т. н. «элевсинской коры» из Неаполитанского археологического музея и, видимо, маска с «элевсинского» барельефа из Музеев Ватикана.

Маска-лицо прямо передает явление лика божества, даймона, сатира или героя, так что по смыслу она является первичной. Маску-лицо закрепляют на шестах (как маску Диониса), антефиксах, стенах храмов; когда ее кладут на ровную поверхность (в т. ч. на ладонь), она лежит горизонтально; но ее можно держать вертикально, как плоскую конструкцию с прорезями, взяв за «подбородок» и просунув пальцы в отверстие рта (как на ватиканском барельефе). Такой маске не нужна периферия, воспроизводящая теменную и затылочную часть.

Маску-шлем можно поставить вертикально на ровную поверхность, оперев на нижний отрез под-



Женщины, совершающие обряды перед «идолом» Диониса. «Идол» – это каменная герма, или маска, повешенная на шест, облаченный в пестрый хитон; «идол» украшен побегами плюща и ветками, на которые надеты лепешки – приношение Дионису. Перед Дионисом – ящик с тайными принадлежностями культа. Женщина-музыкант в колпаке на голове играет на двойном авле, остальные женщины танцуют в образе менад; на это указывают тирсы у них в руках и распущенные волосы. Краснофигурный кратер около 490 года до н. э. Clark, Elston, Hart 2002, fig. 38.



Терракотовая лампа эпохи эллинизма: трагическая маска, поставленная на шкафчик, а перед ней на стуле сидит человек (актер? бутафор?) и протягивает к ней руку. Перед нами или ритуал актера с маской, или работа бутафора по ее изготовлению/покраске. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.



Драматург или актер (г. н. «Менандр») держит перед собою маску юноши из Новой комедии, а рядом на столике стоят маски старика и девушки; хорошо видно, что все маски относятся к типу «маска-шлем». Справа – женщина (предположительно, муза комедии). Позднеримский мраморный барельеф по греческой иконографии начала III века до н. э. Рим, Музеи Ватикана.

бородка и скулы, видимо, на незаметную подпорку сзади со стороны затылка. Аналогично расположение маски-шлема в руке, многократно зафиксированное в иконографии: она стоит вертикально на ладони лицом в сторону зрителя. Ее можно держать вертикально и иным способом: просунув руку внутрь и оперев о «темя», так что кисть будет не видна; так актеры держат маску, чтобы ее рассмотреть. Есть на барельефах и примеры, когда актер держит маску вертикально, взявшись за низ затылочной части, соприкасающейся с шеей актера сзади.

Надо особо отметить несколько важных иконографических свидетельств, относящихся к V – началу IV века до н. э. На знаменитой вазе «Прономос» (ок. 400 г. до н. э.) и еще на нескольких вазах заметно, что актер держит свою маску за веревочки, закрепленные на ее верхней части. Веревочка закреплена двояким образом: две точки крепления расположены либо фронтально в области лобных костей, либо – как на вазе «Прономос» – одна на лбу, другая в области темени.

Известно, что после окончания театральных состязаний в Афинах победившая труппа посвящала



Женщины, почитающие Диониса. Хорошо видно, что «идол» сделан из шеста, вкопанного в землю, на который сверху повесили маску Диониса. Шест облачен в цветной хитон, украшен плющом и ветками, на которые надеты лепешки – приношение Дионису. Перед Дионисом стол, на котором стоят два стамноса с вином. Одна женщина (слева от стола) – виночерпий; другая (справа от стола) – музыкант, в ее руке тимпан; крайняя левая и правая танцуют в образе менад, на что указывают тирсы и характерные, экстаические позы: лицо смотрит вверх, одна рука сверху положена на темя. Clark, Elston, Hart 2002, fig. 25.

маски Дионису и приносила их в его храм. Маска-шлем могла быть повешена на стену за веревочку; или с помощью крюка, вбитого в стену и выгнутого вверх, чтобы создать точку опоры на внутреннюю поверхность «темени» (так висит на стене мраморная копия комической маски старика в Венском музее древностей). Другой возможный способ размещения масок в храме тоже известен из позднейшей иконографии: их могли ставить вертикально на полки лицом в сторону смотрящего. Отсюда

могут происходить изображения масок с миниатюр к средневековым рукописям Теренция: маски расставлены на полках, расположенных одна над другой в несколько этажей.

Можно взять это различие за основу простой типологии: «маска-лицо» культовая, «маска-шлем» театральная. Большинство античных масок, чья иконография позволяет сделать заключение об их конструкции, подчиняется этому правилу. Характерно, что на статуях античных муз, созданных в

эпоху Возрождения, это различие уже не соблюдается: итальянские скульпторы не считали нужным копировать конструктивные особенности масок именно потому, что из практического инструмента создания образа античная маска превратилась в чистый символ театра.

Известны барельефы, на которых маска-шлем из комедии или сатирической драмы поставлена вертикально на алтарь или на шкафчик. На барельефе из Венского музея древностей изображен человек, сидящий перед алтарем и внимательно смотрящий на маску, вероятно, комическую. Неритуальный аналог этого изображения – терракотовая лампа из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, на которой видна трагическая маска, поставленная на невысокий шкафчик на ножках (явно не алтарь), а рядом с ней сидит на стуле человек, смотрящий на нее и протягивающий к ней руки.

С другой стороны, есть несколько статуй эпохи римской империи, на которых маска, очевидно относящаяся к комедии, показана как маска-лицо. Это статуя Талии – музы комедии; в одной руке у нее свиток как символ мастерства драматурга, в другой – маска раба как символ комического спектакля. Подобная маска многократно встречается в античной иконографии (в том числе иконографии муз) как маска-шлем; но здесь она изображена как маска-лицо и лежит на ладони горизонтально.

Трагические маски, если основываться на иконографии V века до н. э., совершенно лишены мимических искажений, характерных для гримас страдания, гнева или же для гримас, передающих гротескную, смеховую образность. Как будто Феспис со своими художниками взял за основу набеленное лицо актера, привел его к нужному выражению и зафиксировал в неподвижной маске. В итоге возникли знаменитые маски с преимущественно гладкой поверхностью, которые при удаленной точке зрения создают впечатление загримированного и неподвижного человеческого лица. Они на все времена стали символом трагедии как жанра. Масок такого типа, насколько мы можем судить по наиболее ранней иконографии, не было в дотеатральной древности.

Экскурс: О материалах для изготовления театральных масок после эпохи античности

Кожаные полумаски были обычны для итальянской комедии масок, известной как минимум с середины XVI века и испытавшей наибольший расцвет в XVII – начале XVIII века. Есть основания считать, что и сами кожаные маски, и технология их изготовления были переданы итальянским актерам из средневековой традиции; а ее корни были еще более древними. В латинском трактате Томаса Чобхэма из Сальсбери (рубеж XII-XIII веков) упоминаются «гистрионы..., которые видоизменяют и преображают свои тела бесстыдными танцами и бесстыдными жестами, либо позорным обнажением себя, либо надеванием на себя ужасных рож (*horribiles larvas*)»⁴⁸.

Пропитанная ткань как материал для масок не слишком известна в современности, потому что она была в свое время вытеснена промоченной бумагой, или папье-маше – материалом очень податливым и более простым в применении, чем ткань. Применение папье-маше в изготовлении масок зафиксировано, вероятно, уже с середины XV века в традиции флорентийских «священных представлений». Так, в сметах церковного братства Санта Аньезе, которое ежегодно устраивало праздники Вознесения в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции (XV век), указаны: «бумага для наклеивания», «глина... для изготовления форм для лиц» и «маска, которую носит на лице Бог-Отец»⁴⁹.

Но маски на основе бумаги, как и деревянные, воздухопроницаемы; если они соприкасаются с кожей, то при больших физических нагрузках под воздействием пота они начинают терять форму – «ползти», в чем неоднократно убедились итальянские актеры миланского Театро Пикколо, когда начинали репетировать в 1946 году «Арлекина – слугу двух господ» в постановке Джорджо Стрелера.

В Европе XX века, вероятно, самая длительная традиция непрерывного изготовления и усовершенствования масок была связана с театром А. И. Райкина. Впервые Райкин использовал маски на эстраде в 1944 году, последний раз – в начале 1970-х. Так что райкинские маски изготавливались непрерывно в течение почти 30 лет и применялись

им регулярно в спектаклях, как минимум пять раз в неделю, поэтому материалы и технология масок, к которой пришли в итоге Райкин и его художник, особенно заслуживают внимания.

Н. Кафко – театральный художник и постижер А. И. Райкина, создатель всех его масок – первоначально пользовалась силиконом, но очень быстро от него отказалась и взяла за основу технологию папье-маше, преобладавшую тогда в театре. Папье-маше соответствовало потребностям райкинских спектаклей: маски нужны были ему для миниатюр, ни одну из них Райкин не носил на сцене дольше двух-трех минут (редко – около десяти). И все же уже в первой половине 1950-х Н. Кафко пришла к комбинированной технике и стала использовать вместе с папье-маше ткань и кожу, что видно на масках, сохранившихся в музее Театра «Сатирикон»⁵⁰. Тканью она покрывала внутреннюю поверхность масок: так было комфортнее лицу (райкинские маски некоторыми частями соприкасались с кожей лица), да и маска с тканью прочнее сидела. Проклеенная ткань как материал более прочный, чем бумага, одновременно выполняла функцию стяжки для папье-маше; кроме того, полоски ткани служили надежной основой для закрепления на маске растительности – волос, бровей, усов и бород. Кожа же понадобилась для обклеивания маски по краям, чтобы при быстром надевании или снятии артист не поранил бы лицо и шею.

Джоселин Херберт, известнейший театральный художник из Англии, создавшая маски для знаменитой «Орестеи» Питера Холла (Английский Национальный театр, 1981), тоже использовала в качестве материала папье-маше. Ее маски полностью закрывали лица актеров, подобно шлемам; при этом Д. Херберт сделала так, чтобы маски не соприкасались внутренней поверхностью с лицом артистов: по внутренней стороне проложены толстые прокладки из поролона и ткани, чтобы обеспечить циркуляцию воздуха около кожи лица. Тот же принцип был повторен и в следующем спектакле Питера Холла в масках из папье-маше – «Вакханках» Английского Национального театра (2002; художник по маскам Алисон Китти). Процесс изготовления и использования масок не был здесь

непрерывным: перед нами два единичных случая, отстоящие друг от друга по времени на 20 лет. В работах Питера Холла не было потребности регулярно использовать маски – а значит, и желания усовершенствовать их конструкцию; не так в случае с Райкиным.

Вообще, преобладание папье-маше как материала для масок в современности, объясняется, на мой взгляд, не столько практичностью, сколько тем, что театр физических масок, в котором актер длительно пребывал на сцене с закрытым маской лицом, ушел на периферию театральной жизни; так что в специальном подборе материала, наиболее комфортного для длительного ношения маски, не было и нет необходимости. Наиболее серьезные попытки вернуться к древнему театру масок – у А. И. Райкина, у Дж. Стрелера – неизбежно возвращали художников к древнейшим и натуральным материалам: ткани и коже, из которых люди испокон веков изготавливали себе одежду и обувь, ибо маска – та же «одежда» для лица.

Выводы

Архаическая зрелищная культура, ставшая фоном для изобретения трагедии и комедии как жанров, держалась в VI веке до н. э. усилиями любителей – участников обрядовых шествий, полумимовизированных традиционных представлений перед храмами и на площадях. В них не было недостатка, ибо участие в обрядовых действиях ради почитания бога понималось и как необходимость, и как почетная миссия. Иконография на вазах показывает, что большинство таких зрелищных действий были смеховыми, разыгрывались с участием комастов и, возможно, ряженных в сатиров. Выбор таких изображений для сосудов с вином не случаен: Дионисии ассоциировались с временным нарушением привычного порядка жизни, отменой социальных норм, возможностью игрового пересечения культурных и природных границ. Переодевание с использованием масок было одним из важнейших способов это подчеркнуть.

Во второй половине VI века до н. э. в Аттике, в районе Коринфского перешейка и на Пелопоннесе ведутся поиски иного способа публичного представления событий и историй, связанных с культом: менее «сатирического» (в терминологии Аристотеля) и более серьезного. Основу для нового зрелищного жанра разные поэты и музыканты увидели прежде всего в хоровом песнопении: об этом мы слышим из Коринфа и Сикиона. То, что традиция доносит до нас о коринфских и сикионских хорах, заставляет предположить, что около середины VI века до н. э. стали развиваться стационарные, постановочные, «сочиненные» выступления хоров (в отличие от традиционных и импровизированных), которые черпали свои сюжеты в мифологии. Часть их песнопений была посвящена «страстям» богов и героев: позднее античные ученые увидели в этом зерно трагедии. Единоличные правители (тираны) Коринфа и Сикиона способствовали закреплению нового вида зрелищ в фестивальном цикле.

Участники обрядовых хоров принадлежали к тому же кругу самодельных артистов, что и комасты. К этому же кругу принадлежал и легендарный Феспис из Аттики, с которым традиция связы-

вает изобретение трагедии. Чтобы возникла трагедия, необходимо было соединить постановочное хоровое действие с переодеванием. Участие и в том, и в другом этому способствовало; но соединить их было очень непросто в контексте того времени, ибо переодевание ассоциировалось со смеховой культурой («сатирическим» началом), а хоровые песнопения были делом серьезным. Переодевание в костюм и маску для показа в действии сочиненных и поставленных историй, имеющих отношение к культуре, было довольно смелым и нестандартным решением. Именно это и сделал Феспис.

Новый вид зрелищ быстро обрел популярность, а тиран Афин Писистрат, которому этот вид тоже понравился, ввел спектакли ряженных артистов в программу Больших Дионисий, придав им регулярность. Прямое участие Писистрата, как и тиранов Коринфа и Сикиона, в узаконении нового вида зрелищ было и закономерно, и желательным: ввести новое явление в социальную систему гораздо легче путем единоличного решения, чем коллективного, ибо коллектив всегда предпочитает привычный уклад жизни и в будни, и в праздники.

Из этого времени мы получаем известие, сохраненное на Паросском мраморе (534 год до н. э.), что Феспис поставил свою драму и принес в жертву козла; козел как жертвенное животное Диониса, очевидно, был ему наградой. Отсюда позднейшие античные ученые объясняли происхождение название «трагедия» от слова «трагед», буквально, «козлопевец» (τραγῳδός), или «певец, состязающийся за козла» [Гораций, Наука поэзии 220; Евсевий, Хроника 1.47.2].

Словом «трагед» со времени Фесписа стали обозначать сочинителя, постановщика и главного актера трагедии, который выступал вместе с хором. Аристотель утверждал, что до Эсхила в трагедии выступал только один актер [Поэтика 1449a 16]. В позднеантичной науке полагали, что именно Феспис ввел в трагедию пролог и немзыкальные речи – прообраз будущих эпизодиев [Фемистий, О речи, или как подобает выражать мысли философу 316d 4-5].

Главным и доминирующим элементом ранней трагедии было выступление хора с пением и танцем. Хор выступал в сопровождении музыканта,

игравшего на Дионисовом инструменте – двойных авлах, как и в дифирамбе. Вместе с хором играл один актер, время от времени вступающий в немзыкальный диалог с хоревами. Все вместе они доносили до зрителей некую историю, имевшую начало и конец и состоявшую из цепи событий, связанных единым сюжетом или группировавшихся вокруг одного или нескольких персонажей.

Хор и актер не просто рассказывал историю, но показывали ее в действии, выступая не от своего собственного, но от чужого лица. Игровая перемена сущности ради выступления в спектакле требовала от всех участников или маски, или грима на лице. Потребность «стать другим» не для обрядового шутовства, но для рассказывания историй, в том числе серьезных, потребовала принципиально новой маски, лишенной гротескных черт и удобной для игры на площадке. Так, во времена Фесписа и его младших современников была изобретена первая антропоморфная театральная маска, «маска-шлем», и ее физиогномические характеристики должны были сделать ее пригодной для разнообразных историй.

Сокрытие себя под личиной другого не для обрядового шутовства, а для рассказывания историй от чужого лица, неизбежно вызвало ассоциации с дионисийским переодеванием как знаком пересечения культурных и природных границ. Вероятно, именно из дионисийской мифологии стал формироваться набор идей и мотиваций для актера, заложивших основу школы актерской игры в маске, которую нам, к сожалению, не удастся узнать, ибо никаких сведений из античных актерских школ до нас не дошло.

Популярность трагедии стремительно росла. Когда наметилась первичная структура трагедии, основанная на чередовании немзыкальных и музыкальных частей, диалогов, монологов и хоровых партий, к трагедии стали присматриваться серьезные поэты – из тех, кто «по склонности» своей предпочитал эпос, а не ямбы [Аристотель, *Поэтика* 1448b 24 и далее]. В это время в трагедию начинают вводить «мифы и страсти», выводить на первый план действие (эпизодии): продолжение и завершение этих реформ мы наблюдаем в эпоху Эсхила. Недаром Феспис, обретая репута-

цию первооткрывателя трагедии, так и не обрел славы поэта: расцвет трагической поэзии будет впереди.

Новая структура драматического действия, возможность рассказывать вымышленные истории через взаимодействие хора и актеров, в пении и в стихах, становится образцовой для других жанров – в первую очередь сатирической драмы, в которой эта структура была просто скопирована. Часть самодеятельных артистов из тех, что выступали в действиях комастов, начинает двигать вперед смеховые представления без участия сатириков, и ищет своих поэтов.

В таком состоянии мы застаем самодеятельный театр в Афинах в конце VI века до н. э., когда Клисфен проводит демократические реформы. В результате этих реформ состязания на Дионисиях, представленные первоначально дифирамбом и трагедией, превращаются в регулярно действующий государственный институт, обеспеченный законодательством и бюджетом.

Отсюда начинается отсчет «золотого века» трагедии.

Примечания:

- ¹ Harrison 1912; Cornford 1914; Murray 1927a; Murray 1927b.
- ² Pickard-Cambridge 1927. Пикард-Кембридж, между прочим, категорически отказывался обсуждать в связи с происхождением трагедии, комедии и сатирической драмы «деятельность народов, далеко удаленных от греков»; см.: Pickard-Cambridge 1927, x.
- ³ Фрейденберг 1988; Фрейденберг 1997; Фрейденберг 1998.
- ⁴ См.: Иванов 2000.
- ⁵ Публикацию, а также ясный и исчерпывающий критический разбор главы «Возникновение трагедии» осуществила Н. В. Брагинская; см.: Брагинская 1988.
- ⁶ Else 1957, 162.
- ⁷ Friedrich 1983, 203.
- ⁸ Burkert 1966.
- ⁹ Seaford 1976; Seaford 1981; Seaford 1994; Seaford 1996; Seaford 2007; и др.
- ¹⁰ Csapo, Miller (eds.) 2007.
- ¹¹ Mantzius 1903.
- ¹² См.: Худеков 2010. Три тома «Всеобщей истории танца» выходили последовательно в 1914-1916 годах.

- ¹³ См., например: Wallace 1966, 58-71; Csapo, Miller 2007, 4.
- ¹⁴ Антропологи приводят много других признаков, например: ритуал имеет религиозный характер, театр – светский; ритуал приобщает к желаемому порядку жизни через регламентацию поведения его участников, а театр – через воспитание и пропаганду; ритуал использует для действия настоящие священные предметы, театр – бутафорию; ритуал стремится к прямому и непосредственному воздействию, театр – к воздействию, соединенному с удовольствием от зрелища; и пр.
- ¹⁵ Этому посвящены трактаты Тертуллиана (начало III века н. э.) и Новациана (середина III века н. э.), названные одинаково: «О зрелищах».
- ¹⁶ См., например: Фрейденберг 1988; Фрейденберг 1997; Фрейденберг 1998.
- ¹⁷ Ср.: Seeborg 1971, 1.
- ¹⁸ Steinhart 2007, 204-205.
- ¹⁹ Подробнее о них см. в настоящей главе ниже, в разделе о Дионисе.
- ²⁰ Перевод В. В. Вересаева; в кн.: Эллинские поэты / В переводах В. В. Вересаева. – М., 1963. С. 220.
- ²¹ См., напр.: Seaford 2007, 382.
- ²² Перевод А. Н. Егунова; цит. по: Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 4. – СПб., 2007. С. 319.
- ²³ Брагинская 1988, 311.
- ²⁴ Перевод Н. Т. Голинкевича, с изменениями; см.: Афиней. Пир мудрецов / В 15 кн. / Книги IX-XV / Подготовка издания Н. Т. Голинкевича. – М., 2010. С. 331-332.
- ²⁵ Pickard-Cambridge 1927, 97-98.
- ²⁶ Здесь и далее в случае, если переводчик не указан, перевод выполнен автором этой книги.
- ²⁷ Цит. по: Брагинская 1988, 313.
- ²⁸ Иванов 1994, 124.
- ²⁹ Ср.: Seaford 2007, 380.
- ³⁰ Pickard-Cambridge 1927, 133.
- ³¹ Перевод А. Н. Егунова; в кн.: Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 1. – СПб., 2007. С. 197.
- ³² Перевод С. И. Соболевского, с изменениями; см.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания / В 3 т. Т. 1. – М., 1961. С. 124.
- ³³ Перевод В. Вересаева; в кн.: Эллинские поэты / В переводах В. Вересаева. – М., 1963. С. 301.
- ³⁴ Seaford 2007, 382-383.
- ³⁵ Перевод Я. М. Боровского; в кн.: Плутарх. Застольные беседы. – Л., 1990. С. 8.
- ³⁶ Перевод мой; цит. по: Pickard-Cambridge 1927, 167.
- ³⁷ Scullion 2002, 112-114.
- ³⁸ Ср., например: Seaford 2006, 95-97.
- ³⁹ Seaford 2006, 96.
- ⁴⁰ Далее я пользуюсь статистическими данными из очень полезной статьи Скотта Скаллиона в кн.: Roisman (ed.) 2014, v. 1, 284; и подсчетами Антона Бирла в его подробном исследовании связи Диониса и трагедии, см.: Bierl 1991, 12-13.
- ⁴¹ Иванов 1994, 252-253.
- ⁴² Цит. по: Грейвс 1992, 77.
- ⁴³ Перевод С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк; в кн.: Павсаний. Описание Эллады. Т. 1. – М., 2002. С. 444.
- ⁴⁴ Подробное описание и классификацию масок из храма Артемиды Орфии см.: Dickins 1929.
- ⁴⁵ Dickins 1929, plate XLVIII.
- ⁴⁶ Описание технологии изготовления кожаной маски см.: Rudlin 1994, 249-262.
- ⁴⁷ Буркерт 2004, 274 и примеч. 45 на с. 297.
- ⁴⁸ Перевод мой; цит. по: Nicoll 1952, 61.
- ⁴⁹ См.: Расходы на праздник Вознесения (1438 год) и Инвентарные записи Нери ди Биччи (1467 год), в кн.: Newbigin 1996, 363; 536-537. Из полного списка всех материалов, использованных для оформления праздника, только бумага и глиняные формы для лиц имеют отношение к производству маски; отсюда с большой вероятностью следует вывод о технологии папье-маше. Благодарю Н. Вавилину за ценное указание на традицию флорентийских «священных представлений» в связи с историей масок и за эту ссылку.
- ⁵⁰ См. описание конструкции райкинских масок в кн.: Трубочкин 2011, 159-162.

Классика

Классическое столетие (V век до н. э.), запомнившееся в античной культуре как время наиболее важных свершений в трагедии и театре в целом, обрамляют два события: дебют Эсхила и премьеры «Лягушек» Аристофана. Дебют Эсхила с трагедиями в Театре Диониса относится к четырехлетию после 70-й Олимпиады – то есть к 499-496 годам до н. э. [Суда т 2230]. «Лягушки» Аристофана были показаны в 404 году до н. э. – на следующий год после смерти Софокла, который ушел из жизни последним из трех великих трагиков. Перед дебютом Эсхила, в последнем десятилетии VI века до н. э., как сказано, были осуществлены демократические реформы в организации Дионисий. Близко ко времени дебюта Эсхила зрительские места были перенесены на юго-восточный склон Акрополя, и это стало началом истории Театра Диониса.

Эсхил и Аристофан ограничивают этот период не просто хронологически, но и по смыслу. Эсхила считали создателем узнаваемого трагического стиля, составившего эстетическую основу жанра. Аристофан, в свою очередь, был первым, кто перед всеми Афинами назвал величайшими поэтами-трагиками троих: Эсхила, Софокла и Еврипида.

В комедии «Лягушки» он претворил свое утверждение в действие. После того, как Дионис признал (не без колебаний) Эсхила победителем над Еврипидом в состязании за звание величайшего трагического поэта, и забрал его с собой в мир живых, наместником трона трагедии в Аиде остался Софокл, которого Эсхил назвал вторым поэтом после себя [Аристофан, Лягушки 1514-1518]. Тем самым Аристофан, как бы между прочим, дал первый набросок не только иерархии трех трагиков (тут он распределил места между ними весьма просто: по старшинству), но и завершенной системы из трех стилей трагедии, воплощенных в трех именах: Эсхил и Еврипид – крайние и противоположные друг другу, Софокл посередине между ними.

«Лягушки» обозначают собой еще один важный рубеж. Это – последняя из сохранившихся комедий, относящаяся по форме и по сути к разновидности «древней комедии», в отличие от «средней» и «новой»¹. Именно «древняя комедия» сопутствовала на Дионисиях трем великим трагикам, хотя

впоследствии она и не стала европейской классикой в точном смысле этого слова. Приблизительно, к десятилетию около премьеры «Лягушек», относился важное нововведение Агафона в композиции трагедий: он впервые написал трагедию, где вместо партий хора, вплетенных в действие, ввел хоры «вставки» (ἐμβόλιμα), не зависящие от сюжета, или интерлюдии, которые надо было сочинять отдельно [Аристотель, Поэтика 1456а 27-31]. Эти нововведения приняты в двух поздних комедиях Аристофана, относящихся к IV веку до н. э.: в конце золотого века трагедии хор утратил былое значение.

Интересно, что латинские переработки древнегреческих трагедий играли в Италии уже в конце XV века², тогда как Аристофан был возвращен на европейскую сцену только в начале XX века, в культуре авангарда³. Долгое забвение Аристофана в Европе подготовила сама античность: после его смерти (около 386 года до н. э.) его комедии более не исполнялись в театре. Тем интереснее отметить, что Аристофан и его старшие современники – представители «древней комедии» оказались уместными исключительно в золотом веке трагедии, так что закат «древней комедии» на удивление точно обозначил его окончание.

Люди театра последующих эпох издали пред- ставляли себе век расцвета трагедии монолитным, гармоничным и целостным. Этому взгляду много способствовал Аристотель. В своей «Поэтике», написанной через три четверти века после смерти Софокла, он представил развитие трагедии от Фесписа как однонаправленный и целесообразный процесс, суть которого в том, чтобы через отбрасывание лишнего и прибавление существенного трагедия достигла при Софокле своей полноты; Еврипид, названный Аристотелем «трагичнейшим из поэтов», по-своему глубоко и ярко проявил (или даже «сгустил») уже сформировавшуюся сущность.

При близком взгляде (насколько это возможно сегодня) афинская театральная культура V века до н. э. предстает не цельной, а мозаично-пестрой. Театральный процесс, в ней заключенный, похож не на поток, движущийся ровно и поступательно, а на бурную горную речку с меняющейся скоростью течения, резкими поворотами, воронками и водо-

падами. Бурное течение, по расхожему стереотипу, ассоциируется скорее с авангардной культурой, чем с классицизмом. В данном случае эта ассоциация оправдана: «академический» традиционализм, или классицизм в античном театре с его канонами и правилами, начнется позднее: не ранее последней четверти IV века до н. э. – после создания Аристотелем своей «Поэтики» и активной государственной деятельности его ученика Ликиурга в Афинах.

Золотой же век трагедии – это эпоха открытий, жажды нового и одновременно оспаривания нового; эпоха создания и быстрого нарушения правил при непрерывной состязательности и нарастающим профессионализме исполнителей.

Организация театра

У афинского общества было несколько особенностей, известных всей Элладе. Во-первых, афиняне были знамениты своею страстью к речам и словопрениям: почти весь рабочий день свободного гражданина состоял в произнесении и выслушивании речей – в народном собрании, судах и разного рода городских комиссиях. Во-вторых, в Афинах V века до н. э., благодаря их первенству в морской торговле, можно было найти людей, наречия и товары сразу из всех далеких уголков обитания эллинов и варваров: это был уникальный город, собравший элементы всего обитаемого мира внутри городских стен – здесь экзотика на каждом шагу вторгалась в повседневность. В-третьих, число праздников в Афинах было значительно большим, чем во всех других городах Эллады: число общегородских праздников равнялось 45, они занимали более 60 дней в году, и во время их проведения вся рабочая жизнь замирала. К общегородским еще добавлялись праздники родовых подразделений Афин – фил, демов, родов, семей. Наконец, в-четвертых, суммы средств городской казны и частных сбережений, издерживаемых на общественный счет, были в Афинах значительно выше, чем в других городах. Исократ говорил [Панегирик 45-46]:

«Великолепных зрелищ, дорогостоящих и утонченных, в Афинах можно увидеть так много, а число приезжающих так велико, что можно с уверенностью сказать: в нашем городе люди всегда могут воспользоваться благами общения друг с другом... Наконец, в других местах общеэллинские празднества справляются редко и длятся недолго, а в Афинах для приезжего всегда праздник, доступный каждому и в любое время»⁴.

Все названное – важнейшие социальные предпосылки выдающегося развития классического театра в Афинах.

Аттический год начинался в месяце Гекатомбеон (соответствует в нашем календаре 2-й половине июля – 1-й половине августа). Сведем в одну таблицу все праздники Диониса и все «театральные» события этого календаря:

месяц	праздник (чествуемое божество)	состязания	комментарии
Гекатомбеон (июль-август)	Панафинеи (Афина)	рапсоды, хоры, художники, атлеты; с IV века – трагедии	начало аттического года
Боздромион (сентябрь- октябрь)	Элевсинские мистерии (Деметра)		важнейшие аттические таинства, ставшие в эллинизме всеэллинскими
Пианопсион (октябрь- ноябрь)	Осхофории (Дионис) Фесмофории (Деметра)	состязания в беге юношей-эфебов	несение связок из виноградных ветвей с лозами женский праздник – главная форма культа Деметры
Посидеон (декабрь- январь)	Сельские Дионисии (Дионис)	трагедии, комедии, дифирамбы (1-я пол. V века)	знамениты фаллическими процессиями и комедиями
Гамелион (январь- февраль)	Ленеи (Дионис)	трагедии, комедии (с сер. V века)	знамениты ритуальной инвективой и комедиями
Анфестерион (февраль- март)	Анфестерии, или «Старые Дионисии» (Дионис)	трагедии, комедии, дифирамбы (с кон. IV века)	первое вкушение молодого вина
Элафеболион (март-апрель)	Городские Дионисии (Дионис)	трагедии, комедии, дифирамбы (с кон. VI века)	
Таргелион (май-июнь)	Таргелии (Аполлон)	хоры в честь Аполлона (пеаны)	начало жатвы, изгнание скверны (фармака) из города
???	Феойнии (Дионис)	???	
???	Иобаххии (Дионис)	???	

«Афинская полития» Аристотеля – уникальный источник, из которого можно извлечь бесценные сведения об организации и финансировании театра и других видов исполнительского искусства в Афинах классической эпохи. Данные, сообщаемые Аристотелем, относятся к 320-м годам до н. э. и потому, строго говоря, они не передают реалий театральной жизни эпохи расцвета драматургии – от Эсхила до Аристофана (V век до н. э.). Однако Аристотель характеризует здесь систему, которая стала итогом государственной деятельности V-IV веков до н. э., так что реалии более раннего времени здесь, конечно, присутствуют, и при желании эту схему можно попытаться развернуть и в исторической перспективе.

Для понимания афинской системы организации и финансирования зрелищ существенно следующее. Государство (то есть совет и администрация

полиса, или города-государства) брало на себя организацию и обеспечение только таких видов исполнительских искусств или спорта, или военных искусств, которые имели форму публичных состязаний и предназначались не для частного, но для всеобщего потребления – то есть одновременно для всех граждан города. Так, например, музыкальные и танцевальные представления на частных пирах в домах не подлежали регулированию со стороны государства: здесь государство оставляло за собою лишь функцию контроля за тем, чтобы музыканты не нанимались на частные праздники по ценам, превышающим установленные лимиты (при Аристотеле – не более двух драхм за музыканта на день).

Государство устраивало следующие состязания: музыкальные (певцы под кифару, кифаристы-инструменталисты, авлеты), танцевальные (пирриха –



«Памятник Лисикрату»: постамент для треножника, возведенный Лисикратом в 335/334 году до н. э. в честь победы хора дифирамба, который Лисикрат финансировал в качестве хорега (спонсора). Афины, Плака.



«Памятник Лисикрату», 335/334 год до н. э. (фрагмент): хорошо видны изображения двух треножников; такие треножники вручали хорегам (спонсорам), победившим в состязании дифирамбических хоров. Афины, Плака.

коллективный танец), хоровые (дифирамбы и пеаны), драматические (трагедии с сатирическими драмами и комедии), состязания рапсодов (декламации из эпоса), гимнастические (борьба, кулачный бой и бег), конные (колесницы). Из перечисленных видов только хоровые и драматические состязания наверняка происходили в театре Диониса – и то не все, но только те, которые устраивались на городских Дионисиях в апреле (в отличие от сельских в декабре), а также, возможно, на Фаргелиях в честь Аполлона в июле и, возможно, на Панафинеях в честь Афины в августе.

Интересно, что все перечисленные состязания в эллинизме и римской империи составляли устой-

чивую группу высоких, то есть более престижных и культурно ценных зрелищ, в отличие от низовых – разнообразных форм мима. Ясно, что факт государственной поддержки в Афинах и вхождение этих видов в указанную группу не были простым совпадением: вероятно, можно увидеть здесь причинно-следственную связь. Впоследствии государственная политика по отношению к различным видам исполнительских искусств в разных городах-государствах эллинизма уже не была столь избирательной; что уж говорить о Риме, где культура восприятия зрелища изначально игнорировала границу между высоким и низким. Однако состав традиционно высоких зрелищ уже почти не ме-

нялся со времени классических Афин (к указанному списку с III века до н. э. прибавилась лишь пантомима – танцевальная трагедия и комедия): можно увидеть здесь знак культурной традиции, исток которой – в специфическом отношении к исполнительским искусствам в афинском полисе.

Любое публичное состязание в Афинах воспринималось как компонент более крупного единства – государственного (общегородского) праздника. Центральным и наиболее длительным по времени событием общегородского праздника были зрелища, или состязания. Еще один устойчивый компонент всенародного праздника, кроме состязаний, – праздничная процессия. Сочетанием «процессия и состязания», по существу, исчерпывалась зрелищная программа каждого отдельного праздника.

Зрелища, составлявшие сущность общегородского праздника, – это общественный ритуал, то есть событие религиозного значения. Поэтому в архаическом обществе, где религиозные обряды имели едва ли не первостепенную важность в культурной жизни, а в любом состязании зрители ощущали ритуальный смысл, невозможно представить себе, чтобы государство сознательно и без чрезвычайных на то оснований урезало бы бюджет общественных зрелищ.

В этом был залог стабильной государственной поддержки исполнительских искусств в классических Афинах (в том числе, разумеется, и организационной, и финансовой) даже в самые трудные времена: культура и искусство в аспекте «зрелищ» воспринимались не как автономная сфера дея-

тельности (подобное восприятие в высшей степени характерно для современности), но как часть государственного религиозного культа. Подобная ситуация в целом была характерна для всей античной эпохи вплоть до конца римской империи, а затем – на протяжении всего Средневековья: культуру и искусство интерпретировали не как обособленное направление общественной практики, но как компонент более крупного единства – общественного ритуала, который имел несомненную и непреходящую ценность для государства и всего общества.

Из таблицы, приведенной выше, следует, что к середине V века до н. э. уже можно условно говорить о формировании аттического «театрального сезона»: Сельские Дионисии – Ленеи – Городские Дионисии. Сезон составляли театральные состязания и – что немаловажно – оживленная подготовка к ним, достигавшая своего пика к кануну каждого праздника и вызывавшая многочисленные слухи и толкования в городе. В конце IV века, когда в состав Анфестерий тоже были включены театральные состязания, все четыре месяца «сезона» окончательно заполнились театральными событиями. Платон в «Государстве» [475d] упоминает неких «охотников до зрелищ», которые бегают в театры, не желая пропускать ни Сельских Дионисий, ни Городских: подобные охотники до зрелищ – важная составляющая аттического сезона как периода особой театральной активности.

Представим важнейшие события дионисийского театрального «сезона» в виде отдельной, более подробной таблицы:

Название	Время	Ответственный	Ритуалы	Спектакли
Сельские («Малые») Дионисии	Посидеон (декабрь-январь)	Демархи (управляющие делами демонов – сельских поселений)	Фаллическое шествие, жертвоприношение, игры	Новые пьесы «меньших» поэтов, повторение старых шедевров
Ленеи	Гамелион (январь-февраль)	Архонт-басилевс (управляющий общественными ритуалами)	Шествие, жертвоприношение, игры	Пять (или меньше) новых комедий, две новых трагедии (без сатирических драм)
Городские («Большие», или «Великие») Дионисии	Элафеболион (март-апрель)	Архонт-эпоним (высшее должностное лицо правительства)	Шествие, жертвоприношение, игры, «комос» (гиры и шествия в честь Диониса)	Десять дифирамбов мужских хоров, десять дифирамбов

				хоров мальчиков, пять (или три) комедии, три трагических тетралогии (в каждой три трагедии и одна сатировская драма)
--	--	--	--	--

В состязаниях на Городских Дионисиях первоначально принимали участие только поэты, затем, около 500 года до н. э., когда в Афинах начали вести официальные списки победителей дифирамбов и трагедий, к ним добавились хореги, и лишь начиная с 449 года до н. э. (т. е. уже после смерти Эсхила) было введено состязание трагических актеров. Первые состязания комических поэтов относятся ко времени не позднее 486 г. до н. э., а о состязаниях комических актеров нам известно значительно позднее – начиная с 329 года до н. э. На Ленеях состязания драматургов комедии начались с 440 года до н. э., и одновременно с этим стали состязаться актеры-комики. Состязания поэтов трагедии (двое, каждый по две трагедии) ввели в программу Леней в 430 году до н. э., и одновременно с этим стали состязаться актеры-трагики.

Аттическому «театральному сезону» соответствуют самые холодные месяцы средиземноморской зимы – наши декабрь-апрель. В зимние месяцы солнце в Аттике поднималось над горизонтом ниже всего; стало быть, ни жара, ни чрезмерная яркость солнечных лучей не входили в зрительский опыт классической аудитории театра Диониса. Пик «театрального сезона» и одновременно его завершение – это Городские Дионисии, понимавшиеся афинянами как конец зимы и начало весны.

Городские Дионисии выделялись из всех праздников и по другой причине. В 454 году до н. э. казна Делосского союза была перевезена в Афины, которые отныне стали местом сбора союзников для уплаты денежных взносов. Союзники съезжались в первый месяц навигации – Элафеболион, и потому они прибывали прямо к празднику Городских Дионисий, который тем самым становился всеэллинским. Так Городские Дионисии стали делом государственного престижа, и во второй половине V века до н. э. с их блеском могли срав-

ниться разве только Панафинеи: поэтому Городские Дионисии были особенно знамениты самыми дорогостоящими и престижными постановками дифирамбов и трагедий.

Важно отметить разницу между театральными состязаниями и атлетическими. Олимпийские, Пифийские, Истмийские и Немейские игры были всегреческими и служили идее объединения эллинского мира, а центры их проведения понимались как культовые центры всех эллинов. Театр же как уникальное создание Афин, даже обретя всегреческую славу, оставался местным уделом и служил идее прославления Афин как столицы театра, побуждая других не к объединению, но к подражанию. Если на Панафинеях союзники участвовали в праздничном шествии под водительством афинских архонтов и жрецов, то на Дионисиях гости могли лишь смотреть на такое шествие: к участию допускались только постоянные жители Афин. К состязанию дифирамбов на Дионисиях в состав хора не допускались лица, не имевшие афинского гражданства; нарушителю грозил штраф, а если ему все же удалось бы, в обход штрафов, провести неафинского гражданина в хор, то любой из зрителей имел право выйти на оркестру прямо во время действия и на глазах у всего народа наказать провинившегося, то есть с позором вывести его из хора, сорвав выступление.

Подготовка к Городским Дионисиям длилась более полугода и происходила на виду у всего города. В начале нового года перед Панафинеями в должность вступал новый архонт, т. е. верховный представитель исполнительной власти. В числе своих первых постановлений он назначал из богатых граждан хорегов – спонсоров для будущих хоров на Дионисиях: 20 для дифирамбов, 5 или 3 для комедий, 3 для трагедий – всего 25 или 28.

Через некоторое время архонт с помощью доверенных лиц и хорегов производил отбор из пред-



Сцена из трагедии «Медея». Слева направо: старый воспитатель, двое детей Медеи и Язона, Медея, приготовившая меч для убийства детей. Подобные картины со сценами из трагедий в эпоху классики и эллинизма было принято посвящать в храмы по окончании драматических состязаний; заказывали и дарили их спонсоры победивших трупп. Фреска, Помпеи, I век н. э., с более раннего эллинистического оригинала.

ставленных трагедий и комедий для состязаний, и прошедшие конкурс поэты по жребию распределялись между хорегам: официально это называлось «дать хор поэту». Известно, что давать хор комическим поэтам стали позднее, чем трагическим, и о состязании поэтов-комиков в Афинах известно лишь с 486 года до н. э. Афины V века были местом высочайшей творческой активности драматургов. Три крупных премьеры трагедии – каждая из четырех новых пьес – и пять премьер комедий в год, при этом каждое произведение участвовало в предварительном конкурсе, что, как минимум, удваивает ежегодное число новых пьес – это очень высокий показатель для любого театра (при этом мы не учитываем премьеры на Сельских Дионисиях и Ленеях).

Каждая из 28 пар поэт-хорег по жребию получала музыканта-авлета, а 3 поэта трагедий – еще и по одному актеру-протагонисту, причем у каждого из протагонистов уже были известны второй и третий актер. Из античности до нас дошли свидетельства о прочных союзах актеров и драматургов – так, Минник был по преимуществу актером Эсхила, Эвайон, сын Эсхила, играл у Софокла, а Каллипид – у Еврипида; так что хорег, вероятно, получал вместе с поэтом сразу же все трио актеров-солистов. Актеры-протагонисты до официальных назначений тоже проходили конкурс; при этом известно, что актер, победивший на предыдущих состязаниях, автоматически становился участником следующих.

Все эти непростые процедуры напоминают, скорее, выборы в органы власти, чем набор театральных трупп. Это говорит о том, что театр в классических Афинах был неотделим от гражданской общины и являл собою часть политической жизни – а потому следовал общим принципам формирования демократических институтов. Как бы то ни было, более чем за полгода до Городских Дионисий становились известны практически все участники будущих состязаний, и город начинал жить в динамике собирающихся хоров, нарастающих репетиций и приоткрывающихся секретов будущих спектаклей, становившихся достоянием толпы и обраставших слухами и кривотолками. Число взрослых граждан (юношей и мужчин), занятых в репетициях к Городским Дионисиям, было



Сцена из трагедии «Медея». Медея, приготовившая меч для убийства ее детей. Пример картины, которые посвящали в храмы по окончании драматических состязаний. Фреска, Помпеи, I век н. э., с более раннего эллинистического оригинала.



Сцена из трагедии «Ипполит» или «Федра». Федра на ложе, рядом с нею ее служанка. Пример картины, которые посвящали в храмы по окончании драматических состязаний. Фреска, Помпеи, I век н. э., с более раннего эллинистического оригинала.



Сцена жертвоприношения Ифигении. Внизу, слева направо: Агамемнон, сидящий около священного изображения Артемиды и закрывшийся плащом, чтобы не видеть жертвоприношения дочери; Одиссей с помощником жреца держат Ифигению; Калхас в церемониальном одеянии жреца (в венке, перепоясан под грудь, подвязал передник для жертвоприношения, на ногах сапоги на каблуках) и с жертвенным ножом в руках. Наверху, слева направо: лань Артемиды уносит Ифигению (ее покрывало надулось, как плащ у вакханки, от быстрого бега), Артемиды с луком поджидает Ифигению, чтобы сделать ее жрицей своего храма в Тавриде. Пример картины, которые посвящали в храмы по окончании драматических состязаний. Фреска, Помпеи, I век н. э., с более раннего эллинистического оригинала.

около 750 человек (т. е. до 4 % гражданского населения всей Аттики на 450 год до н. э.), мальчиков – не менее 500.

Общегородские праздники с точки зрения годового бюджета – это разовые (ежегодные) события. Была еще и текущая деятельность, связанная с отпращиванием ритуалов локального характера, починкой храмов, обслуживанием родовых обрядов и т.д., которую также частично регулировало государство, выделяя в отдельных случаях целевые средства (например, ежегодные 30 мин на починку храмов). Однако театральные спектакли никогда не воспринимались как текущая (репертуарная) деятельность, так как театр в Афинах имел исключительно фестивальный характер; поэтому театральные бюджеты являются частью фестивального бюджета.

Весь в целом бюджет праздника складывался из частных и государственных средств: частные собирались за счет «хорегии» (или спонсорства), государственные выделялись частью из общего бюджета по указанию архонта, а позднее – с IV века до н. э. еще из централизованных средств, то есть из специального фонда под названием «теорикон» (или зрелищный фонд).

Финансовая схема афинского театра довольно проста: частные средства шли на коллективных участников – т. е. хор и статистов, средства городской казны – на индивидуальных: поэтов, актеров-протагонистов (что, в частности, способствовало быстрой профессионализации последних) и, вероятно, музыкантов-авлетов (хотя некоторые полагают, что авлета хорег оплачивал из своих средств). Государственная выплата производилась или в виде закупки пьесы государством (что наиболее вероятно), или в виде заработной платы поэту на все время репетиций поэта с хором и актерами (это менее вероятно). Возможно, поэт получал деньги и за пьесу, и за постановку ее. Таким образом, через право допускать поэта к состязанию, через финансовую связь с поэтом и, наконец, через право применять ценз к будущему хорегу государство неизменно сохраняло за собой ведущую роль организатора драматических состязаний.

Хоры на протяжении всего классического периода оставались самодеятельными и всякий раз заново формировались из граждан к каждому

празднику. Формула «дать хор поэту» фактически означала официальное согласие ставить его трагедию всем городом.

Хорегия, или буквально «спонсорство праздничного хора» – одна из многих общественных повинностей финансового характера, принятых в Афинах классического периода⁵. Общественная повинность по-гречески обозначалась «литургия», или «общественное служение»: это деятельность гражданина в пользу города, предусматривающая вложение личных средств в общественное дело и не предусматривающая извлечения прибыли.

Афинские литургии можно разделить на регулярные и чрезвычайные. К чрезвычайным, например, относилась самая затратная литургия – «триерархия», или снаряжение на частные средства триеры – тяжелого военного корабля. К регулярным литургиям, кроме хорегии, принадлежали, например, «эстиасис» – вложение средств в подготовку общественного праздничного пира, «гимнасиархия» – вложение средств в подготовку скачек и забегов с факелами на играх в честь Гефеста или Прометея, «аррефория» – изготовление позолоченных корзин и закупка их содержимого (хлебов, фруктов и т.д.) для несения во время праздничной процессии в честь Афин на Панафинеях и т. д.

Литургию должны были отправлять богатые граждане, у которых совокупная стоимость частного имущества превышала ценз, равный трем талантам серебра. Хорегии могли быть прямо назначены архонтом или представлены филами – родовыми и территориальными подразделениями афинского общества, имевшими свое самоуправление; последнее совершалось как результат назначения старейшинами или выборов внутри фил.

«Хорегия» – важнейшая театральная литургия; она предусматривает, как следует из названия, снаряжение хора для театральных состязаний. Данная литургия является основой для формирования бюджета состязаний на Дионисиях – а значит, и афинского театра вообще. Таким образом главным источником древнейшего театрального бюджета были частные, а не государственные средства.

При этом важно отметить, что система ценностей афинского полиса изначально предусматри-

вала то, что ведущая роль в организации состязаний все-таки принадлежит обществу – то есть демократическому государству, – а не частным лицам. Это зафиксировано прежде всего в формульном выражении «архонты дают хор поэту». Данной формулой обозначался попросту тот факт, что поэт допущен к состязаниям. Таким образом в самом начале сложного процесса подготовки театральных состязаний (репетиций, производственного процесса и т. д.) находилось решение верховной государственной исполнительной власти – архонтов – «дать хор», или применить имущественный ценз, чтобы выделить из общества хорега (с его частными средствами) для осуществления художественного замысла поэта, допущенного государством к состязанию.

Снаряжение хора хорегом предусматривало набор участников, оплату труда учителя хора («хородидаскала») предоставление места для репетиций хора, предоставление обедов участникам хора во время репетиций, оплату изготовления костюмов и реквизита для хора. О ежедневной плате каждому участнику хора за репетиции ничего не известно: маловероятно, чтобы она вообще предусматривалась, так как участие в хоре – тоже разновидность общественного служения, и потому сохранение самодеятельного статуса хора было важным для всей театральной системы классических Афин. Высокий общественный статус подобного служения проявляется хотя бы в том, что участники хоров на Дионисиях освобождались от воинской службы на все время подготовки состязаний. Неизвестный автор «Афинской политики» пишет, что народ воспринимает участие в хоре как средство заработать (см. фрагмент ниже): вероятно, он имеет в виду денежное вознаграждение всем победителям состязаний.

Введение института хорегии, как сказано, относится вероятнее всего ко времени реформ Клисфена (конец VI века до н. э.). Если верить автору «Афинской политики» (Псевдо-Ксенофону), в стародавние времена хорегия в Афинах не применялась, а участие в хорах было делом аристократии: аристократы образовывали специальные общества – гетерии – для подготовки и организации состязаний хоров [Афинская политика 1.13]. Потом

эти сообщества были расформированы и заменены на институт хорегии.

С течением времени хорегия стала включать в себя не только расходы на хор, но и всю совокупность расходов, связанную с изготовлением декораций, а также реквизита для актеров-солистов и снаряжением статистов по требованию актеров-солистов. Возможно, что костюмы актеров-солистов (несомненно, весьма роскошные и дорогие) тоже включались в расходы хорега, однако об этом сведений нет. Аристотель в «Поэтике» [1453b 1-11] связывает с хорегией вообще всю совокупность визуальных средств постановки – ее «описис»: это соответствует реалиям конца IV века до н. э. Сохранение термина «хорегия» («снаряжение хора») для обозначения даже такой разнообразной спонсорской деятельности – дань древнейшим реалиям афинского театра: состязание хоров изначально мыслилось главным содержанием общегородских празднеств в честь Диониса.

Таким образом, как видим, хорегия оказывается весьма хлопотным и затратным делом, что прямо отражено в источниках, приведенных ниже: некоторые хореги совершенно разорялись, снаряжая свою постановку. Официально закрепленного верхнего предела расходов для хорегии никогда не было: естественно поэтому, что устанавливалась прямая связь между тем, сколько хорег готов потратить, и возможной победой всего коллектива на будущих состязаниях. Это также несомненно оказывало сильное психологическое давление на хорега в период репетиций. Поэтому важно понять, каким образом хорег вознаграждался за свою деятельность, ибо мотивация стать хорегом неизменно была в классическом полисе весьма сильной и устойчивой.

Как сказано, вознаграждение хорега не было финансовым: хорег победившего хора получал только общественный профит – славу и известность, но он получал его в избытке.

Во-первых, все хореги, участвовавшие в состязании, заносились в дидаскалии – своеобразные официальные отчеты о театральных состязаниях, высеченные на мраморных стелах и выставленные на общественное обозрение. Например, такая надпись для состязаний трагедии открывалась именем



Кифаред-победитель состязаний в пении под аккомпанемент кифары. Он стоит на подиуме в праздничном облачении (длиннополюй статус, накидка-ксистида, венок); слева к нему подлетает Ника – богиня победы, справа сидит судья, присудивший ему эту победу. Краснофигурная пелика около 440-430 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

архонта – верховного правителя Афин, избранного на данный год (архонта-эпóнима); затем первым шел список хорегов с указанием победившего, затем список драматургов с указанием победившего; затем – с середины V века до н. э., то есть уже после смерти Эсхила, – список первых актеров с указанием победившего. Дидаскалии были помещены античными филологами в их издания драматургов, и многие сохранились до наших дней.

Из самой формы данной официальной записи явствует, что хорег почитался главным из всех участников театральных состязаний, ибо его имя ближе всего стояло к имени архонта. Кроме того, мы видим, что пара хорег – драматург (как затем и тройка хорег – драматург – актер) мыслилась в дидаскалии неразрывно связанной: слава драматурга работала на славу хорега. В самом деле, нам неизвестно о том времени, чтобы дионисийские со-



Пир. Пирующие возлежат на ложах: они оживленно переговариваются между собою или поют. Мимо них расхаживает девушка, играющая на дудках-авлах: таких девушек нанимали специально, чтобы развлекать пирующих, и государство следило только за тем, чтобы они не получали за свою работу плату больше установленной. Краснофигурный кратер из Аттики около 440 года до н. э. Милан, Городской археологический музей.

стызания состояли только из состязаний драматургов без хорегов.

Во-вторых, государство разрешало победившему хорегу возвести самому себе памятник при жизни (естественно, на свои же частные средства). Происходило это следующим образом.

Призом победителю в дифирамбе был треножник, то есть котел для готовки мяса с округлым днищем и на высокой треноге – типичный атрибут жертвоприношений. Хорег мог изготовить на свои деньги каменный постамент, весьма прихотливо украшенный, выбив на нем свое имя, год состяза-

ний с именем архонта, правившего в тот год, имена победивших с его помощью драматурга и актера и слова самопрославления. (При желании он мог даже позолотить свой треножник.)

Сохранились литературные свидетельства о возведении треножников победителями в состязаниях дифирамбов. Важнейшим и древнейшим свидетельством подобной практики в трагедии является знаменитая ваза «Прономос» (начало IV века до н. э.), на которой изображена вся группа, победившая в одном из состязаний трагедий, – хорег, поэт, музыкант, хородидаскал, актеры и хор: на

этой вазе также изображены треножки весьма изысканного вида, что наводит на мысль об их декоративном и наградном предназначении.

Все треножки хорегов устанавливались вдоль улицы, огибавшей Акрополь с востока на юго-восток и ведущей к священному наделу Диониса: в науке эта улица так и называется по сей день «улица треножников». Эта улица имела особый статус в Афинах как улица торжественных дионисийских процессий: все зрители и участники состязаний в театре Диониса проходили перед началом состязаний по этой улице в пышной процессии, а лишь затем рассаживались в театре. Таким образом весь город в праздничный день мог читать имена победивших спонсоров трагедий и дифирамбов и памятники им, что мыслилось как знак особого почета, оказываемого обществом гражданам, потратившимся ради славы города.

Есть также сведения о том, что в трагедиях установилась практика посвящения городу произведений живописи, хранившихся в пинакотеке или при храмах (естественно предположить, что главным хранилищем была пинакотека при храме Диониса – однако археологических сведений о такой пинакотеке у нас нет). Хорег победившей труппы заказывал художнику картину – вероятно, на сюжет одной из поставленных им трагедий – и, написав на ней свое имя и надпись, себя прославляющую, выставлял ее на публичное обозрение.

Таким образом стремление к общественному признанию и личной славе – к которым афинское демократическое общество было весьма ревнивым – было важнейшей причиной принятия на себя затратных обязанностей хорега. Хорегия – это один из хорошо продуманных государственных механизмов возвышения частного лица с пользой для всего государства в целом.

При всем при том хорегия была тяжелым финансовым бременем. Известно, что многие хорегии разорялись после исправления своих обязанностей, и в пословицу вошло то, что хорегии рядили своих актеров в золото, а сами носили рубище. Но добровольное согласие среди хорегов все же преобладало. Так, чтобы охарактеризовать себя как примерного гражданина, богач-подзащитный оратора Лисия на суде вначале перечислил все хорегии,

которые он держал за последние годы: потраченные им на театр суммы и сегодня поражают воображение. Неудивительно поэтому, что уже после окончания Городских Дионисий – то есть более чем за четыре месяца до официального назначения хорегов – в городе уже приблизительно знали, кто будет исправлять хорегии к следующему празднику.

Есть существенная разница между системой организации хорегии к состязаниям дифирамба и драматическим состязаниям – трагедии и комедии – по той роли, которую отводило себе государство.

Как известно, все афинское общество было поделено на десять фил по родовому признаку, каждая со своим героем-покровителем и каждая со своими старейшинами; фила имела также и известное территориальное единство внутри Афин и пригорода. Дифирамбы были древнейшей разновидностью состязаний в честь Диониса, и в этих состязаниях традиционно состязались десять хоров – каждый от одной филы. Подготовка к состязаниям в дифирамбе была, таким образом, делом престижа каждой отдельной филы.

Укорененность этих древнейших состязаний в родовой структуре (для патриархального общества даже более авторитетной, чем государственные институты) имела своим следствием тот факт, что дифирамбы с точки зрения организации были наименее всего обеспечены государством. Государство вмешивалось в организацию дифирамбов, видимо, только в самых крайних случаях: фила имела достаточно средств принуждения для того, чтобы выделить из своих рядов хорега. Известно, что выбор хорега дифирамба внутри филы иногда затягивался на столь долгое время, что грозил срывом выступления всей филы и общественным позором для нее перед лицом всего полиса. Факты неподготовленности и неучастия отдельных фил в состязаниях зафиксированы в истории.

Для общества важна была эта негарантированность победы и большой элемент случайности в состязаниях дифирамбов при нейтралитете государственной власти – даже в присутствии авторитетных иностранных гостей из союзнических государств. В самом деле, дифирамбы были распро-

странены во многих полисах, и в Афинах они понимались исключительно как внутриафинское дело. В ряды дифирамбических хоров совсем не допускались иностранцы – подобный запрет был введен законодательно и строго соблюдался: тот из афинян, кто заметит в выступающем хоре неполноправного гражданина или иностранца, имел право выйти прямо на оркестру и выволочь преступника прочь из театра, сорвав тем самым все выступление и опозорив филу. Состязания дифирамбов, таким образом, оставались в Афинах классического времени самыми затратными и самыми престижными с точки зрения местного общества.

Отсюда вполне объясним тот факт, что система централизованного государственного регулирования дифирамбов, судя по всему, так и не была установлена, в отличие от состязаний в трагедиях.

Трагические состязания были совершенно уникальной чертой афинских Дионисий, и потому именно они стали делом государственного престижа: трагедии в итоге составили всемирную славу афинского театра. Выбор драматургов и составление хоров в трагедии не было привязано к родовой организации, и вообще вся система подготовки трагических состязаний предусматривала большую дистанцированность центральной власти от общества. Любой афинский зритель трагедии по сути был равен любому из иностранцев, так как ни тот, ни другой не принимали непосредственного участия в подготовке состязаний: трагические хоры состязались перед всем миром, а вовсе не только перед полисом.

Отсюда понятна изначально активная роль государства в организации трагедии: государство в свое время ввело трагедии в программу Дионисий; государство отчитывалось за эти состязания перед всем обществом и потому обеспечивало все необходимые составляющие организационного процесса уже в начале каждого финансового года (год в Афинах начинался в июле–августе). С 486 года до н. э. организационная модель, применявшаяся к трагедиям, была принята и в отношении комедий, но затем – вероятно, в первой половине IV века до н. э. – к комедиям была применена модель дифирамбов, и хорегии стали назначаться в филах; таким

образом трагедия осталась единственным драматическим жанром, составившим предмет непосредственной заботы архонта. Это говорит уже не о местном, но о государственном престиже этого драматического жанра.

Стоимость дифирамбического хора была больше, чем хора трагедии и комедии. Однако только в дифирамбе хорег в роскошном царственном наряде, золотом венке и с открытым лицом (в дифирамбе не использовались маски) мог сам вывести свой хор перед всем полисом и в полной мере публично насладиться своим великолепным видом и получить почести от всего города и гостей.

Тем не менее, по имеющимся у нас сведениям, трагедия всегда заслуживала большее внимание богатых афинян, чем дифирамб. Уже на следующий месяц после состязаний трагедий (то есть в апреле–мае) общество уже приблизительно знало, кто будет следующими хорегами трагедий, хотя до официального назначения хорегов в начале финансового года (июль–август) оставалось еще три полных месяца. О подобном же рвении в отношении дифирамбов нам не известно: наоборот, каждый год архонт разбирал по несколько самоотводов от хорегов, выдвигаемых филами.

Выше уже было сказано о том, что практика хорегии опирается на древнюю аристократическую систему ценностей с теми только различиями, что теперь демократическое государство (а не аристократическое сообщество) оставляет за собою исключительное право определять гражданина к исполнению хорегии и что простонародье тоже формально имеет право участвовать в подготовке и исполнении спектаклей (участвовало ли оно на самом деле в спектаклях – отдельный вопрос). В самом деле, интересно, что практика хорегии представляет собою в некоторых элементах прямое соответствие практике аристократической гетерии. Так, в Афинах существовало негласное правило, что хорег должен кормить своих артистов не просто хорошо, но даже роскошно: только обед в Пританее за государственный счет мог сравниться с разносоломи, которые готовил хорег для репетиций. Эти и другие подобные черты института хорегии – очень затратного – в совокупности обеспечивали



Мраморная досочка, на которой выбиты изображения венков поэтов – победителей в состязаниях комедий; внутри каждого из венков написано имя победителя. Одно имя можно прочесть: Поттиолос. Рим, Музеи Ватикана.

высокий престиж всему процессу подготовки и выпуска спектаклей.

Весьма интересен и поучителен тот факт, что вся система администрирования и финансирования исполнительских искусств в Афинах в период расцвета демократии работала на поддержание репутации элитарности и аристократизма исполнительского искусства. Можно даже сказать, что искусство было единственной формой аристократизма, допустимой в демократическом государстве, крайне ревнивом и непримиримом к любому проявлению политического, культурного, имущественного или иного первенства какой-либо человека или социальной группы.

Программа Городских Дионисий в V-IV веках выглядела следующим образом.

9 Элафеболиона, день накануне Дионисий:

1) Предварение состязаний – «проагон». Совершалось представление хорегов, поэтов и актеров (без театрального облачения, но в венках) перед архонтами, жрецами, будущими судьями и многочисленными зрителями, которое происходило или в Одеоне Перикла, или театре Диониса. Поэт выступал вперед и кратко излагал свое сочинение.

2) Шествие. Деревянное изображение Диониса выносилось из его храма перед театром за город в храм в роще Академа, где исполнялись песни и совершалось жертвоприношение. Вечером этого же дня Диониса вносили обратно в храм около театра в процессии с факелами.

10 Элафеболиона, первый день Дионисий:

1) Общегородское шествие – «помпа». Все граждане города, а также те, кто постоянно проживал в Афинах без прав гражданства, участвовали в процессии, несущей дары Дионису, которая направлялась от северо-западных городских ворот Дипилон через весь город к святилищу Диониса южнее театра. Каждая из десяти фил вела быка для заклания, которое совершалось на алтаре святилища.

2) Приготовительные церемонии перед состязаниями: а) очищение театра (оркестры) кровью поросенка, б) возлияние вином на оркестре в честь Диониса, совершаемое десятью верховными командующими афинского войска, в) вынос союзнической казны для показа перед публикой, г) парад юношей – сирот войны и обещание города воспитывать их на средства городской казны.

3) Состязания в дифирамбе: 10 хоров юношей.

4) Состязания в дифирамбе: 10 хоров мужчин.

5) Объявление итогов состязаний дифирамбов, шествие и пирушка победителей (комос), сопровождаемая гулянием всего города с обильными возлияниями вина.

11 Элафеболиона, 2-й день Дионисий:

1) 5 или 3 комедий подряд,

2) объявление итогов комических состязаний,

3) посвящение масок в храм Диониса и комос победителей.

12 Элафеболиона, 3-й день Дионисий:

1-й трагический поэт: три трагедии и драма сатиров.

13 Элафеболиона, 4-й день Дионисий

2-й трагический поэт: три трагедии и драма сатиров.

14 Элафеболиона, 5-й день Дионисий

1) 3-й трагический поэт: три трагедии и драма сатиров; 2) объявление итогов трагических состязаний в театре; 3) посвящение масок в храм Диониса и комос победителей.

Время начало состязаний в театре совпадало с временем начала трудовой жизни Афин: в первый час после восхода солнца. В среднем в световом дне предполагали десять часов после восхода;

седьмой час понимался как окончание рабочего дня. Так, в остроумной эпиграмме неизвестного поэта из Палатинской антологии [10.43] сказано буквально следующее: «Шесть часов наиболее пригодны для работы, а те четыре, которые следуют за ними, если их выразить буквами, говорят людям: ЖИВИ»⁶. По различным оценкам временной длительности состязаний, которые сегодня могут быть только приблизительными, исполнение одной трагической тетралогии составляет от 7 до 8 часов с небольшими перерывами между спектаклями. Таким образом время, посвящаемое гражданами Афин обрядам в честь Диониса и состязаниям в театре, довольно точно совпадало с привычным рабочим временем.

Порядок состязаний на Городских Дионисиях показывает, что важнейшим представлением для города изначально были состязания дифирамбов 10 Элафеболиона: в них состязались 10 афинских фил, на сцене была занято в общей сложности 1000 человек, на них тратились самые большие средства из бюджета Дионисий. Значительная часть первого дня была занята жертвоприношениями и приготовлением священной трапезы, которая происходила одновременно с выступлениями хоров на оркестре. (Драмы же – трагедии и комедии – понимались как выступления хоров после жертвоприношений и пиршеств.) Ассоциация дифирамба с вином очень древняя, и именно день дифирамбов был посвящен знаменитому афинскому винопитию в честь Диониса, которое шло по нарастающей с утра до вечера, завершалось за полночь и, похоже, венчалось похмельем наутро следующего дня, когда на оркестре театра начинали состязаться комедии.

Вечером второго дня комос победителей тоже обязательно сопровождался возлияниями. Три дня трагедий, похоже, были по преимуществу «трезвыми», и лишь в конце пятого дня комос победителей вновь завершался возлияниями и пирами в домах. Подобный пир с комосом в честь победы трагика Агафона на Ленеях изображен в диалогах Платона и Ксенофонта под одинаковым названием «Пир».

Древнейшее место действия: городская площадь или святилище Диониса Элефтерия?

Позднейшая традиция объясняет строительство Театра Диониса на юго-восточном склоне Акрополя несчастным случаем, произошедшим на рубеже VI-V веков до н. э., во время выступления Пратины из Флиунта [Суда п 2230]:

«Когда <Пратина> показывал <свою драму>, скамейки, на которых располагались зрители, столкнулись (συνέβη) и упали; после этого случая в Афинах был построен театр».

Рассказ этот помещен в византийском словаре «Суда» (X век н. э.) в статье под словом «Пратина». В этой же статье в самом ее начале есть упоминание о состязании Эсхила, Херила и Пратины в 499-496 годах до н. э. Отсюда некоторые комментаторы предположили, что скамейки рухнули во время их состязания, однако с уверенностью этого утверждать нельзя. Нет уверенности также и в том, состоялось ли злосчастное выступление Пратины в рамках драматических состязаний трагиков, и что именно он исполнял: трагедию или сатирическую драму, изобретателем которой его считали.

Историческая ценность этого рассказа сомнительна, но в нем все же зафиксированы исторические реалии, которые необходимо обсудить. Обвалившиеся зрительские скамейки (по-гречески τὰ ἵκρια) – это не то, что мы подразумеваем сегодня под современными сидьями трибунами с упорядоченным распределением мест: такие трибуны в Греции называли бы уже техническим термином «театрон». Τὰ ἵκρια – дощатые подмости на деревянных опорах; на них, видимо, можно было и сидеть, и стоять.

Аристофан в последней четверти V века до н. э. по-прежнему называет зрительские сиденья в театре ἵκρια [Женщины на празднестве 395]. Слово θέατρον он использует в комедиях неоднократно, но в значении «зрители», а не «сиденья» [Ахарняне 629; Всадники 233, 508, 1318; Мир 735].

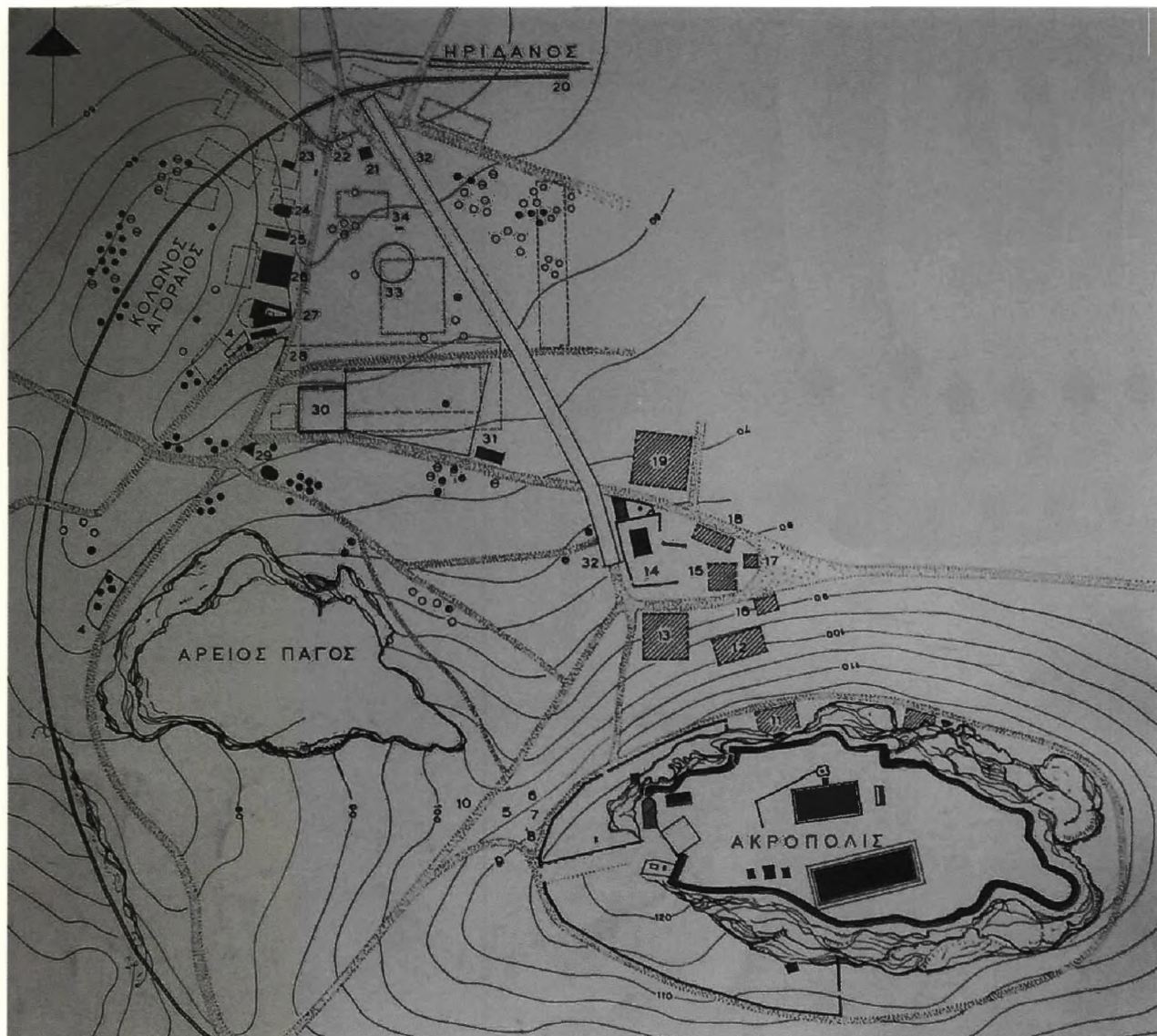
На вопрос о том, где именно упали эти скамейки в первый раз, сегодня дают два ответа:

1) на старой городской площади – агорé, предположительно, в том самом месте, где впоследствии построили Одеон Агриппы;





Деревянные скамейки (икриа), возведенные для скачек. Самое раннее изображение античных зрителей. Фрагмент чернофигурного диноса из Аттики, 580-570 годов до н. э.



Старая Агора в Афинах, по Дж. Травлосу. Окружность рядом с номером 33 показывает предположительное размещение старой оркестры, на которой выступали трагеды до перехода и в Театр Диониса. Travlos 1980, 8.

2) прямо на нижней площадке священного надела Диониса Элефтерия под Акрополем, где как минимум с середины VI века до н. э. находился его храм.

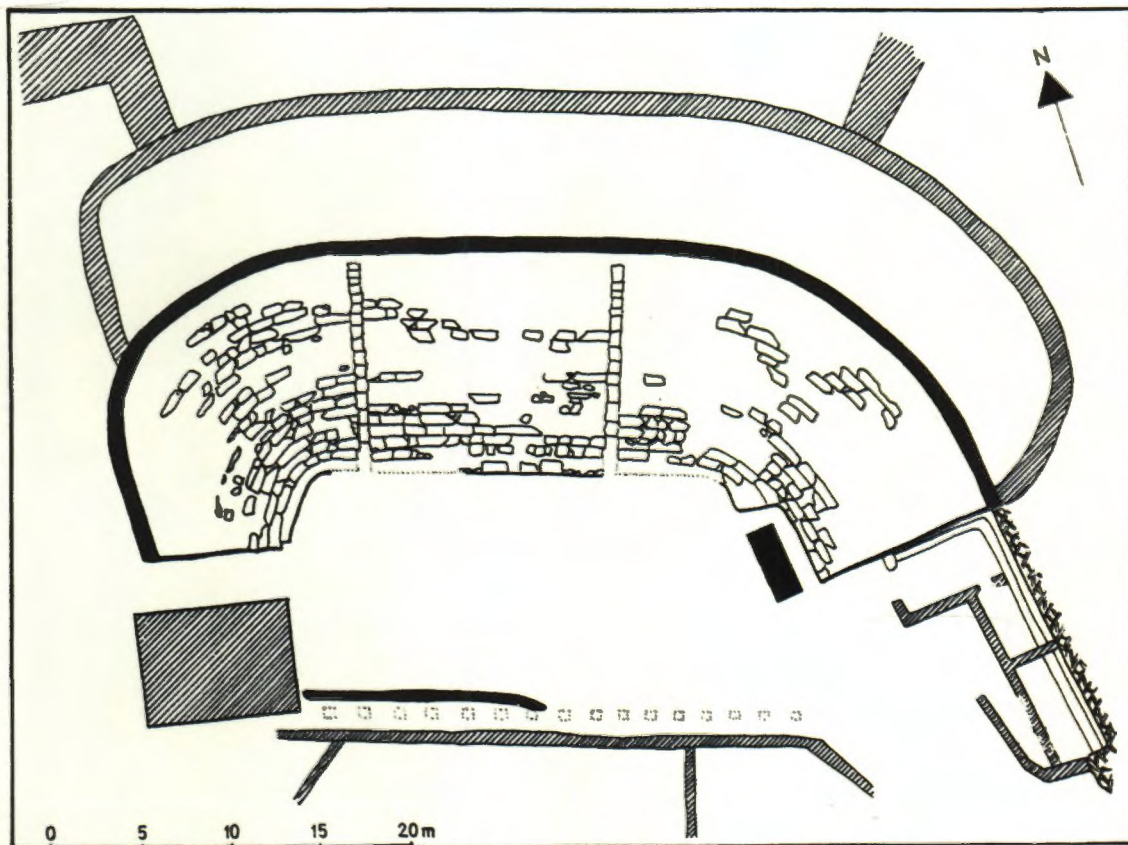
У обеих версий есть свои сторонники; и ни для одной из них невозможно найти совершенно убедительных аргументов.

Позднеантичная традиция, начиная с эпохи второй софистики (именно, с Поллукса [Ономастикон

7.125]), согласно располагала раннюю сценическую площадку на агоре. Помня свидетельство Горация о том, что Феспис «возил представлянья свои на телеге» [Наука поэзии 276], можно нарисовать себе яркий пространственный образ древнейших сценических представлений: во время состязаний Феспис устанавливал телегу прямо на агоре напротив многоэтажных деревянных скамеек, и на этой телеге выступали актеры. Чем ближе к визан-



Карта Аттики. Внизу на юго-востоке дем Торикос (Thorikos).



План Театра в Торикосе (V век до н. э.). Места для зрителей располагаются, в большинстве, по прямой линии; два небольших крыла театрона загибаются под тупыми углами, образуя оркестру трапецевидной формы. Внизу слева заштрихованный прямоугольник обозначает местоположение храма Диониса; черный прямоугольник справа на оркестре – алтарь или постамент для священного изображения Диониса. Seidensticker 2010, 27.

тийской эпохе, тем больше авторов писали именно об этом, говоря приблизительно одно и то же, каждый на свой лад и с новыми деталями.

Луиджи Полакко собрал в своей книге все античные свидетельства в пользу первоначального размещения театра на агоре⁷. Из этого собрания ясно, что наиболее ранние, классические источники сообщают лишь косвенные данные; в позднейшей античной традиции они были истолкованы как свидетельства об «икриа». Так, Андокид [О таянствах 133] говорит о большом тополе, росшем на агоре (произведение Андокида датируется началом IV века до н. э.); затем византиец Гезихий через 800 лет после Андокида напишет о том, что на агоре росли тополя поблизости от «икриа», так что зрители, которым не хватало места на скамейках,

взбирались прямо на ветки тополей и смотрели представления оттуда.

Платон в «Апологии Сократа» (середина IV века до н. э.) сообщает устами Сократа, что «в оркестре» можно было послушать чтение книг философов, заплатив за это два обола [26 d-e]. Затем Поллукс [Ономастикон 9.47] через 600 лет после Платона напишет, что на агоре продавали книги; отсюда и современные ученые истолкуют слова Платона как свидетельство о том, что во времена Сократа, то есть во второй половине V века до н. э., оркестра располагалась на агоре. (Хотя смысл ранее приведенного свидетельства Суды как раз противоположный: оркестра во времена Сократа должна была уже располагаться под юго-восточным склоном Акрополя).



Театрон и орхестра Театра в Торикосе (V век до н. э.): вид с севера.

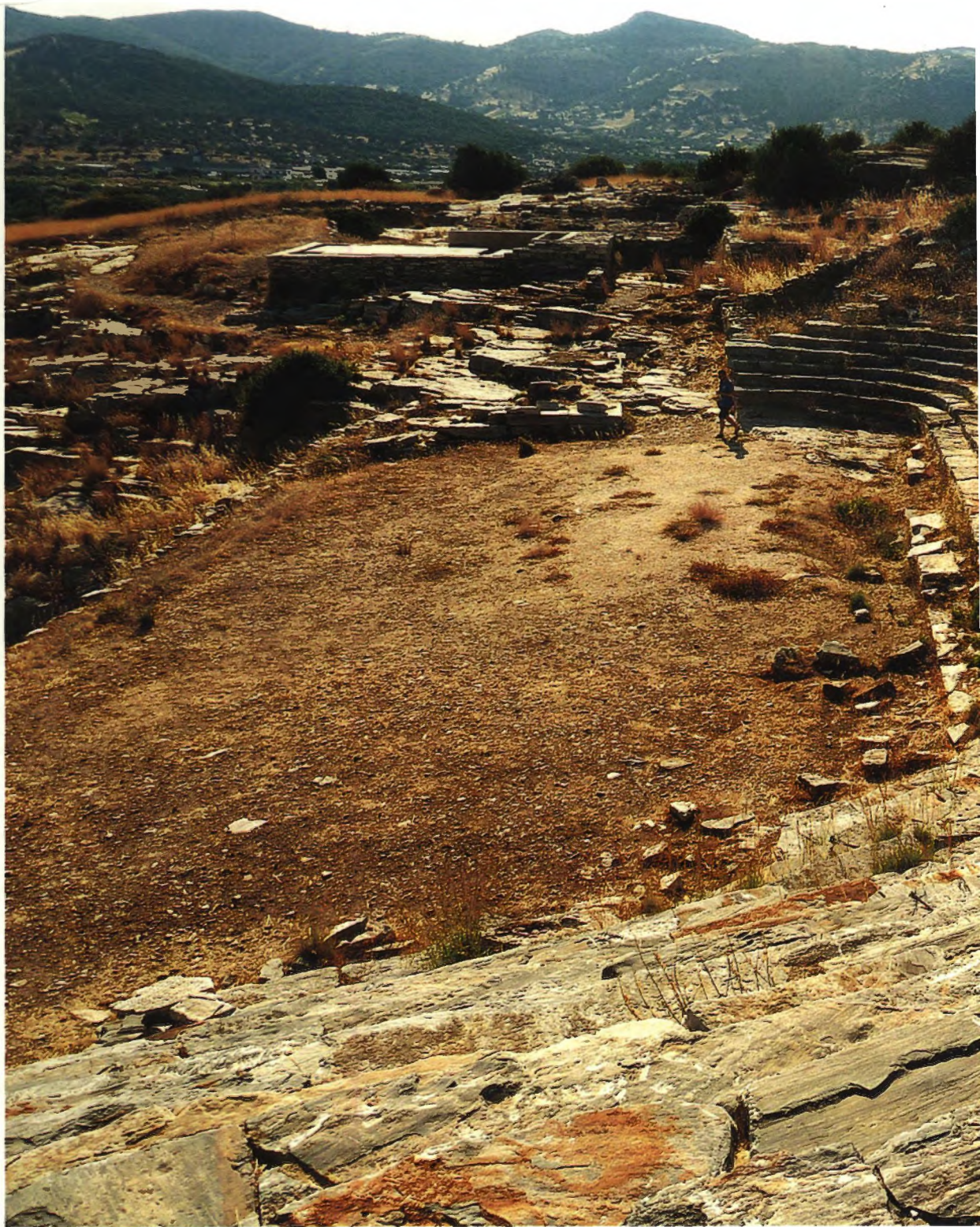
Как бы то ни было, первым, кто определенно заявил, что древнейшие «икриа» для театральных представлений возводились на агоре, был Поллукс [Ономастикон 7.125], автор II века н. э.; насколько древним был его источник, мы не знаем.

И все же нельзя сбрасывать со счетов версию расположения древнейшего театра в святилище Диониса Элефтерия. Трагедия к началу V века до н. э. уже была в составе Дионисий, как и дифирамбы, и потому ее вполне могли показывать в том самом месте, которое по старинке было предназначено для дифирамбических хоров – то есть на нижней площадке священного надела Диониса прямо перед входом в старый храм. В таком случае деревянные трибуны удобнее всего было бы разместить по северному краю нижней площадки, где по сей день сохранился вертикальный обрыв естественного происхождения высотой 3 м; так что

опорой для многоэтажных трибун могли служить одновременно верхняя и нижняя площадки – вполне разумное и ожидаемое инженерное решение.

В таком случае этому гипотетическому плану древнейшей площадки драматических состязаний в Афинах в точности соответствовал бы хорошо сохранившийся театр V века до н. э. в аттическом деме Торикос (близ современного Лавриона). Это – древнейший из сохранившихся аттических театров, и потому он является исключительно важным источником по истории театрального пространства.

Зрительские места в театре Торикоса смотрят прямо на обширную прямоугольную площадку напротив храма и занимают ее северную сторону; их естественной опорой служит холм. Храм Диониса располагается в западной части прямоугольника оркестры, его фасад и вход обращен на восток –





Театрон и орхестра Театра в Торикосе (V век до н. э.): вид с востока.



Физическая модель Театра в Торикосе. Небольшое здание под черепичной крышей слева перед театроном – храм Диониса. Мюнхен, Театральный музей.



Физическая модель Театра в Торикосе. Мюнхен, Театральный музей.

прямо на игровую площадку. Единственный вход на площадку находится на восточной стороне, его предназначение очевидно: зрители и актеры вступают в священный надел Диониса в составе праздничной процессии, они входят в святилище лицом к храму и затем распределяются по своим местам; актеры показывают свое представление под взглядами священного изображения бога и зрителей, собравшихся для ритуала в его честь.

Планы театров других аттических демов V-VI веков до н. э. показывают, что ориентация игровых площадок (большинство из них четырехугольные) на территории святилищ по сторонам света не всегда одинакова. В Торикосе, Рамнунте, Эвонимоне и в Афинах они располагаются по западно-восточной оси с сидениями на севере; а, например, в Икарионе – по северно-южной оси с сидениями на востоке. Однако принципы размещения площадки всюду сходные. Одна сторона площадки смотрит в сторону фасада храма (если стороны неравные, то это меньшая сторона); вдоль другой стороны (большой) размещаются зрители. На площадку ведет дорога, по которой к храму подходят праздничные процессии. Это – архетипическая пространственная организация публичных зрелищ, локализирующая два главных праздничных события древнейших культур: шествие процессии к храму и в конце пути – праздничное действо перед храмом.

Важно отметить, что правильная геометрия площадок и зрительских мест в древнейших театрах Аттики явно не была самоцелью архитектора.

Важнее правильных форм прагматика ритуала и зрелища, для которой существенны: а) близость площадки для зрелищ к храму и алтарю и б) возможность для бога и граждан одновременно быть зрителями праздничного действия.

Если принять за основу гипотезу о размещении древнейшей оркестры прямо напротив храма Диониса Элефтерия, то при перемещении зрителей выше на склон холма и повышении на один уровень сценической площадки основной принцип организации пространства в целом сохраняется. Но все-таки возникает несколько отличий.

Прежде всего, место жертвоприношения отделяется от места действия хоров и актеров. На состязаниях дифирамбов хоры танцуют теперь на верхней площадке, а заклание быков и готовка жертвенного мяса происходит по-прежнему на нижней – прямо напротив храма. Если так, то разделение мест двух сложноорганизованных действий очевидно способствовало развитию танца как самостоятельного вида искусства: теперь для него выделена специальная площадка.

(Организацию театрального пространства внутри священного надела, подобную афинской – так, что оркестра, окруженная театроном, располагается на уровень выше площадки перед храмом, – мы наблюдаем, например, в Дельфах, в святилище Аполлона, хотя Дельфийский театр был возведен значительно позднее, чем Театр Диониса: первые упоминания его в надписях относятся к началу III века до н. э.).



Аэрофотография Театра в Торикосе. Хорошо видно, что театрон возведен в точке окончания пути священной процессии: с юго-востока к нему ведет единственная дорога.

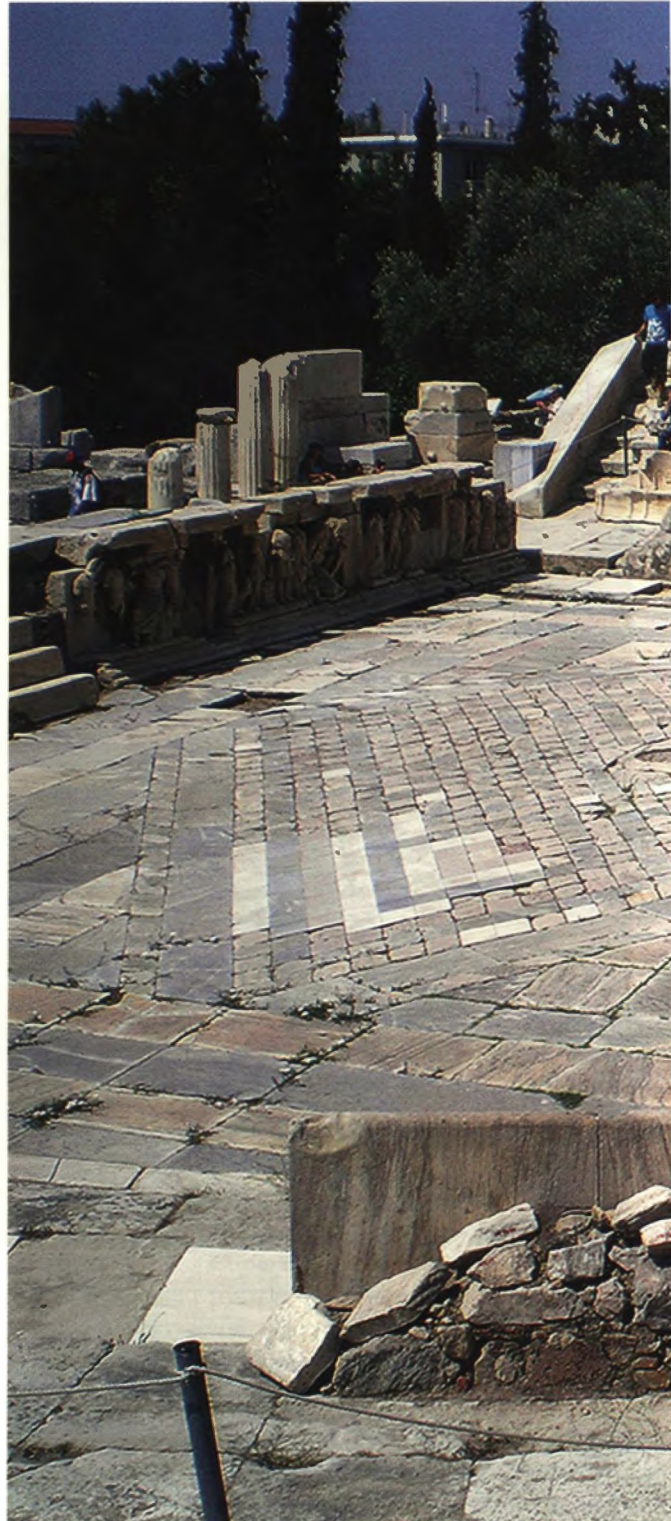


Физическая модель Театра Диониса на начало V века до н. э., сразу после того, как зрительские места «икриа» были возведены на юго-восточном склоне Акрополя. Внизу – храм Диониса, фасад смотрит на восток, как и в Театре в Торикосе. Мюнхен, Театральный музей.

Привлекательность гипотезы о перемещении оркестры с храмовой площадки на один уровень вверх после падения скамеек заключена еще и в том, что выделение специализированной площадки для действия, свободной от жертвоприношений, могло быть связано не с чем иным, как со стремительно развивающейся практикой постановок трагедий и сатировских драм – а не давно привычных дифирамбов. Похоже, выделение специальной площадки было связано с резким ростом популярности (а потому и увеличившейся посещаемости) новых спектаклей.

Еще одно существенное отличие при разделении площадок жертвоприношения и сценического действия, заключено в том, что выступление хоров и актеров теперь происходит не в прямой видимости бога Диониса, представленного его священным изображением (идолом). Чтобы бог смотрел на состязания хоров и актеров, его надо тоже переместить на уровень выше по сравнению с храмом.

По преданию, старейшее священное изображение – Дионис Элевтерий – было доставлено в Афины из Элевтер неким Пёгасом и хранилось в этом храме [Павсаний, Описание Эллады, 1.2.5; 1.20.3]. Так что Дионис первоначально мог смотреть на выступления в свою честь прямо через открытые двери. Возможно, вынос его изображения для всеобщего обозрения и совершения ритуальных действий на празднике был обычной практи-





Орхестра Театра Диониса в Афинах, настоящее время.



Эллинистический театр в Приене. На краю орхестры в центре полукруга со стороны зрительских мест находится массивный постамент, который некоторые интерпретируют как место выставления священного изображения, а некоторые – как стол для клепсидры – водяных часов, предназначенных для того, чтобы отмерять время выступления каждой состоящейся труппы или певца.

кой. В театре Икариона V века до н. э. археологи нашли небольшую каменную площадку, похожую на постамент статуи, отделенную от зрительских мест: на ней могли водружать изображение бога во время обрядовых игр и актерских представлений на площадке. То, что обычно интерпретируется в театре Торикоса как алтарь, расположенный на восточном краю площадки, тоже можно истолковать как постамент для выставления священного изображения.

Вообразить себе, каким именно было священное изображение Диониса, помогают несколько аттических ваз второй половины V века до н. э., которые в науке относят к группе т. н. «Ленеевых vaz». Считается, что на них изображены ритуалы, совершаемые на празднике Леней⁸.

На вазах видно, что неперемнная часть священного изображения – маска Диониса с бородой и длинными кудрями, украшенная ветками плюща и лентами. Эта маска обычно водружена сверху на шест, стоящий вертикально на земле. Возможно, в виде шеста показано резное деревянное изображение – ксбан (ξβανον). Древнейшие, наиболее священные изображения божеств почитались в Греции в виде таких ксоанов – гораздо более древних

(и, разумеется, более грубых по исполнению), чем статуи, располагавшиеся в храмах. Именно ксоаны использовали для переноса с места на место в праздничных процессиях. Так, на Панафинейх священным изображением служил ксоан Афины, по преданию, сброшенный с неба: его одевали в хитон и плащ, специально сотканые девушками к празднику, украшали драгоценностями и умащали благовониями.

На ксоан Диониса пониже маски надет пестрый хитон (очевидно, для этого использовалась горизонтальная переключина, имитирующая плечи), расправленный так, чтобы создавать впечатление тела, облаченного в одежду – пусть и без торчащих рук. Маска Диониса отделяема: сохранилась ваза, где женщины совершают ритуальные действия с маской, прямо лежащей на алтаре.

Археология не дает прямых подсказок, где именно располагалось священное изображение в Театре Диониса. В театре аттического дема Эвонимона (середина IV века до н. э.) были найдены постаменты в двух углах четырехугольной орхестры; они могли быть предназначены для статуй, а один из них – для священного изображения.

В позднеэллинистическом театре Приены массивный постамент («алтарь») в виде высокой прямоугольной плиты был обнаружен в центре первого ряда мест прямо напротив сены. В этом же театре было найдено еще несколько постаментов меньших по размеру и округлой формы – видимо, для статуй. Один из них – ближайший к центральному – кто-то остроумно интерпретировал как место размещения водяных часов – клепсидры, так как Аристотель упомянул о практике отмерять длительность исполнения трагедий в состязании по водяным часам [Поэтика 1451a 9]. Эта версия стала настолько популярной, что проникла даже в комментарии экскурсоводов, сопровождающих туристов в Приену на территории современной Турции. Однако любой из этих постаментов, включая самый большой, с не меньшим основанием можно истолковать как подставку для священного изображения.

На аттической вазе начала V века до н. э. изображен танцующий хор в костюмах воинов и, очевидно, в масках; маски говорят нам о том, что



Поющий и танцующий хор воинов (на лицах, предположительно, маски), простирающий руки к священному изображению на постаменте. Краснофигурный кратер из Аттики около 480 года до н. э. Базель, Музей древностей.

перед нами – драма, а не дифирамб. Хор движется синхронно и простирает руки в сторону некой фигуры человека или статуи, закутанной в плащ, возвышающейся на постаменте, который украшен ветками и лентами. На вазе написаны слова, как бы вылетающие из уст хоровцов: они говорят или поют.

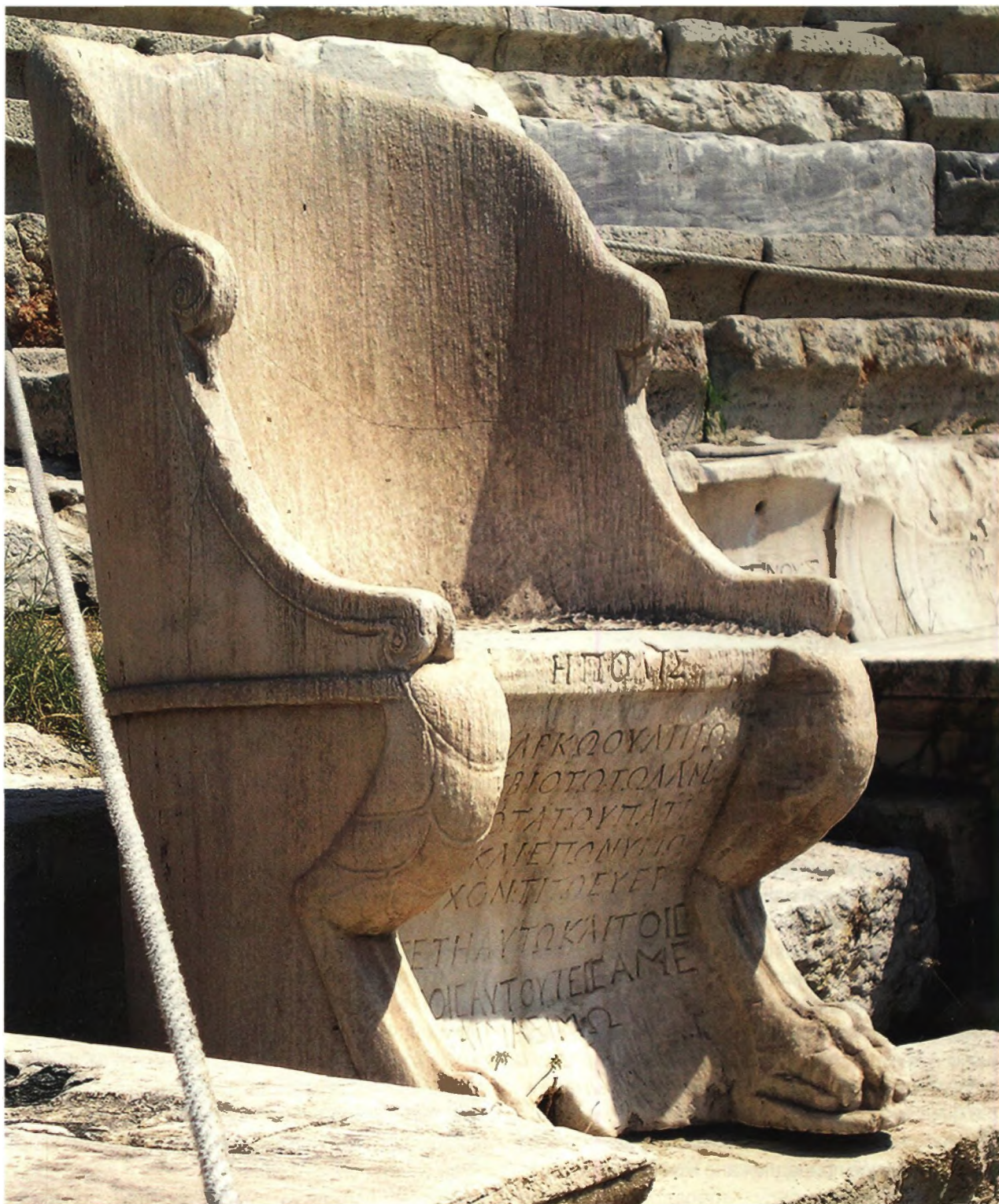
Фигуру на постаменте интерпретируют двояко: либо как актера в костюме и маске, который появился из-за алтаря на призыв хора (как Тень Дария в «Персах» Эсхила), либо как священное изображение, украшенное и поставленное на постамент близ оркестры, так что обычное для трагедии выступление хора, в котором обязательно есть призывы богов, теперь выглядит как ритуальное взаимодействие со священным изображением.

Особо придирчивые критики отмечают, что первая пара танцующих уже заступила за линию постаumenta, как будто проходя мимо, но, тем не менее, продолжает двигаться вперед с простертыми руками: кого-то это подтолкнет к выводу, что хор шествует мимо наряженной фигуры, а вовсе не к ней. При равных шансах, истолкование фигуры на постаменте как священного изображения, а не актера, мне импонирует больше. В любом случае, эта аттическая ваза совпадает по времени с началом классического столетия.

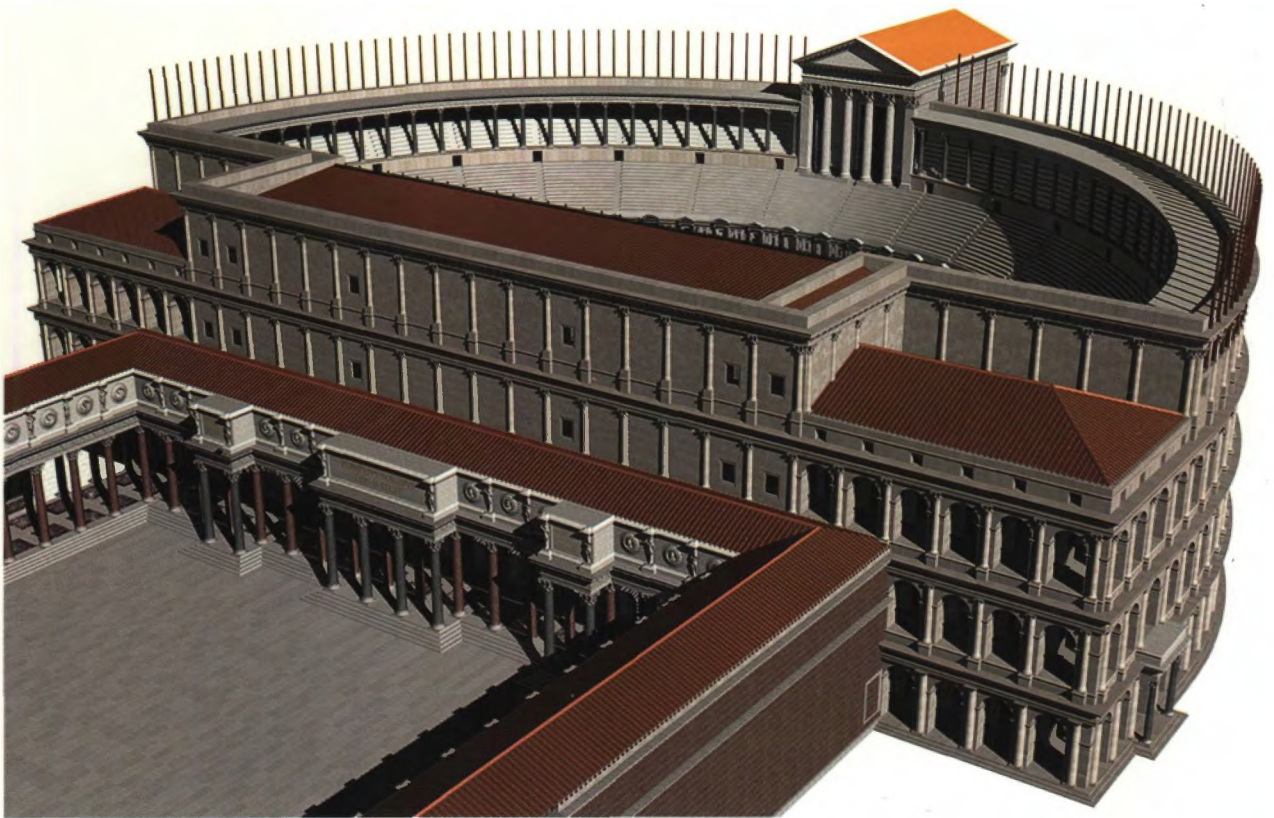
Аристофан в комедиях дает несколько любопытных свидетельств тому, где мог размещаться Дионис в театре. Во «Всадниках», рассуждая о непостоянстве публики, он приводит в пример Кратина, который, утратив зрительское признание, пе-



Почетный первый ряд зрительских мест (прозрения) в Театре Диониса в Афинах: в нижней части кресел видны имена жрецов, вырезанные на их персональных местах.



Каменное кресло, предназначенное для жреца Диониса в Театре Диониса в Афинах.



Театр Помпея в Риме; построен в 55 году до н. э. по плану Театра в Митиленах на Лесбосе. Поверх зрительских мест прямо напротив фасада сцены располагается Храм Венеры Победительницы. Такое расположение храма может указывать на место расположения священного изображения бога в более ранних театрах – в том числе греческих. Трёхмерная модель, созданная в рамках реализации международного проекта Theatron; художник Мартин Блэйсби, руководитель проекта Ричард Бичем.

рестал писать комедии и спился, хотя, по словам Аристофана, за свои заслуги перед публикой он теперь достоин «сидеть, откормленный, на зрительском месте около Диониса (θεῖασθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ)» [Всадники 536]. В «Лягушках» Дионис, испугавшись чудовищной Эмпусы, о которой рассказал ему раб, обратился к жрецу Диониса, сидящему в театре, чтобы тот его защитил, буквально так: «о жрец, защити меня, ибо я тебе сотрапезник» [297].

Почетные места на Дионисиях, среди которых самое почетное принадлежало жрецу Диониса, находились в первом ряду – «проэдрии»; именно в «проэдрии» Кратин должен был получить свое место. Пиотровский и следом за ним русскоязыч-

ные исследователи полагают, что в обоих приведенных случаях в первом ряду сидел жрец Диониса, и Дионис в «Лягушках» подбегал за защитой прямо к нему. Поэтому фразу из «Всадников» Пиотровский подправляет, и в его переводе она звучит так [535-536]: «А ведь он <т. е. Кратин> заслужил... в почете сидеть впереди, у жреца Диониса». Для такой правки оснований нет, и, понятый буквально, фрагмент из «Всадников» подразумевает, что священное изображение Диониса тоже находилось в Театре Диониса в первом ряду, прямо перед орхестрой.

Позднейшая практика античных театров-храмов дает другой возможный ориентир. Начиная с Театра Помпея в Риме 55 года до н. э. (как мы

знаем, он был построен в соответствии с планом греческого театра в Митиленах на Лесбосе [Плутарх, Помпей 42]), в театрах стали строить храмы на самом верху зрительских мест, так что фасад храма смотрел в центр сцены, и бог мог наблюдать за играми через раскрытые двери.

Можно предположить, что практика размещения священного изображения повыше театрона сложилась в более ранние годы, чем Театр Помпея – вероятно, в Греции, ибо ритуалы во время публичных зрелищ у греков и римлян были весьма похожими. На самой верхней ступеньке Театра Диониса сохранилась поздняя надпись (около третьей четверти III века н. э.) о возведении некоего помоста, или возвышения (βῆμα) архонтом Федром, сыном Зоила⁹. Расположение этой надписи на высоте может указывать, что упомянутый в ней помост находился поблизости от нее; возможно, этот помост был предназначен для священного изображения Диониса.

Но здесь мы вступаем в область чистых догадок. Вернее всего будет предположить, что театральные обычаи в разных городах и демах были разными, поэтому общее правило для всей Древней Греции искать бессмысленно.

В современном театре предпринимались попытки свести античную постановочную практику к нескольким узнаваемым общим принципам. Режиссеры авангардного направления, регулярно ставящие античную трагедию – такие, как грек Теодорос Терзопулос и японец Тадаши Сузуки – склонны считать, что священное изображение, обозначающее присутствие бога, издревле размещалось выше голов зрителей. Главным адресатом актера, играющего на оркестре, по их убеждению, был именно бог; поэтому актер посылал каждое слово вверх, прямо к богу, вовлекая и зрителей как пассивных участников ритуала в это ритуальное общение. Отсюда Терзопулос вывел основное положения актера трагедии на оркестре, ставшее узнаваемой приметой всех его спектаклей: руки разведены в стороны, грудь раскрыта, лицо и глаза устремлены в верхнюю часть зрительской аудитории, голос летит туда же и одновременно разносится по всему театру. Актеры Тадаши Сузуки тоже нередко использовали в спектаклях по антич-

ным трагедиям позу «устремленности к богу», находящемуся или вертикально наверху в небе, или над самым последним зрительским рядом в центре.

Итак, после перемещения зрительских мест на юго-восточный склон Акрополя в самом начале «золотого века» трагедии мы получаем архетипическую модель древнегреческого классического театра, ставшую образцовой для всех последующих театров. Театр Диониса более не ассоциируется с Фесписом – изобретателем трагедии. С этим театром теперь прочно связаны имена Фриниха, Херила, Пратины и, главное, Эсхила – то есть представителей следующего поколения трагиков после Фесписа. Из них только самого старшего – Фриниха называли учеником Фесписа [Суда ф 762], но это утверждение едва ли надо воспринимать буквально: в нем заключена идея непрерывности традиции древнейшей аттической трагедии.

Архетипическая модель античного театра включает в себя три элемента:

- театрон (θέατρον) – места для зрителей; буквально, «зрелище» и одновременно «место для смотрения», а также собирательное «зрители»; отсюда происходит название для всего театра в целом, включая зрительские места и площадку для действия;

- орхестра (ὄρχήστρα) – гладкая сценическая площадка; буквально, «место для танца»;

- сцена (σκήνη) – домик на краю сценической площадки; буквально, «палатка», или «домик», или иначе – любое простое сооружение под навесом или крышей (в том числе крытая повозка); вне театрального контекста классические авторы регулярно называли «скеной» палатку военного лагеря [История 6.12; 9.80] или священных процессий [Аристофан, Женщины на празднестве 624], или просто походное жилище людей, покинувших свои дома [Фукидид, История 2.52.3].

В отношении каждого из этих элементов в антиковедении и греческой археологии по сей день ведутся дискуссии, разбор которых может составить предмет отдельной книги.

Театр Диониса в Афинах V века до н. э.: форма оркестры и театраона

Наибольшие дискуссии, начиная с выхода в свет в 1947 году книги итальянского археолога Карло Анти¹⁰, велись и ведутся насчет формы первоначальной оркестры Театра Диониса: была ли она круглой или четырехугольной.

В первых греческих театрах, раскопанных археологами в XIX веке – в Приене, Сикионе, Эретрии и Афинах – оркестра имела округлые очертания, хотя не составляла по площади полный круг. Знаменитый театр в Эпидавре, раскопки которого начались в середине XIX века, расставил все точки над *i*, как казалось тогда. Его оркестра имела форму безукоризненно правильного круга, которую не нарушала внешняя граница просцениума, почтительно отстоящая от края оркестры. Театр в Эпидавре был прославлен еще Павсанием в «Описании Эллады» [2.27.5] за его красоту и гармонию. Именно он послужил для Витрувия моделью типичного греческого театра. Наконец, известное по Павсанию имя его архитектора – Поликлета, а также иные причины позволяли датировать строительство театра серединой – второй половиной IV века до н. э., то есть временем значительно более ранним, чем руины названных выше театров, относящиеся к римской эпохе, когда они были перестроены в соответствии с господствующими в то время архитектурными правилами.

Таким образом, концепция формы оркестры сложилась в европейской науке сама собой: Театр в Эпидавре являет изначальную форму оркестры – идеально круглую; эту форму архитекторы впоследствии сохраняли, но просцениум и здание сены все больше заступали на оркестру, отрезая часть круга; так что в итоге во времена римской империи – как об этом свидетельствует Витрувий – под оркестру отводили только половину круга; при этом линия, вдоль которой располагались места для зрителей, по-прежнему представляла собой дугу правильной окружности.

Карло Анти в середине 1940-х годов впервые всерьез задумался, действительно ли оркестра Театра Диониса (созданного за 150 лет до строительства Театра в Эпидавре) была изначальна





Театр в Эпидавре (построен в середине – второй половине IV века до н. э.) в наше время. Зрители собираются на просмотр спектакля летнего греческого фестиваля.

круглой. Такая постановка вопроса была весьма смелой для его времени. Почти одновременно с книгой Анти, в 1946 году, вышла книга Пикарда-Кембриджа о Театре Диониса¹¹, надолго ставшая стандартным его описанием. В этой книге круглая орхестра объявлялась изначальной, а прямоугольные и квадратные площадки театров аттических демов VI-IV веков до н. э. были истолкованы как исключения, лежащие вне магистрального развития театра. В своем обзоре книги Анти Пикард-Кембридж назвал демы Рамнунт и Икарион, в которых сохранились остатки ступенчатых сидений для зрителей, выстроенных по прямой линии, «двумя деревенскими местечками, где строители делали всего лишь то, что позволяли им условия местности»; театр в Торикосе он охарактеризовал как «место городских общественных собраний»¹². Принимая во внимание огромный авторитет и гиперкритичную манеру профессора Пикарда-Кембриджа, легко понять, почему многие восприняли его утверждения как окончательную истину, усомниться в которой большая часть англоязычного научного сообщества позволила себе не скоро.

Само название книги Карло Анти «Древнегреческие театры от Миноса до Перикла» указывает на то, что Анти развил совершенно иную логику, чем существовала до него: он стал вести отсчет античного театрального пространства не от Театра Диониса. Он представил Театр Диониса уже как результат раннего развития представлений о зрелищном пространстве, рассмотрел его в контексте античных сооружений для зрелищ и интерпретировал театры аттических демов как указание на привычную практику театральных пространств в материковой Греции VI-V веков до н. э.

Изучение площадок для зрелищ на Крите II тысячелетия до н. э. – так называемых «театральных арен», или «театральных пространств» (по-английски theatre areas: термин А. Эванса, руководившего раскопками на Крите в 1900-1930 годах¹³) показало, что прямоугольная или квадратная форма площадки была изначальной и использовалась на Крите регулярно. «Зрительные ступени», в терминологии А. Н. Дальского¹⁴, размещались по прямой линии по одной стороне площадки или по двум

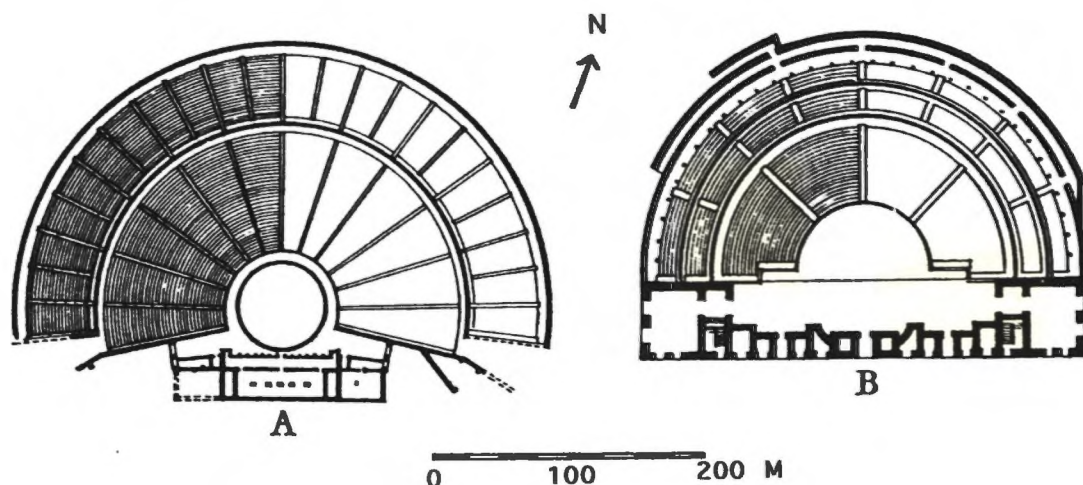


Театр в Дельфах (построен в начале III века до н. э., затем перестроен в эпоху римской империи). Пониже орхестры за естественным невысоким обрывом располагается храм: подобное же расположение на местности орхестры с театроном и храма в Театре Диониса в Афинах. Фотография Франка Сира.

смежным сторонам, сходящимся под прямым углом. Прямоугольные площадки с прямыми ступенями для зрителей вдоль одной из сторон были зафиксированы в VIII веке до н. э. в Амнисе и Дреро; а затем и в IV веке до н. э. в Лато-Гуле на северо-востоке Крита: здесь была обнаружена прямоугольная площадка размером 30 на 15 метров с десятью прямыми рядами каменных ступеней для зрителей, выстроенных вдоль ее короткой стороны.

По мысли Карло Анти, прямоугольная форма площадки для зрелищ, имеющая столь древнее происхождение и оказавшаяся столь устойчивой во времени, должна была, как минимум, заставить ученых усомниться в незыблемости концепции круглой орхестры в Театре Диониса и других театрах V века до н. э. и побудить археологов еще раз внимательно пересмотреть основания этой концепции.

Театр в Торикосе первой половины V века до н. э. имеет орхестру прямоугольной формы, а два коротких боковых крыла театрона сходятся с его длинной стороной под тупыми, а не под прямыми углами, при этом образуют в местах схода



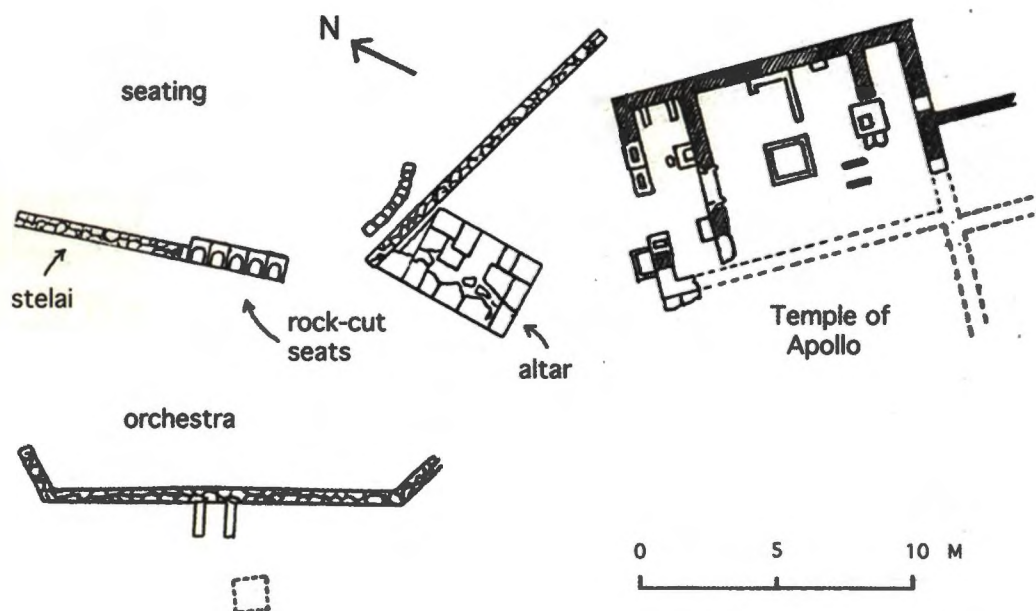
Сравнение планов греческого (слева, А) и римского (справа, В) театров, по Витрувию. За образец греческого театра взят Театр в Эпидавре, римского – Театр в Оранже. В римском театре орхестра составляет полукруг, тогда как в греческом – полный круг, и площадь просцениума в римском театре сильно увеличилась, по сравнению с греческим.

два плавных изгиба. Карло Анти истолковал этот театр как переходное звено от древнейших критских зрелищных пространств к позднейшим античным театрам. В пользу такого истолкования косвенно свидетельствовало и то, сколь глубокий след оставила критская культура в музыке, танцах и гимнастике Древней Греции в целом, и то, сколь древними и устойчивыми были торговые и культурные связи специально между Критом и Торикосом, отразившиеся в мифологии Деметры и Диониса.

Так, по преданию, Деметра, принявшая образ старухи, рассказала в Элевсине вымышленную историю, как разбойники схватили ее на Крите и доставили именно в Торикос, чтобы продать в рабство [Гомер, К Деметре 126]. О связи Крита с мифологией Диониса и Деметры, пришедшей в Аттику через Торикос, говорят и другие мифы: мать Диониса Семела была двоюродной сестрой критского царя Миноса [Нонн Панополитанский, Деяния Диониса 13.226]; в походе Диониса на Индию, кроме воинов, участвовали жрецы Деметры, прибывшие из Элевсина [Нонн Панополитанский, Деяния Диониса 13.187]; в афинском храме Деметры были помещены статуи Деметры, Персе-

фоны и Диониса с факелом [Павсаний, Описание Эллады 1.2.5]; и т. д.

За десять лет до публикации книги Анти и через 7 лет после выхода трудов Эванса по Криту, в Москве была опубликована упоминавшаяся уже монография Дальского, целиком посвященная зрелищной культуре Крита II тысячелетия до н. э. Справедливый пафос той части монографии, где описывались сценические площадки в Фесте и Кносе, состоял в том, что после открытий Эванса не следовало более воспринимать Театр Диониса как изначальный пункт развития античного театрального пространства: необходимо было ввести в историю театра более древние критские «театральные арены». Характерно, что сам Дальский поставленную перед собой задачу не выполнил, и новых следствий из собственных штудий не вывел¹⁵. От прямоугольных площадок Крита он вполне беззаботно перешел к идеально круглой орхестре Театра Диониса в Афинах, мотивируя столь резкое несоответствие пространственных форм тем, что «хороводные танцы» вокруг алтаря были в Аттике наиболее устоявшейся ритуально-зрелищной практикой, в отличие от игр с быками



План театра в аттическом деме Икарион, из которого, по преданию, происходит изобретатель трагедии Феспис. Орхестра (на плане обозначена как orchestra) имеет нерегулярную форму, зрительские места располагаются по прямой; в первом, почетном ряду зрительских мест найдены кресла, вырезанные из камня (на плане обозначены как rock-cut seats), и постаменты для статуй или священных изображений (на плане обозначены как stelai); справа алтарь (altar), за ним Храм Аполлона (Temple of Apollo). Sear 2016, fig. 4.

на Крите. Если для игр с быками нужна была, по мысли Дальского, прямоугольная арена, то для хоровода – круглая:

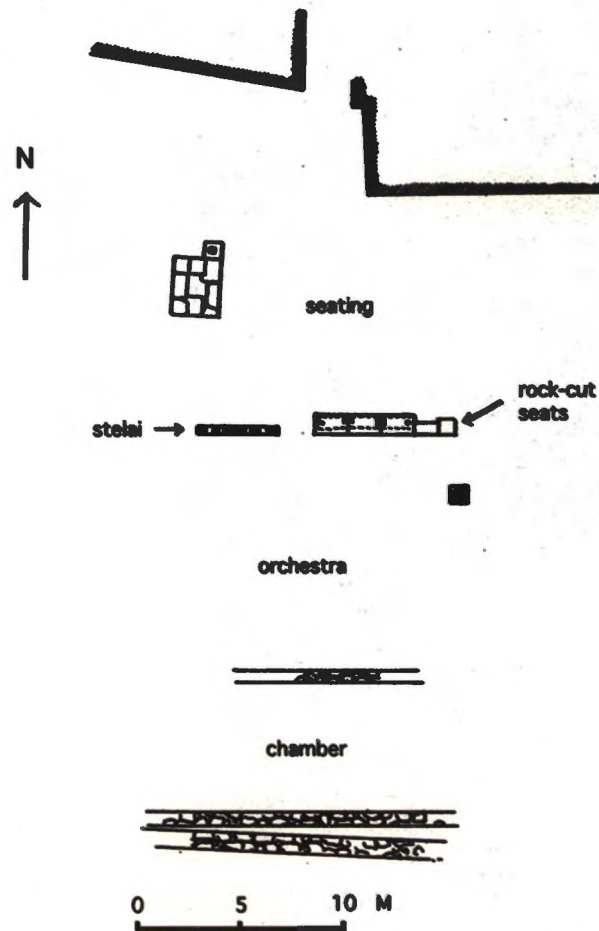
«В соответствии с исполнением танцев вокруг алтаря и необходимостью размещения максимального количества зрителей, театральной площадке придавали наиболее удобную для исполнителей и зрителей форму амфитеатра»¹⁶.

Я процитировал это высказывание Дальского только потому, что изложенный им аргумент регулярно возобновлялся в науке об античном театре на протяжении всего XX века. Д. Уайлз, современный сторонник концепции круглой орхестры, в 2000 году излагает этот аргумент несколько иначе. Изначальными для Театра Диониса были хоровые танцы дифирамбов; хоры дифирамбов в античности называли «круглыми», или «круговыми» (κύκλιοι χοροί); танец кругового хора в итоге определил форму площадки, необходимой для него; отсюда возникла круглая орхестра Театра Диониса¹⁷.

Весомость этого аргумента, при ближайшем рассмотрении, не столь уж велика.

Само представление о том, что κύκλιος χορός, «круглый хор» – это непременно и исключительно замкнутый в круг хоровод, в котором хоревты, взявшись за руки, кружатся вокруг алтаря, необоснованно категорично. В русской науке 1910-1930-х перевод греческого слова χορός как «хоровод» (а русский хоровод – это непременно замкнутый круг) казался сам собой разумеющимся после известных концепций «хороводного» дифирамба у В. И. Иванова и «хороводной» комедии А. И. Пиотровского. Обе концепции в конечном итоге происходят из интерпретации обрядовых хороводов, замкнутых в круг, как стадияльно древнейших.

Действительно, в разных местах расселения греков было найдено много посвященных терракотовых статуэток архаического периода, довольно примитивных по форме, с изображением обрядового хоровода, замкнутого в круг; в центре



План театра в аттическом деме Рамнунт. Орхестра (на плане обозначена как orchestra) имеет прямоугольную форму, зрительские места располагаются по прямой; в первом, почетном ряду зрительских мест найдены кресла, вырезанные из камня (на плане обозначены как rock-cut seats), и постаменты для статуй или священных изображений (на плане обозначены как stelai). Sear 2016, fig. 5.

круга находится алтарь или музыкант, стоящий около алтаря. У Аристофана в «Женщинах на празднестве» свой танец в честь Тесмофорий женщины описывают, буквально, так:

[968] «сначала изящно устроим ход хорошо закругленной пляски (εὐκύκλου χορείας)»

[985] «а ну-ка, подпрыгнув, развернемся, слаженно ступая ногой».

В этих строках явно рисуется образ правильного круга (словом εὐκύκλος в греческой литературе описывали щит, венок, шар), в котором танцующие

движутся то в одном направлении, то в противоположном.

Но в то же время есть много античных барельефов и живописных изображений разного времени, на которых танцующие, взявшись за руки, вытянулись в линию, где есть ведущий и замыкающий. Линейность таких хороводов обусловлена не только плоской поверхностью изображения. На Балканах, в том числе в Греции, в фольклорных хоровых танцах, известных по сей день, очень часто не замыкают круга. Когда танцующие держатся за

руки, есть направляющий, который ведет остальных за собою то по прямой, то большим незамкнутым кольцом, а то и «змейкой» или «речкой», опирающейся малые кольца.

Образ не «круглого» в прямом смысле, а струящегося, выющегося кольцами хора дев-нереид есть у Еврипида; о нереидах у него сказано, что они вышли, «виясь вкруговую» – εἰλισσομένα κικλία, или «цепью виясь», как перевел это Иннокентий Анненский [Ифигения в Авлиде 1054-1057]:

А на песчано-блестящий брег,
Цепью виясь, плясать пришли
Пятьдесят сребротельных дев,
Нерея рождение.

Еврипид, рисуя пятьдесят «выющихся цепью» нереид, тоже мог передавать привычный афинским зрителям образ кругового танца на орхестре. (Кстати, именно так – «цепью виясь» выходили на оркестру нереиды в знаменитой постановке «Прометей» Евы Палмер и Ангелоса Сикелианоса на «Дионисиях» в мае 1927 года в Дельфийском театре: округлая оркестра не внушила режиссерам мысль замкнуть круг в танце).

Афиней около II века н. э., давая по ходу повествования краткую справку о разновидностях пляски, походя приводит свидетельство о «четырёхугольных хорах», в которых пели т. н. «лаконисты» – то есть сами спартанцы или те, кто подражал спартанской манере [Пир мудрецов 181c]. Здесь же рядом у него сказано, что у афинян были в почёте «дионисийские, а также круговые хоры (τοὺς Διονυσιακοὺς χοροὺς καὶ τοὺς κικλίους), а у сиракузян – ямбические». Афиней любопытным образом, возможно, по ошибке, разделяет «дионисийский» и «круговой» хор: но из этого свидетельства, как из других подобных, конечно, невозможно вывести ни пространственный образ, соответствовавший движению «кругового хора», ни то, как от него отличались все прочие.

Если и вообразить себе, что хор из пятидесяти человек в определенный момент смыкался в кольцо и начинал двигаться по кругу – что, конечно же, возможно, – то и это не требует с необходимостью, чтобы площадка, построенная для такого движения, должна была быть обязательно круглой. Точно так же странным выглядит убеждение



Эллинистический булевтерион, или «дом советов» в Приене. Места участников заседания, на которых сейчас располагаются туристы, выстроены в форме прямоугольника.



Круговой танец, в котором танцующие замкнули круг, положив друг другу руки на плечи. Посвятительная статуэтка из бронзы, найденная в святилище в Олимпии, IX век до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

Дальского, что игры с быками на Крите непременно требовали прямоугольной площадки (позднейший опыт испанской корриды этому противоречит: в Испании для боя быков охотно использовали овальные арены).

Концепция круглой оркестры, быть может, сильнее всего мотивирована еще одним стереотипом, с которым долго не может расстаться антиковед-



Круговой танец троих танцующих (третий утрачен), в котором танцующие замкнули круг, взявшись за руки; в центре круга музыкант: хорошо видно, что он играет на двойном авлосе. Посвятительная фигурка из терракоты периода 900-750 годов до н. э. Археологический музей, Никосия, Кипр.



Круговой танец, в котором танцующие замкнули круг, взявшись за руки; в центре круга музыкант. Посвятительная фигурка из терракоты периода 700-450 годов до н. э. Археологический музей, Никосия, Кипр.

ние. Стереотип заключается в молчаливом признании оркестры главным формообразующим элементом античного театрального пространства: какова оркестра, таков и театр, а не наоборот. Этот стереотип тоже является следствием магического воздействия идеально круглой оркестры Эпидавра. В этой оркестре мерещится и солярная символика, и геометрически безупречное воплощение идеи театра-мира, вспоминается учение пифагорейцев об окружности как наиболее совершенной линии, ибо все ее точки одинаково отстоят от центра, и многое, многое другое.

А между тем, не только полуанекдотическая история об обрушении скамеек в святилище Диониса, но и простое, непредвзятое размышление о том, что более всего должно занимать мысли античного архитектора, задумавшего построить театр, неизбежно заставляют признать: места для зрителей как наиболее сложный и травмоопасный элемент театра должен был стать первым и важнейшим пунктом приложения усилий. (Разумеется, если только круглая форма оркестры не была неременным требованием античного мира; но такого требования мы, повторяю, не находим нигде в доступных нам источниках.) Форма оркестры, таким образом, будет определена геометрией театрального пространства, а не наоборот¹⁸. Исходя из этой логики, первым закругляться стал театр, а следом за ним – оркестра. На определенной стадии процесса закругления театрального пространства оркестра была наконец представлена как полный круг.

Для того, чтобы привести театр к форме дуги правильной окружности, от архитектора потребовалась и мастеровитость, и исключительная способность вдохновляться природными условиями местности (в Эпидавре природный котлован под театром имеет форму округлой воронки), и способность совершать архитектурные открытия. Таким открытием, вероятно, и было строительство Театра в Эпидавре Поликлетом в середине IV века до н. э.¹⁹

Юго-восточный склон Акрополя пологий, по сравнению с крутым склоном в Эпидавре. Создание в начале V века до н. э. в Афинах округлого театрального пространства, каким он был в эллинистическое и римское время, потребовало бы огромных усилий и финан-

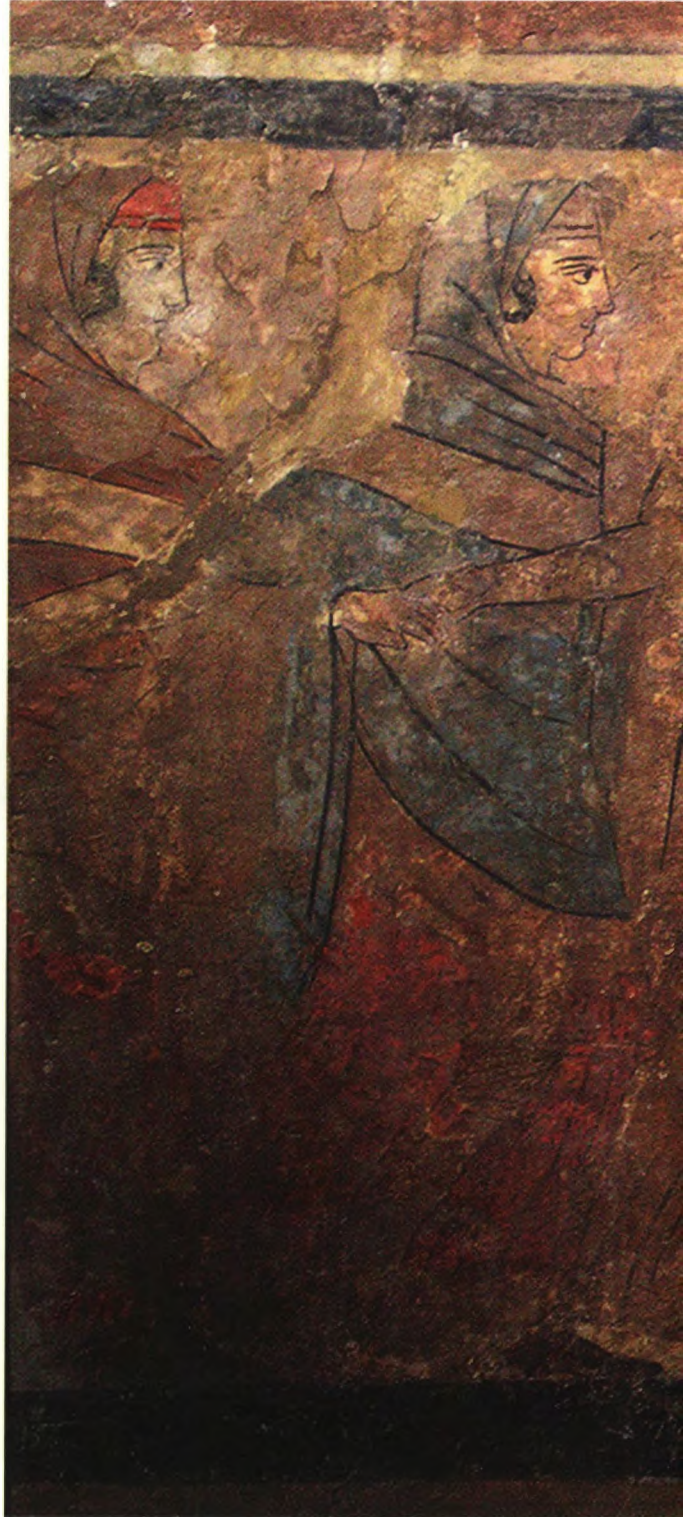




Женщины ведут хоровод по прямой, «перекрестно» взявшись за руки. Фрагмент росписи на каменной доске IV века до н. э., найденная в захоронении в Руво: поэтому, а еще потому, что головы у женщин закрыты покрывалом, этот танец истолковывают как погребальный.

совых вложений, связанных с наращиванием боковых крыльев холма с помощью высоких каменных подпорок. Во время активного строительства при Перикле этого не было сделано: перенос зрительских скамеек на склон холма в начале V века до н. э. не внушил архитекторам мысль о необходимости привести театр к округлой форме. Очевидно, прямые скамейки для зрителей, возможно, с двумя боковыми крыльями в форме прямоугольника или трапеции, были прекрасным и значительно менее затратным выходом из положения. Дерево как строительный материал само по себе наводит на мысль о прямых линиях и угловых соединениях, а не об окружностях и плавных изгибах; последнее более характерно для камня. Театрон, сколоченный в виде прямоугольника, тоже имеет красивый и гармоничный вид.

Итак, Карло Анти был первым, кто предложил реконструкции античных театров, орхестры которых были четырехугольными: в форме прямоугольника или трапеции. Он первым обратил внимание, что предполагаемые линии круглой орхестры Театра Диониса, опубликованные Дерпфельдом и Райшем (авторами первого археологического его описания²⁰), были проведены целиком на умозрительных основаниях, главным из которых было: непременно найти местоположение круглой орхестры. Следом за ними еще несколько авторитетных археологов, в их числе Фликинджер²¹ и Фихтер²², интерпретировали ряд из пяти камней длиной в два метра, относящихся к V веку до н. э., как отрезок внешнего контура укрепления сценической площадки. Линию этого контура, проведенную Фихтером, можно поставить под сомнение в любой ее части, выходящей за пределы двухметрового отрезка из пяти камней: ни один из современных археологов или архитекторов не сочтет для себя возможным интерпретировать отдельно стоящий двухметровый отрезок как часть правильной окружности диаметром 27 метров. Фихтер проводил свою окружность, заранее приняв за основу концепцию круглой орхестры; таким образом, реконструируя театральное пространство, он лишь решал простую геометрическую задачу: как вписать окружность в имеющуюся площадку перед театроном²³.





Женщины ведут хоровод по прямой, «перекрестно» взявшись за руки. Роспись на каменной доске IV века до н. э., найденная в захоронении в Руво: погребальный танец.



Океаниды в спектакле «Прометей» по Эсхилу, в постановке Евы Палмер и Ангелоса Сикелианоса; античный театр в Дельфах, 26 мая 1927 года. Снимок с киноплёнки 1927 года.



Океаниды в спектакле «Прометей» по Эсхилу, в постановке Евы Палмер и Ангелоса Сикелианоса. Хорошо виден «струящийся» хор океанид; видимо, именно такое движение хора Еврипид описывал словами εἰλισσόμεναι κύκλιᾳ («виясь вкруговую»). Античный театр в Дельфах, 26 мая 1927 года. Снимок с киноплёнки 1927 года.

Анти предложил совершенно иную концепцию двух наиболее знаменитых театров V века до н. э.: Театра Диониса в Афинах и Театра в Сиракузах на Сицилии.

В обоих театрах выделяются четыре археологические стадии; времени Эсхила соответствует в обоих случаях вторая стадия (первая половина – середина V века до н. э.). Подробное обсуждение оснований для реконструкций Анти едва ли уместно в этой книге. Важно то, что часть выводов Анти, неизбежно умозрительных в 1947 году (полномасштабные раскопки в скудное послевоенное время были невозможны), была подтверждена последующими археологическими исследованиями его ученика и младшего коллеги Луиджи Полакко, особенно благодаря раскопкам Театра в Сиракузах.

Во-первых, была уточнена датировка сохранившегося театрона в Сиракузах с орхестрой в форме полукруга: он был построен в 238-215 годах до н. э. Во-вторых, в юго-западной части театра были обнаружены 17 прямолинейных ступеней зрительских мест длиной 27,5 м и глубиной 13 м, которые могли вмещать до 1000 зрителей: эти места были древнее округлого театрона²⁴. Возможно, именно перед этим прямолинейным театроном Эсхил

играл своих «Персов» в Сиракузах в 472 году до н. э. [Эратосфен, Схолии к «Лягушкам» Аристофана, 1028]. В-третьих, Полакко обнаружил в ранних слоях орхестры линию дренажного желоба, идущего, если следовать логике, по краю орхестры: этот желоб имел форму правильной трапеции.

Исчерпывающая публикация археологического описания Театра в Сиракузах (работа, начатая Анти и Полакко совместно, но завершённая только через 20 лет после смерти Анти под руководством Полакко²⁵) для большинства «нейтрально» настроенных ученых убрала основания для фундаментальных сомнений насчет первоначальной формы орхестры в Сиракузах. На ранних стадиях, соответствующих V веку до н. э., орхестра, весьма вероятно, имела форму трапеции, а сидения театрона располагались вдоль нее по прямой линии, а не по окружности.

Через 20 лет после книги Анти были опубликованы исследования Е. Геххарда, в которых автор пришел к выводу о прямоугольнике как изначальной форме орхестры и о прямой линии зрительских мест Театра Диониса²⁶. Прямоугольная форма орхестры, по предположению Геххарда, была сохранена в конце V века до н. э., когда часть мест для зрителей – а именно, почетный первый ряд

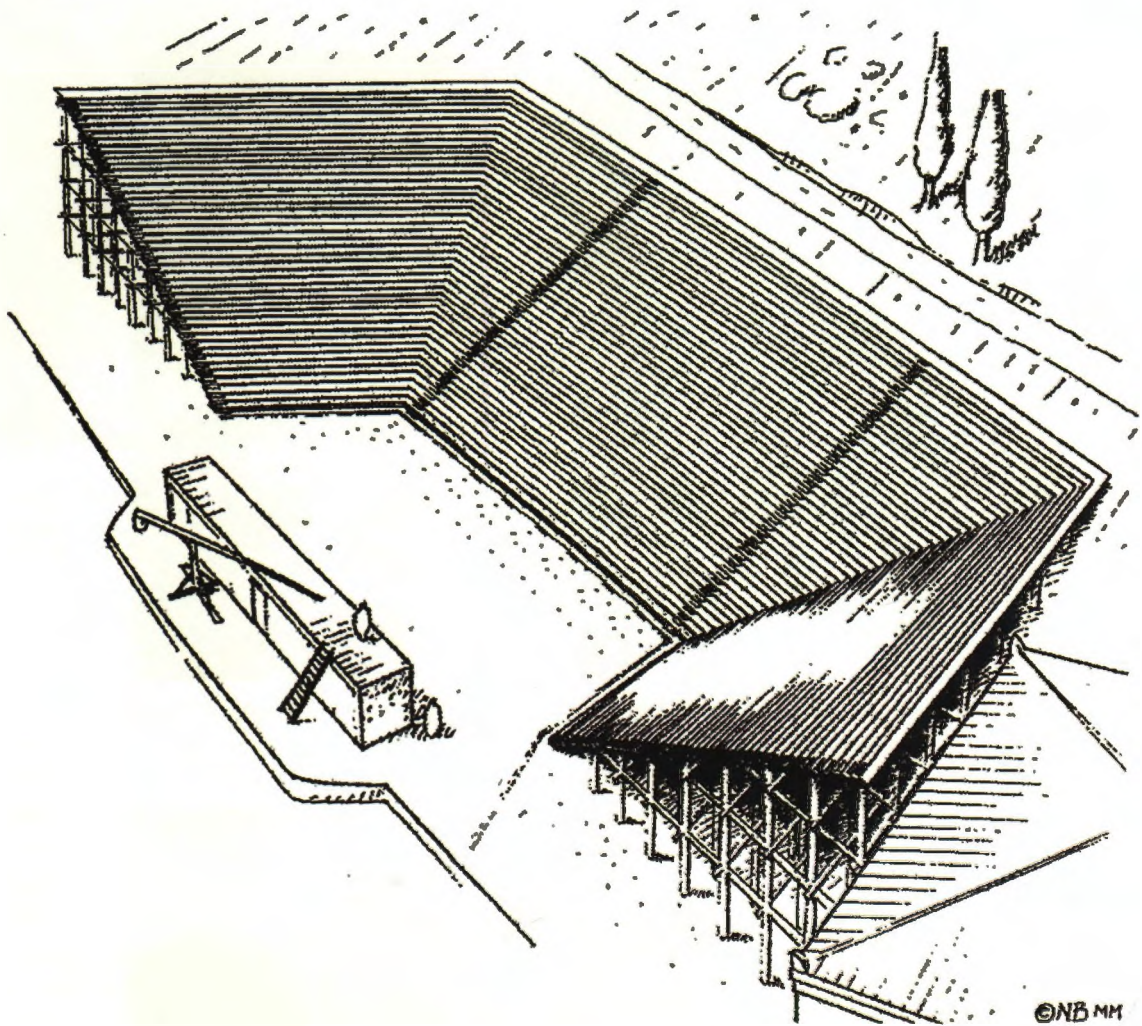
Театр Диониса в Афинах V века до н. э.



Театр в Сиракузах на Сицилии.



Театр в Сиракузах на Сицилии. Хорошо виден желоб водостока, имеющий форму трапеции: очень вероятно, что он шел по краю орхестры V века до н. э.



Один из вариантов реконструкции Театра Диониса в Афинах V века до н. э. (по Moretti 1999-2000). Театрон имеет форму трапеции (наподобие театра в Сиракузах). Seidensticker 2010, 27.

(проεβρία) и еще несколько последующих рядов – была вырезана из камня. Затем археолог Е. Пельман по результатам новых исследований пришел к выводу, что первый ряд мест Театра Диониса с самого начала был выстроен из камня в форме прямоугольника; тогда как все остальные места были сделаны из дерева и имели форму неправильного многоугольника. В реконструкции Пельмана ширина прямоугольной орхестры составляла 30 м (со стороны самого длинного ряда зрительских мест), а глубина 15 м²⁷.

Исключительно полный и полезный обзор источников, а также наиболее обстоятельный разбор аргументов в пользу круглой и прямоугольной формы орхестры осуществлен недавно в статье археолога Франка Сира из Мельбурнского университета²⁸. Он перечислил все театры V-IV веков до н. э., имевшие орхестры в форме прямоугольника, трапеции или нерегулярной формы, основываясь на самых последних данных археологических исследований.

По данным Ф. Сира, все театры Аттики, датируемые V-IV веками до н. э., имеют орхестру прямо-



Физическая модель Театра Диониса в Афинах V века до н. э. Театрон имеет форму прямоугольника, первые несколько рядов вырезаны из камня (прозедрия). Мюнхен, Театральный музей. Seidensticker 2010, 29.



Театр в аттическом деме Эвонимон. Первый ряд театрона имеет форму прямоугольника; у ближайшего края театрона располагается постамент для статуи или священного изображения бога; вдали по диагонали почетные каменные кресла (прозедрия). Wiles 1997, 30.

угольной или нерегулярной формы. Это театры в следующих демах:

Торикос (театр с орхестрой в форме прямоугольника и первым рядом мест, выстроенных по прямой линии; датируется V веком до н. э.);

Икарион (театр с орхестрой нерегулярной формы и первым рядом мест, выстроенных по прямой линии; датируется IV веком до н. э.; на этом месте театр должен был существовать и ранее);

Рамнунт (театр с орхестрой прямоугольной формы и первым рядом мест, выстроенных по прямой линии; датируется IV веком до н. э.; на этом самом месте, как и в Икарионе, театр должен был существовать и ранее);

Эвонимон (театр с орхестрой прямоугольной формы и первым рядом мест в форме прямоугольника; датируется первой половиной IV века до н. э.).

Подобное же справедливо в отношении древнейших театров вне Аттики, а именно:

орхестра театра в Истмии имеет форму трапеции, на что указывает линия дренажного желоба (театр выстроен ранее 390 года до н. э.);

в небольшом театре в этолийской Макинее сохранились ряды зрительских мест, выстроенные по прямой линии, при том, что центральный сектор театрона имеет небольшой изгиб (театр датируется серединой IV века до н. э.);

уже упоминавшийся театр в Лато-Гуле на Крите имеет прямоугольную орхестру, которая одновременно является площадкой перед фасадом храма, и 7 ступенек зрительских мест, выстроенных по прямой линии на стороне, противоположной фасаду храма (театр датируется IV веком до н. э.);

в раннем слое (V век до н. э.) одеона в Аргосе найдены ряды зрительских мест, вырезанные в скале по прямой линии с едва заметным изгибом;

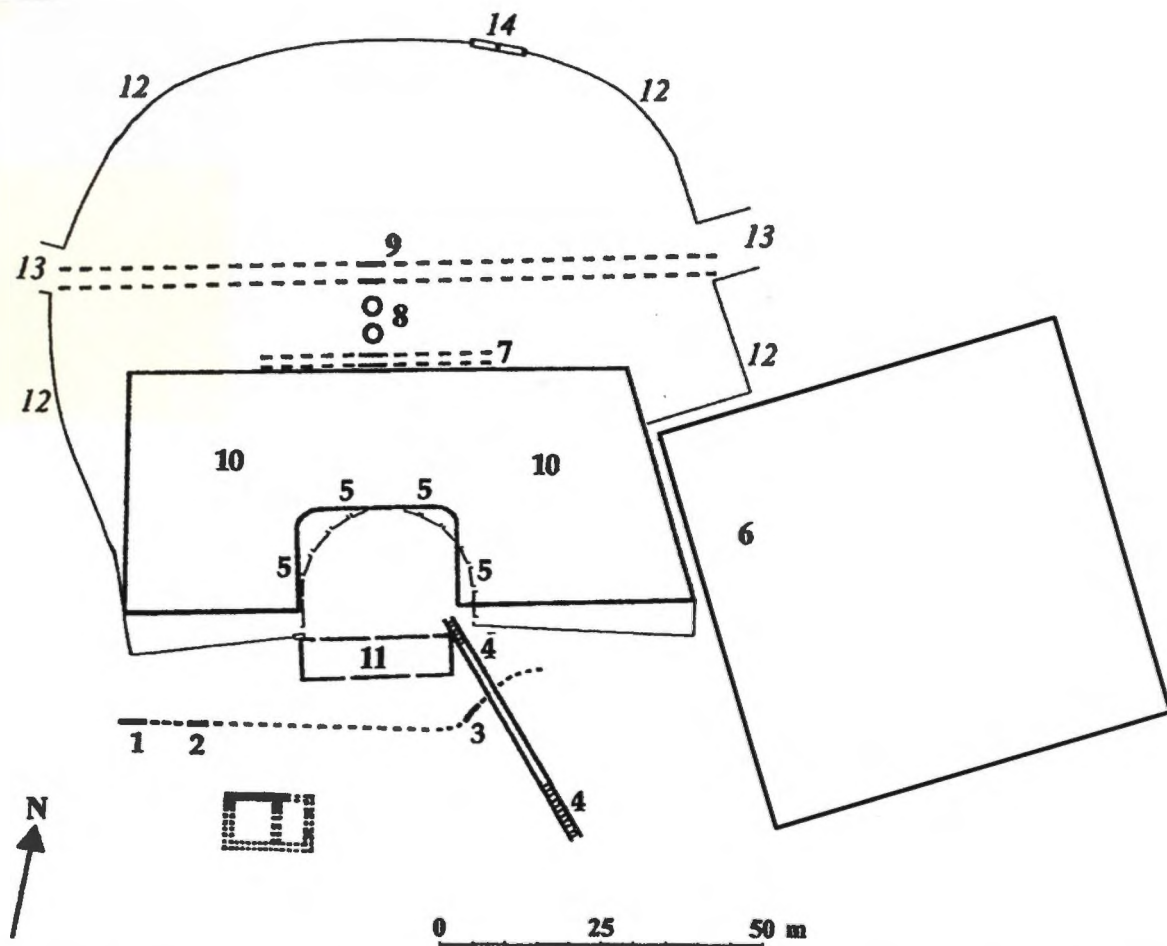
в Тегее найден ряд зрительских мест без спинок и подлокотников, вырезанных из мрамора и расположенных по прямой линии; остальные сиденья, вероятно, были сделаны из дерева (театр датируется IV веком до н. э.).

Подобное же справедливо и в отношении древнейших театров вне Греции. Кроме упоминавшегося уже Театра в Сиракузах, Ф. Сир приводит следующие примеры:

в сицилийской Моргантине сохранились остатки театрона в форме трапеции (датируется около 325 года до н. э.);

согласно исследованию С. Стукки²⁹, в древнейшем театре в Кирене (около 500 года до н. э.) сиденья располагались по прямой линии; позднейший театр (III век до н. э.) имеет полукруглый театронтон.

Однако последовательные сторонники круглой орхестры, разумеется, не убеждены в том, что дре-

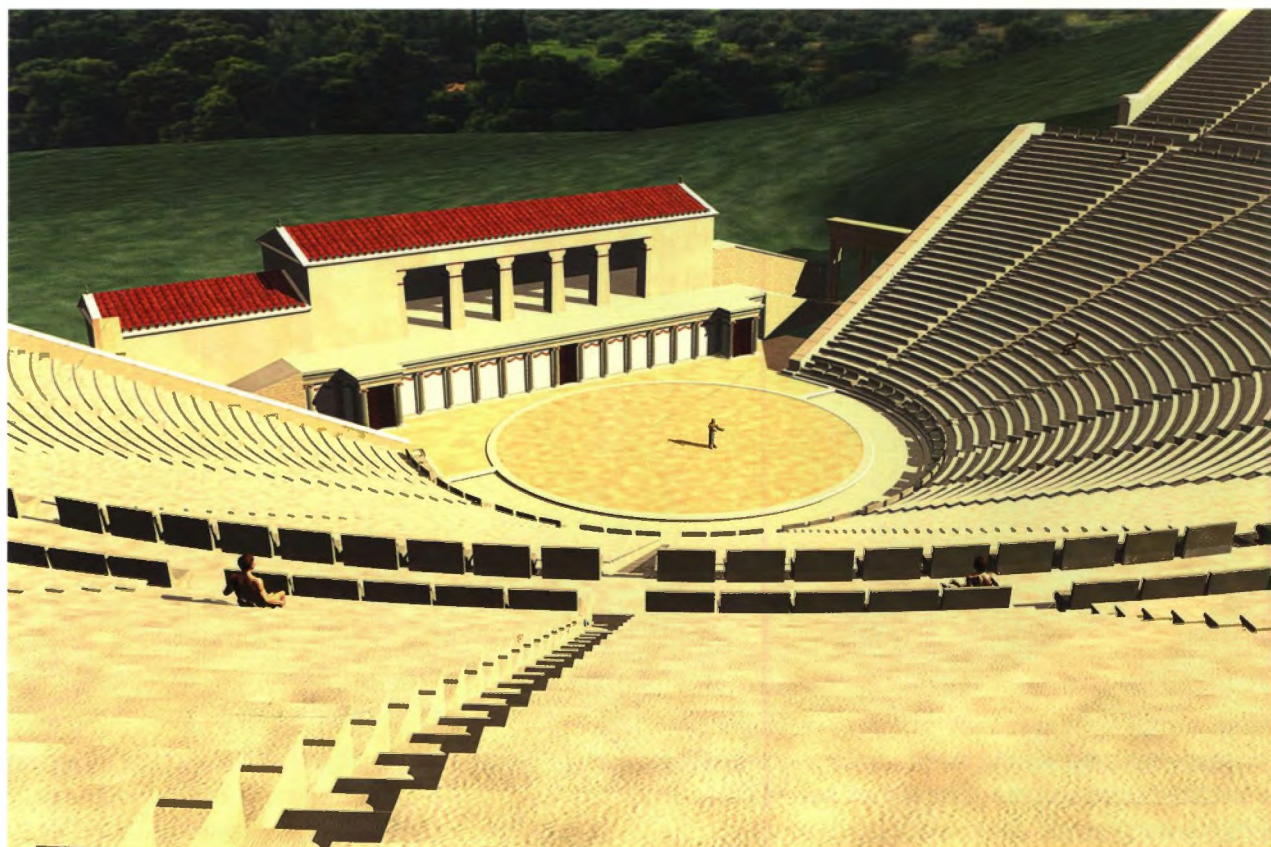


План Театра Диониса в Афинах V века до н. э. (по Csapo 2007; Goette, 2007). Линия, обозначенная цифрой «5», – первый ряд зрительских мест (проэдрия). Места для зрителей располагаются в секторе, обозначенном цифрой «10»; сцена под цифрой «11»; цифрой «6» обозначен Одеон Перикла. Пунктирные линии под цифрой «9» – древняя дорога, ниже которой были найдены два колодца (цифра «8»), принадлежавшие домам, выстроенным на склоне Акрополя. Csapo 2007, 117.

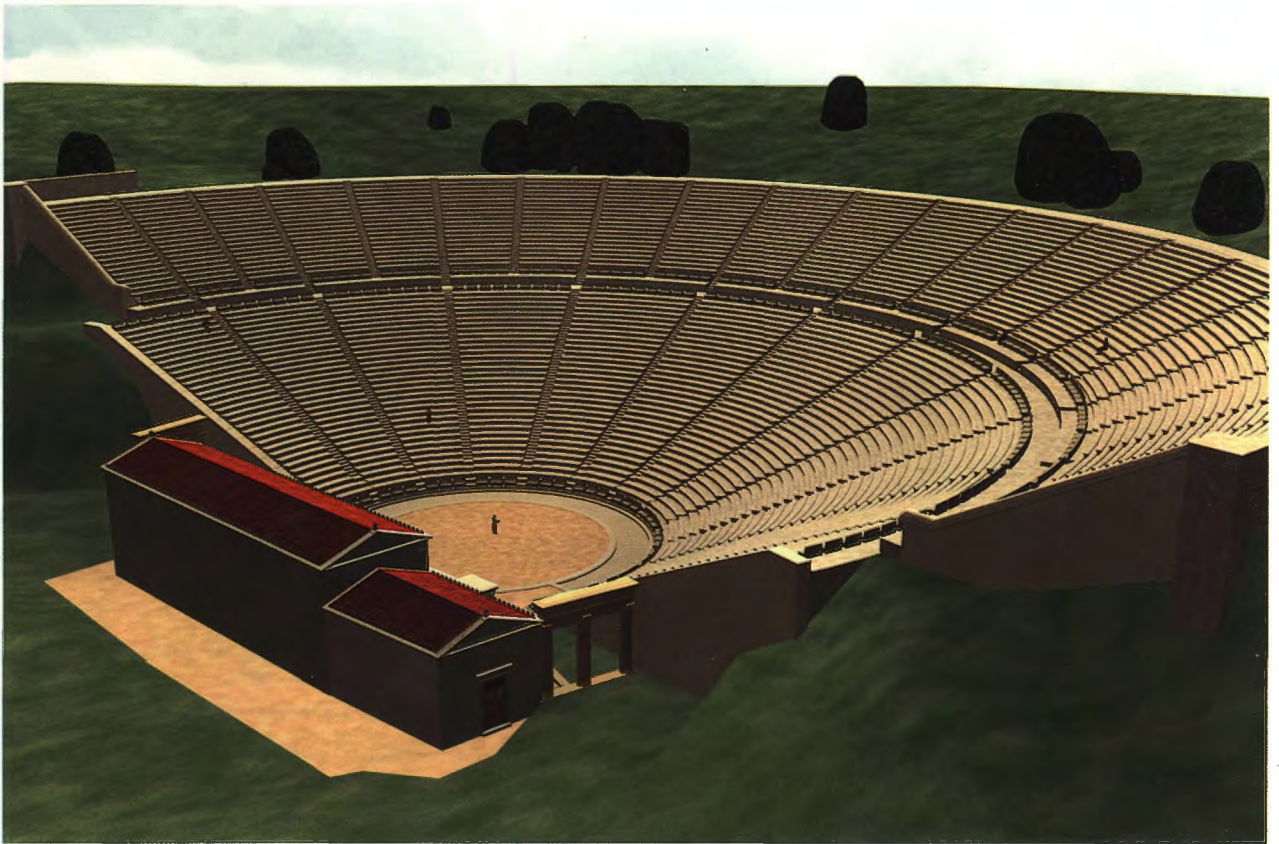
нажные желобы театров в Сиракузах и в Истмии шли по краю орхестры. Для них также не существен аргумент о первичности формы театрона по отношению к орхестре, ибо они предполагают, что круг для орхестры по определению необходим, а уж круглая площадка может быть вписана в театр любой формы, в том числе нерегулярной. Так что споры о форме орхестры античных театров V века до н. э., хоть и утратили остроту, характерную для периода 1940-1980-х, но по-прежнему не затихают.

И тем не менее, если принять за основу гипотезу о прямолинейном, прямоугольном или трапециевидном деревянном театроме в Театре Диониса V века до н. э., тогда численность зрителей должна быть уточнена.

В первой половине XX века число зрителей оценивали, исходя из размеров и вместимости позднейшего каменного театра, построенного во времена Ликурга. Пикард-Кембридж³⁰ и Динсмор³¹ предполагали, что театр в классические времена вмещал в себя от 14000 до 17000 человек; эти



Театр в Эпидавре, реконструкция. Трехмерная цифровая модель, созданная в рамках реализации международного проекта Theatron; художник Мартин Блэйсби, руководитель проекта Ричард Бичем.



Театр в Эпидавре, реконструкция. Трехмерная цифровая модель, созданная в рамках реализации международного проекта Theatron; художник Мартин Блэйсби, руководитель проекта Ричард Бичем.

цифры по-прежнему воспроизводятся в учебниках и некоторых новых исследованиях³².

Но раскопки второй половины XX века, о результатах которых еще не было известно авторам, писавшим в 1940-1950-х, показали иное. Наиболее ранние каменные элементы Театра Диониса относятся ко времени не ранее середины IV века до н. э.; линия дороги на южном склоне Акрополя, открытая еще при раскопках Динсмора в конце XIX века и изогнутая, как проход (διάζωμα) между двумя зонами зрительских мест позднейшего театра (вторая половина IV века до н. э.), вероятнее всего, не имела такого изгиба в V веке до н. э. Эта дорога шла по прямой и служила верхней границей театра: так, Динсмоор обнаружил колодцы и каменные фундаменты домов V века до н. э., располагавшихся выше этой линии³³.

С учетом этих данных оценка зрительской аудитории времени Эсхила, Софокла и Еврипида варьируется в пределах от 4000 до 7000. Современные археологи публикуют различные результаты подсчетов: Доусон дает цифру 3700, Коррес – 5500, Гете – не более 7000³⁴. Для сравнения, театр в деме Торикос в конце V века до н. э. вмещал до 3200 зрителей.

Даже если сократить предполагаемую вместимость Театра Диониса наиболее радикально, как предлагает Доусон, все равно он будет гораздо вместительнее, чем крытые театры, привычные современному зрителю.

О текущем поддержании театра и платном допуске зрителей

О том, что сидения в театре V века до н. э. были деревянные, сказано в упоминавшемся стихе Аристофана: он назвал зрительские места словом ἵκρια [Женщины на празднестве 395]. Это же слово, ἵκρια встречается и во фрагменте Кратина, старшего современника Аристофана³⁵. Глагол πτερνοκοπεῖν – буквально, «стучать пятками» – Поллукс [Ономастикон 4.122] толкует как выражение неудовольствия зрителей, наподобие свиста и шиканья. Вероятно, этот «стук пятками» – то же самое, что и «шум скамеек», о котором говорит в упомянутом фрагменте Кратин; он называет этот шум «матерью зрителей»³⁶. Свидетельства Поллукса и Кратина в совокупности тоже указывают на то, что зрительские места классического театра были сделаны из дерева: действительно, громко стучать пятками об камень невозможно.

Деревянные скамейки необходимо было и строить, и подновлять, и поддерживать в рабочем состоянии между театральными состязаниями. Этим занимались съемщики театра, называемые в античных источниках θεατρῶναι – буквально, «покупатели театра» [Феофраст, Характеры 30.6]. Аристофан, вышучивая жадность съемщика театра в не сохранившейся комедии «Финикиянки», называет его θεατροπῶλης – буквально, «продавец театра». На эту фразу Аристофана Поллукс пишет следующий комментарий [Ономастикон 7.199]: «В “Финикиянках” <Аристофана> “продавец театра” – тот, кто сдает места для зрелища (θέασι)». Сегодня слово θεατρῶνης, «съемщик театра» Феофраста толкуют как термин, ибо оно неоднократно встречается в официальных надписях; а аристофановское θεατροπῶλης, «продавец театра» – как едкое прозвище съемщика театра с точки зрения публики, с которой он собирает деньги за вход³⁷.

Съемщики заключали договор с городскими властями сроком на один год на следующих условиях: выплачивали городу арендную плату за театр, беря на себя обязательства строить и подновлять деревянные сидения в течение всего года, а также отстраивать и подновлять сцену. Взамен им предоставлялось право организовывать платный доступ



Макет южного склона Акрополя V века до н. э. Виден Театр Диониса (его театрон здесь имеет форму полукруга, а не прямоугольника), чуть пониже храм Диониса, и справа от них прямоугольный Одеон Перикла. Афины, Новый музей Акрополя.

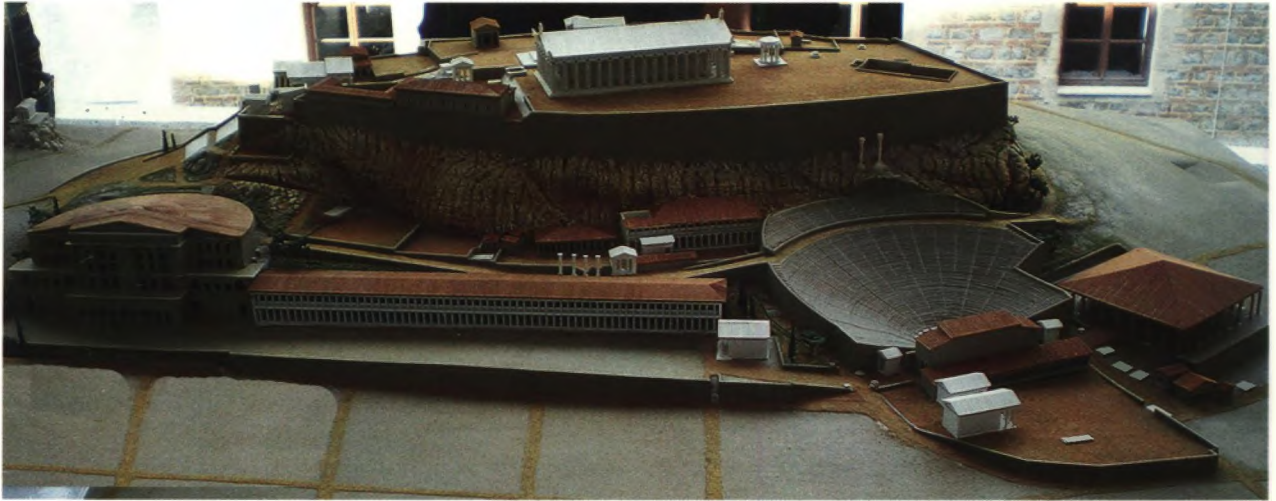
зрителей. Бесплатно пускали тех, кто имел привилегию сидеть в почетном первом ряду (проэδρία). Доступ в первый ряд регулировался законом, и власти заранее предоставляли арендаторам список таких зрителей. Съемщики оставляли себе деньги, собранные за вход, в качестве компенсации расходов на поддержание театра.

Обо всем этом мы знаем из официальной надписи из афинского дема Пирея, относящейся к 324-323 годам до н. э.³⁸ На надписи хорошо сохранился текст договора между съемщиками театра и руководством дема, действующим от лица «народа». Руководство передавало театр четырем арендаторам на один год за 3300 драхм. Для поддержания театра они имели право использовать камни, балки и черепицу с территории святилища Диониса, а также строительные материалы, принадлежащие лично им. После окончания срока аренды они должны были сдать театр в хорошем состоянии и имели право забрать строительные материалы, бывшие их собственностью, если только те не входили в состав недвижимых кон-

струкций (например, сцены). Надписи, свидетельствующие о подобной практике, найдены в аттическом деме Ахарны (315-314 годы до н. э.), а также в нескольких театрах вне Аттики³⁹.

Прямых свидетельств тому, что такая же практика существовала в Афинах V века до н. э., нет. Однако, если следовать логике, именно Афины, первыми в Греции введшие платный доступ в театры, должны были служить образцом для аттических демов и для других городов. Так что схему Пирея можно применить для Театра Диониса классического периода, имея в виду то, что перед городом стояла сложная задача поддерживать от «сезона» к «сезону» деревянные скамейки вместимостью от 4000 до 7000 зрителей. Отдание театра на откуп частным лицам на условиях компенсации за счет платного допуска – вполне разумное решение; практика откупов государственного имущества в Афинах неоднократно засвидетельствована в V-IV веках до н. э.

Известно, что плата за доступ в Театр Диониса составляла во времена Перикла 2 обола [Плутарх,



Макет южного склона Акрополя II века н. э. Пониже Театра Диониса (справа) видны два храма Диониса – старый (меньший по размеру) и новый. На юго-западном склоне (слева) виден крытый Одеон Герода Аттика (построен около 160 года до н. э.). Театр и Одеон соединены крытым Портиком Эвмена. Афины, Новый музей Акрополя.

Перикл 9], что равнялось поденной плате ремесленника. Вероятно, такова была стоимость одного дня в театре; тогда пять дней Городских Дионисий стоили бы одному человеку 10 обол, или 1 драхму. И 2 обол, и 1 драхма упоминаются как плата за доступ в театр в позднейших византийских словарях, комментирующих реалии V – начала IV века до н. э. [Суда θ 220.5; Гезихий δ 2351.1] Комедиографы V века до н. э. подхватили мотив недовольства народа выплатами съемщикам и превратили его в литературный топос, который будет встречаться во фрагментах позднейших авторов даже тогда, когда «съемщиков театра» более не существовало⁴⁰. Это косвенно свидетельствует, что плата все же была достаточно высокой: одна драхма за пять дней.

Э. Шапо в чрезвычайно полезной статье обобщает эпиграфические свидетельства IV-II веков до н. э. о контрактах на строительство деревянных скамеек для игр, народных собраний и заседаний суда⁴¹. Деревянные конструкции в местах больших сходов людей было принято возводить перед событием, а потом полностью или частично демонтировать. Например, деревянные скамейки дельфийского стадиона демонтировали полностью: в течение четырехлетнего промежутка между Дельфий-

скими играми стадион использовали для выпаса скота. Практика Афин, Дельф, Делоса и других городов в целом показывает, что деревянные скамейки не стремились сохранять на местах в течение года (в том числе из-за погодных условий и угрозы воровства: ведь длинные доски – ценный строительный материал); их устанавливали, демонтировали за ненадобностью, сохраняли, подновляли и устанавливали вновь.

Подобную же практику можно предполагать и для Театра Диониса – до тех пор, пока он не был отстроен в камне (вторая половина IV века до н. э.). Этим и занимались «съемщики театра» в Афинах: их заботой было возвести скамейки вовремя к началу зрелищ и предоставить сцену. О вместимости деревянного театрона город и арендаторы, вероятно, уславливались заранее, а далее строительство дополнительных скамеек зависело от финансовых возможностей съемщиков. Так что численность зрителей театральных состязаний неизбежно варьировалась от года к году. Известно, что в некоторые годы зрители, платившие за вход, заполняли театр не полностью: так, Феофраст передает [Характеры 30.6], что съемщики с определенного часа начинали пускать на свободные места даром, чем пользовались «подлокорыстные» люди.



Макет южного склона Акрополя II века н. э. На первом плане видна дорога, огибающая Одеон Перикла слева и ведущая прямо на оркестру Театра Диониса: это знаменитая Улица Треножников. Вдоль этой улицы размещены постаменты, на которых были выставлены призовые треножники, полученные хорегами – победителями состязаний дифирамбов. Все зрители в первый день Больших Дионисий, участвуя в праздничной процессии, обязательно проходили по этой улице, читая надписи на постаментах, прежде чем войти в Театр Диониса. Афины, Новый музей Акрополя. Goette 2007, 144.

Следующей стадией в развитии системы платного доступа зрителей в Театр Диониса было введение государственного «зрелищного фонда» (θησρικόν), из которого граждане получали целевые выплаты на посещение театра. Плутарх утверждает, что учредителем «зрелищного фонда» был Перикл [Плутарх, Перикл 9]; то же говорит Ульпиан [Комментарий на Демосфена, «Первая Олинфская речь» 1]. Однако первые достоверные свидетельства об этом фонде мы получаем только от Демосфена [Против Неэры 4; Первая Олинфская речь 19; Третья Олинфская речь 11; Четвертая речь против Филиппа 36; За Ктесифонта о венке 55, 113] и Эсхина [Против Ктесифонта о венке 24]. Поэтому большинство современных историков склонны датировать введение «зрелищного фонда» не ранее 343 года до н. э.⁴²

Управляющего зрелищным фондом выбирали на народном собрании открытым голосованием



Театр в Гиераполисе, Малая Азия (современный Памук-Кале, Турция). Греческий эллинистический театр, перестроенный в эпоху римской империи. Виден просцениум высотой выше человеческого роста (элемент греческой театральной архитектуры), сплошной фасад сены, высотой равный последнему ряду зрительских мест (элемент римской театральной архитектуры), углубленная оркестра, по краю ограниченная сплошной каменной стеной, чтобы ее можно было заполнять водой и устраивать бутафорские навмахии (морские сражения) или разнообразные игры в воде.



Театр в Гиераполисе, Малая Азия (современный Памук-Кале, Турция). Греческий эллинистический театр, перестроенный в эпоху римской империи. С левого верхнего крыла театрона хорошо видна т. н. «царская ложа» внизу, чуть правее, изогнутая в виде полукруга и находящаяся в центральном секторе на высоте четвертого ряда, на уровне площадки просцениума. Если в V веке до н. э. почетное место в греческом театре располагалось на первом ряду (проэдрии) на уровне оркестры, то во времена позднего эллинизма – на высоте просцениума.



Театр в Гиераполисе, Малая Азия (современный Памук-Кале, Турция). Греческий эллинистический театр, перестроенный в эпоху римской империи. Вид с орхестры на «царскую ложу» (каменный «диван», изогнутый дугой), находящуюся на высоте площадки просцениума в центральном секторе на четвертом ряду зрительских мест.

[Аристотель, Афинская полития 43.1]. В этой должности в течение года работал Демосфен [Эсхин, Против Ктесифонта о венке 24]. Но самым знаменитым казначеем зрелищного фонда был современник Демосфена Эвбул, при котором праздничные раздачи достигли самых больших размеров, и был принят закон о запрете расходовать «зрелищные деньги» на любые другие нужды, в том числе военные.

Позднейшие комментаторы Демосфена, Эскина и Лукиана, а также византийские лексикографы связывают создание зрелищного фонда в Афинах с введением платных мест в Театре Диониса, объясняя одно как следствие другого. Их объяснение не внушает доверия; судя по всему, эти авторы не излагали источники, а сами пытались объяснить

себе и читателям, с чем было связано столь любопытное афинское новшество. В качестве причины введения платного доступа в театр, а следом за ним и учреждения «зрелищного фонда», все они называют ожесточенную борьбу зрителей за места: между богатыми и бедными, между чужеземцами и афинянами.

Вот как об этом пишет в середине IV века н. э. Либаний [Введение к Демосфену, «Первая Олинфская речь» 4]:

«В старину, когда у них <т. е. афинян> еще не было каменного театра, а были сколоченные деревянные мостки (ίκρία), и все спешили занять места, дело доходило до побоев и нанесения ран. Чтобы положить этому конец, власти афинские сделали места платными и каждому, кто хотел смотреть



Театр в Милете, Малая Азия (современная Турция). Хорошо видно, что привилегированные места в центральном зрительском секторе (на уровне площадки просцениума) ограничены небольшим портиком с колоннами.

представление, следовало платить за это по два обола. А чтобы бедным не казалась такая плата обременительной, за каждым установлено было право получать эти два обола из казны. Так вот отсюда-то и повелся этот порядок»⁴³.

Введение платного доступа в театр невозможно мотивировать битвой зрителей из-за недостатка мест. Чтобы упорядочить вход зрителей, достаточно было просто раздать афинским гражданам «билеты» (бесплатные) и отдельно отрегулировать доступ в театр иностранцев (платный или бесплатный). Еще абсурднее выглядит мотивация второй стадии противодействия беспорядкам в театре: после введения платного доступа вдруг учреждается новое средство (как противоядие против противоядия), помогающее неимущим гражданам преодолеть условие платного доступа. Это средство – государственный фонд, из которого выделяются

деньги на поддержание тех, кто хочет попасть на спектакли, но не может себе этого позволить.

Рассуждение Либания повторяется, с незначительными вариациями, в поздних источниках вплоть до византийских лексиконов. Самое раннее изложение этой странной теории происхождения «зрелищного фонда» принадлежит, вероятно, римлянину Ульпиану (начало III века н. э.), комментировавшему Демосфена. Вероятнее всего, мы имеем дело с теоретизированием, или попросту домыслом, позднейших ученых комментаторов в отношении реалий, им не известных: «съемщиков театра» в эпоху римской империи не существовало. Единственным разумным объяснением платного доступа в афинский театр по-прежнему остается необходимость денежной компенсации арендаторам театра, в чьи обязанности входило поддержание деревянных зрительских мест и сцены.



Греческий театр в Филиппополисе (современный Пловдив, Болгария), перестроенный в эпоху римской империи. Хорошо видна площадка над входом на оркестру: т. н. «трибуналий», на котором имели обыкновение сидеть во время театральных празднеств устроители спектаклей и первые люди города.



Греческий театр в Филиппополисе (современный Пловдив, Болгария), перестроенный в эпоху римской империи. Виден высокий и узкий просцениум (элемент греческой театральной архитектуры) и над ним – двухуровневый сценический фасад, полностью заслоняющий видимость окружающего пространства зрителям (элемент римской театральной архитектуры). С верхних рядов зрительских мест хорошо видно то, что происходит на трибуналиях: сидящие на трибуналиях фактически становились равными артистам, ибо зрители следили за ними с не меньшим вниманием.



Греческий театр в Филиппополисе (современный Пловдив, Болгария), перестроенный в эпоху римской империи. При взгляде сверху-сбоку хорошо видно, насколько лишена глубины поверхность просцениума.



Греческий театр в Филиппополисе (современный Пловдив, Болгария), перестроенный в эпоху римской империи. На вертикальных отрезках ступеней между зрительскими рядами видны округлые щели: одно из немногих материальных свидетельств акустических отверстий, в которые вставлялись медные сосуды горловиной наружу, чтобы улучшить акустику гармоническим отражением звука (об этом рассказывает Витрувий [Об архитектуре 1.1.9]).

Э. Шапо отмечает⁴⁴, что не ранее второй половины IV века до н. э. (точнее, после 346 года до н. э.) в жизни афинского государства появляется новое должностное лицо – «архитектор», избираемый народным собранием. В его обязанности, среди прочего, входило строительство и поддержание Театра Диониса. К этому же времени относятся самые ранние каменные элементы театра: между каменной конструкцией театра и должностью «архитектора» невозможно не увидеть связь. Почти одновременно с появлением должности «архитектора» встречаются и первые упоминания о зрелищном фонде в речах Демосфена и Эсхина (не ранее 343 года до н. э.). «Съемщики театра» более не упоминаются в связи с каменным театром.

Таким образом с началом строительства каменного театра в Афинах в 340-х годах до н. э. необходимость в «съемщиках театра» исчезла. Строительством, подновлением и поддержанием театра теперь ведал государственный «архитектор».

Но платный доступ граждан в каменный театр не был отменен. Поэтому возникла проблема: компенсировать работы по поддержанию театра больше не было необходимости, однако деньги за вход по-прежнему собирали. Чтобы разрешить эту проблему, был введен «зрелищный фонд»: возможно, знаменитый экономист Эвбул был его изобретателем. Этот фонд, хоть и не компенсировал все издержки зрителей, все же был выразительным знаком доброй воли правительства Афин по отношению к народу и служил гарантом сборов в государственную казну во время фестивалей. Как пишет Гезихий [Лексикон θ 442.3], «часть их <т. е. «зрелищных денег»> раздавали на театр и с театра же собирали в виде платы за аренду».

«Зрелищный фонд» просуществовал в Афинах короткое время. После правления Ликурга в конце IV века до н. э. мы о нем более не слышим.

Театральное пространство

Для пространственного образа театра Диониса классического периода гораздо большее значение, чем форма оркестры, имеет видимая асимметрия правой и левой сторон площадки, возникающая за счет того, что слева от зрителей рядом с оркестрой располагался большой и высокий Одеон Перикла. Это первый в истории Европы «концертный зал»: здание под крышей, предназначенное для мусических состязаний, в том числе самых знаменитых – тех, что устраивали на Панафинеях, с участием авлетов, кифаристов и певцов [Плутарх, Перикл 13].

Одеон был построен в ознаменование победы греков над персами и потому своей формой был похож на персидскую палатку Ксеркса. Плутарх пишет [Перикл 13]:

«Одеон во внутренней своей части имел много мест для сидения и колонн; крыша его, покатая со всех сторон, выходила из одной вершины; говорят, он был построен наподобие палатки (σκηνή) персидского царя тоже под руководством Перикла»⁴⁵.

По Витрувию [Об архитектуре 5.9.1], Одеон был построен Фемистоклом, при нем же обнесен колоннами и покрыт мачтами с персидских кораблей, разгромленных при Саламине в 480 году до н. э. Если так, то Одеон надо датировать 480-471 годами до н. э. (до изгнания Фемистокла из Афин), а при Перикле, около середины V века до н. э., когда в Афинах велось активное строительство, Одеон был перестроен (или достроен) и приобрел знаменитую впоследствии форму гигантского шатра с гладкой острроверхой крышей. Размеры фундамента, раскрытого при раскопках Одеона, составляют 62,40 x 68,60 м⁴⁶.

Таким образом, Одеон Перикла был в V веке до н. э. безусловной архитектурной доминантой Театра Диониса и несколько десятков лет оставался единственным вместительным крытым помещением близ театрона. Три великих трагика и Аристофан играли рядом с Одеоном. Было бы удивительно, если бы они не использовали это здание в своих спектаклях.

Витрувий, имея в виду современную ему практику второй половины I века до н. э., утверждает [Об архитектуре 5.9.1], что этот Одеон применялся



Комический хор в масках, поющий и танцующий в сопровождении двойных дудок-авлосов. Краснофигурная ойнохойя из Аттики около 360 года до н. э. Афины, Музей древней агоры.

как укрытие от дождя для зрителей во время фестивалей, подобно крытым портикам, которые принято было возводить рядом с театрами в эллинистическое и римское время. Для зрителей, выходящих из Театра Диониса с правой стороны, для этой цели служил, по Витрувию, портик в северной части святилища Диониса пониже оркестры (его начали строить, предположительно, во второй половине V века до н. э., еще при Перикле), а позднее – портик Эвмена, соединивший Театр Диониса и Одеон Герода Аттика (построен в первой половине II века до н. э.).

Аристофан в «Осах» [1109] говорит, что в Одеоне могли проходить судебные заседания: вполне ожидаемый способ использовать крытое помещение для общественных нужд в дни, свободные от состязаний. Из Эсхина [Против Ктесифона 66-67] и из комментариев эллинистических филологов мы знаем, что в Одеоне проходил «проагон» перед Большими Дионисиями [Схолии к Аристофану, Осы 1109; Схолии к Эсхину, Против Ктесифона 67].

Сама логика пространства подсказывает, что в Одеоне Перикла могли готовиться к выступлениям хоры дифирамбов, трагедий и комедий. Во время выступлений дифирамбов на нижней площадке перед храмом Диониса совершались жертвоприношения, так что расположение там многочислен-



Комический актер в costume и маске. Терракотовая фигурка из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.



Комический актер в costume и маске. Терракотовая фигурка из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

ных хоров в праздничных костюмах, ожидающих своего выхода (их общая численность, напомним, составляла до 1000 человек), было и неудобно, и неуместно. Одеон же был достаточно вместителен, чтобы там расположились все хоревты со своим реквизитом. Тем более для хоров трагедий и комедий совершенно необходимо было укрытие для переодевания, чтобы до поры до времени не показываться на глаза зрителей в масках и костюмах. Особенно это было необходимо во время состязаний комических поэтов, в которых от трех до пяти

разных хоров, каждый численностью 24 человека, должны выступать по очереди на одной и той же площадке.

Так что уместно предположить, что хоры и актеры спускались на оркестру из Одеона, слева от зрителей, чтобы начать спектакль по зову глашатая. Далее по ходу действия актеры могли использовать сцену и два входа на оркестру, хор же продолжал оставаться на площадке до конца спектакля. В финале хор и актеры все вместе удалялись обратно в Одеон; так происходило на протя-



Комический актер в costume и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

жении всех состязаний. Ближе к концу V века до н. э. для этих же целей могли использовать упомянутый Портик Эвмена на территории святилища Диониса.

О том, что хор появлялся перед началом спектакля именно из Одеона, может косвенно свидетельствовать одна сцена из «Облаков» Аристофана [275 и далее].

После возгласа глашатая «Аристофан, веди свой хор!», собственно «хор» этой комедии должен был появиться перед зрителями не ранее оконча-

ния долгого пролога, приблизительно через четверть часа: на орхестре вначале развернулся диалог Стрепсиада и Фидиппида, затем из скены вышли Херефонт и еще несколько героев, затем появился Сократ, висящий в корзине, поднятой в воздух с помощью машины; и только потом на орхестру вышел хор. Понятно, что все актеры после возгласа глашатая должны были занять свои места в скене, летательной машине, на орхестре; переход их из «гримерок», так сказать, на исходные позиции должен был неизбежно совершаться на виду у зри-



Комический актер в костюме и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

телей, иначе формула «веди свой хор» совсем не имела бы смысла.

Когда же становилось слышно пение Облаков [275], а Стрепсиад не увидел их, то Сократ, стоя у сцены, вначале показал ему на «Парнеф» [324] – далекую горную гряду на границе Аттики с Беотией, которая, конечно же, не видна с орхестры Театра Диониса. Но важно то, что Беотия находилась, если глядеть с позиции Сократа, точно «слева» (к северо-западу), то есть для зрителей – «справа» за их спинами: именно так бы показал знающий афи-

нянин, когда бы его спросили: «где Беотия?». Если Аристофан для комического эффекта хотел соблюсти верную географию, то его Сократ вел взгляд Стрепсиада сверху слева вниз на правую сторону орхестры (если смотреть от сцены), пока Сократ не воскликнул: «Они у входа» [326], и Стрепсиад их наконец увидел. Очень вероятно, что это был именно тот вход, который вел от Одеона Перикла: Облака пели, спускаясь из Одеона, а затем стояли при входе на орхестру, пока Стрепсиад их не заметил.



Комический актер в костюме и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

Видимая асимметрия сценического пространства Театра Диониса соответствует разнице значений левого и правого входов на оркестру, которые по-гречески назывались «пароды».

Вопрос о значении сторон древнегреческого театра может быть рассмотрен только в контексте всего античного театра в целом, включая и греческую, и римскую театральную практику. Основные свидетельства об условностях сценического пространства содержатся в пятой книге сочинения Витрувия «Об архитектуре» (последняя четверть I

века до н. э.) и в четвертой книге «Ономастикона» Поллукса (II век н. э.)⁴⁷. Сведения Поллукса о правой и левой стороне, как и о большинстве других деталей сценической конструкции, многообразны до самопротиворечия; поэтому в отношении этого источника необходима критика⁴⁸. Большого доверия заслуживает Витрувий. Но Витрувий, в отличие от Поллукса, не использует ориентиры «правой» и «левой» стороны. Обозначу три имеющихся свидетельства порядковыми номерами для удобства.

1) Витрувий [Об архитектуре 5.6.8]:



Комический актер в costume и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

«Вслед за этим располагаются две боковые <двери> (versurae), одна из которых обозначает выход <на просцений> с площади (a foro), другая — из внегородских областей (a peregre)».

2) Поллукс [Ономастикон 4.126]:

«Правый из пародов ведет из деревни (ἀγρόθεν), или из порта (ἐκ λιμένος), или из города (ἐκ πόλεως). С другой же стороны выходят на сцену пешие путники, возвращающиеся из чужих земель (κατὰ τῆν ἑτέραν)».

3) Поллукс [Ономастикон 4.127]:

«Рядом с каждой из дверей, которые посередине сцены, должны быть еще две <по одной с каждой стороны>..., из них правая обозначает <проход> извне города (ἐξω πόλεως), а другая <т. е. левая> — из города (ἐκ πόλεως), а чаще всего из порта (ἐκ λιμένος)».

Очевидно, первое свидетельство относится к двум боковым входам, ограничивавшим справа и слева римский просцений. Второе говорит о пародах, ведущих на оркестру справа и слева от сцены, или иначе — внешним пародам греческого театра.

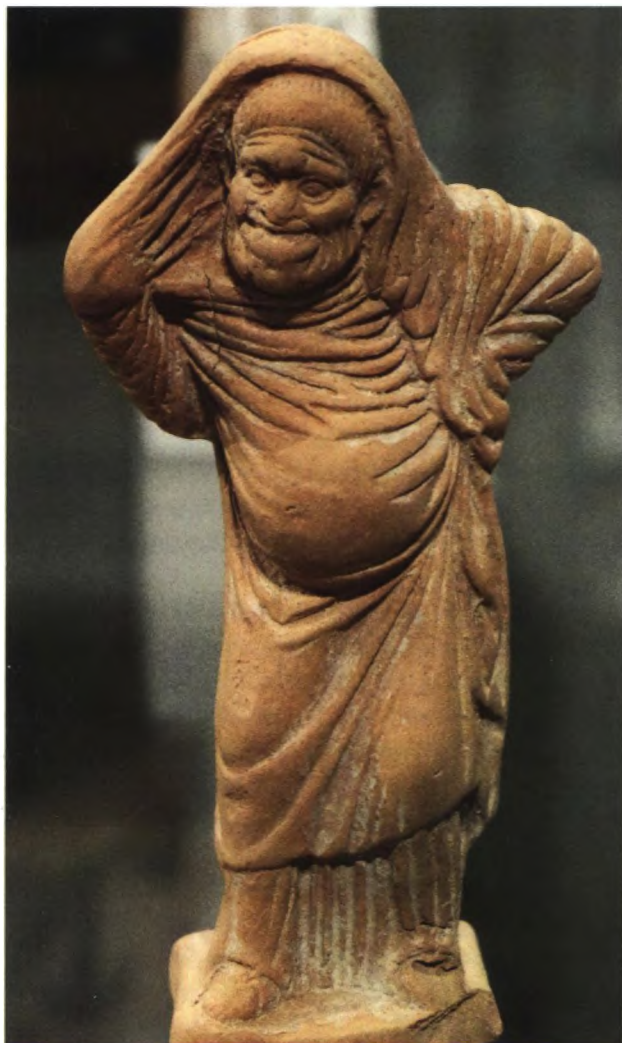


Комический актер в костюме и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

Третье свидетельство относится к внутренним пародам эллинистического театра, или иначе – крайним боковым дверям сцены.

Между значениями внутренних и внешних пародов возникает противоречие, которое Фенстербуш предложил снять при помощи конъектуры текста Поллукса⁴⁹: ἀγροῦθεν, «из сельской местности», он исправляет на ἀγορῆθεν, «с площади». Нельзя признать эту конъектуру вполне удачной, так как «с площади» и «из города» — это, фактически, тождественные понятия.

У Поллукса, если его не исправлять, картина получается более цельная, потому что он противопоставляет стороны по принципу своего и чужого: все свое (город, порт, деревня) справа, а чужое – слева. Это, вероятно, согласуется с Витрувием: у него тоже чужеземье противопоставлено городу. Но и в этом случае третье по номеру свидетельство обнаруживает внутреннее противоречие, поскольку далее в тексте Поллукс утверждает [Ономастикон 127], что из правого внутреннего парода на сцену могут выходить «морские божества», что вызывает



Комический актер в костюме и маске. Терракотовые фигурки из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

прямую ассоциацию именно с левой, а не правой, стороной его сцены.

Все усугубляется еще и тем, что мы не знаем самого главного — какая сторона является точкой отсчета для Поллукса: театрон (он смотрит на сцену с позиции зрителя) или сцена (он стоит к ней спиной с позиции актера). Отсюда неизбежно следует вывод о недостаточности приведенных свидетельств.

Анализ текстов римской комедии плаща⁵⁰, чья сценическая практика была прямо зависима от гре-

ческих театральных установлений, воспринятых Плавтом и Теренцием из Новой комедии, приводит к наиболее простому и одновременно наиболее вероятному решению о значениях левого и правого пародов:

Левый парод
чужеземье,
порт

Правый парод
территория города
(городская площадь,
рынок и пр.)

зрители



Комический актер в костюме и маске. Терракотовая фигурка из Аттики, около 400-375 года до н. э. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

Это решение не противоречит Витрувию: левый вход на оркестру (с точки зрения зрителей) ведет из районов, находящихся за городской чертой (*peregre*); это может подразумевать и порт, так как порту соответствует мотив прибытия из путешествия – то есть из внегородских областей (*peregre*). Правый от зрителей вход связывает сценическую площадку с районами города; по нему выходят на оркестру персонажи, идущие из торговых рядов, с площади и т. д.⁵¹

Подобное распределение значений сторон театра, вероятно, было господствующим и в эллинизме, и в римской империи. Большинство историков театра исходит из того, что значение пародов могло быть неизменным на протяжении всех десяти веков существования античного театра. Доказать это, разумеется, невозможно; и есть сторонники той теории, что в разных драмах пароды могли менять свои значения на противоположные. Некоторые полагают, что значения пародов зависело от физического расположения театра относительно районов города⁵². Так, афинский порт Пирей для зрителей Театра Диониса в действительности располагался справа, а не слева; а театр в Эфесе и вовсе расположен так, что левый выход из него ведет к рынку и городскому центру, а правый – напрямик в порт.

Надо сказать, нет ни одного случая, когда бы необходимость в перемене значений пародов, по сравнению с выведенной выше схемой, удалось бы удовлетворительно обосновать. Поллукс, при всех допускаемых им несогласованиях, не утверждает, что пароды могли менять свои значения; в отличие от пародов, значения дверей сцены были явно переменными. Витрувий тоже подразумевает неизменность значений пародов. В текстах римской комедии плаща, особенно богатых указаниями «правого» и «левого», как только описанное правило нарушается, тут же следует оправдание его нарушения в специальной реплике персонажа⁵³.

И все же необходимо допустить возможность исключений из намеченной схемы организации пространства; исключения не обязательно должны были отразиться в драматических текстах V-IV веков до н. э.

Первое же исключение вытекает из предполагаемой практики использования Одеона Перикла, о которой сказано выше. Если все трагические и комические хоры, начиная спектакль, спускались на оркестру из Одеона, значит и в «Просительницах», и в «Агамемноне» Эсхила хор появлялся перед зрителями слева – несмотря на то, что в «Просительницах» Данаиды прибыли из Египта, а в «Агамемноне» Старцы пришли из города. Точно также уход всех участников в финале спектакля в левый парод не будет соответствовать сюжету

в большинстве классических драм. Но если для подготовки артистов к выходу стали в конце V века до н. э. использовать Портик Эвмена, из которого можно было подниматься на оркестру и с правой, и с левой стороны, тогда схему организации пространства можно было соблюдать с момента первого выхода актеров и хора.

Разумно исходить из того, что стремление вписать классический театр в систему из минимального количества правил, понятных сегодняшнему исследователю, невозможно и несправедливо по отношению к этому сложному и бурно развивавшемуся историческому явлению. Поиск границы между постоянством и изменчивостью, правилами и нарушениями правил всегда будет предметом научной полемики в отношении античного театрального процесса.

Но кое-что говорит в пользу постоянства значений пародов. Для их семантики, вероятно, важнее всего было не географическое положение театра относительно города и не склонность к экспериментам некоторых авторов спектаклей, а то, что левая сторона понималась в античной культуре как несчастливая и катастрофическая, в отличие от правой – благой и надежной.

Такое распределение значений совпадает с различением «своего» и «чужого» с точки зрения зрителей: «свое» соответствует благой, правой стороне света и правому пароду в театре (город и площадь); «чужое» – опасной, катастрофической, левой стороне и левому пароду (чужеземье, порт)⁵⁴. Порт оказывается с той же стороны, что и чужеземье, потому, что с ними обоими связано отделение и присоединение к городу – момент катастрофический: отделение от города означает выход из-под покровительства домашних божеств, что неизменно осмысливалось в античной культуре как опасность. В итоге мы вновь приходим к простой витрувианской схеме, с уточнением: «свое» – правое, «чужое» – левое. И именно над левым пародом возвышался огромный, экзотический Одеон.

Подобная пространственная семантика имеет свои основания в сценическом действии. Вестники в трагедиях, обычно приходившие из чужеземья, входили на оркестру слева: и именно от их вестей коренным образом менялось течение событий в

драмах (как, например, в Софоклове «Эдипе»). Таким образом за левым, «недружественным» пародом легко закреплялось значение перелома в действии, так что любой выход актера слева был для зрителей семантически окрашен ожиданием важных событий.

Гипотезы о возможной роли Одеона в театре подводят и к более общей постановке вопроса: об использовании всей территории святилища Диониса для трагических и комических спектаклей – в том числе нижней площадки перед храмом.

В «Мире» Аристофана Гермес, вышедший из домика, на вопрос, где пещера, в которой томится в плену нимфа Тишина, ответил: «Там, внутри, внизу» (εἰς touti tò káτω) [224]. Он мог подразумевать или нижний этаж сены, или нижнюю площадку святилища. Там же, в «Мире», после того, как Тригей на Олимпе освободил богиню Мира вместе с нимфами Жатвой и Ярмаркой, ему надо было спуститься домой на землю, но навозный жук, на котором Тригей, как на Пегасе, поднялся к богам, улетел в Зевсову свиту. Тогда Тригей спросил у Гермеса [725]: «Как мне вниз спуститься»? Гермес в ответ ободряет и показывает дорогу, и эта дорога может быть как одним из пародов, так и спуском на нижнюю площадку к святилищу, откуда Тригей затем снова поднимется на оркестру по одному из пародов. Разумеется, никаких точных свидетельств этому в текстах найти невозможно, и весь вопрос только в смелости воображения исследователя.

Скена

Для реконструкции сцены классического периода совершенно нет и археологических данных: все сохранившиеся фундаменты сцен античных театров относятся к эпохе эллинизма и римской империи. В театрах аттических демов V-IV веков до н. э. фундаменты сцен тоже не сохранились; исключение – театр в Эвонимоне (не позднее середины IV века до н. э.). Древнейшие части фундамента сцены Театра Диониса в Афинах относятся к концу IV века до н. э., когда театр при Ликурге был впервые отстроен из камня. Это значит, что сцену в V веке до н. э. возводили из дерева специально для театральных состязаний и устанавливали прямо на орхестре. Как часто ее сносили и строили заново, мы не знаем.

Обычное слово для обозначения сцены в драматических текстах V-IV веков до н. э. – «дом», «здание» (οἶκία). В этом «доме» на орхестре обязательно есть дверь и твердая крыша: и та, и другая упомянуты в драматических текстах. Видимо, классическая «скена» внешне не была похожа на палатки, какие разбивали в военных походах.

Первый драматический текст, в котором есть ясные упоминания домика с крышей и дверью на орхестре – «Агамемнон» Эсхила (458 год до н. э.). На «крыше» дома сидит стражник, ожидающий сигнального огня из Трои [3]; в «дом» должен вступить Агамемнон, пройдя по пурпурному ковру [911, 957]; Клитемнестра не хочет мешкать «перед дверями» (θύραις), приглашая Кассандру войти [1055]; Кассандра сравнивает двери дома Агамемнона, куда она готовится вступить, с «воротами Аида» [1291]; затем Кассандра, пропев свои страшные видения и пророчества хору, собирается войти «в дом» [1313]. Затем в «Хоэфорах» дом будет вновь обозначать жилище Клитемнестры, а в «Эвменидах» – храм Аполлона в Дельфах. При этом во всей «Орестее» нет ни единого упоминания о роскоши этого дома, о его архитектурной отделке и росписи; это можно принять как косвенное указание на относительную скромность сценической постройки.

Наиболее ценный источник для того, чтобы составить представление о сцене и ее использовании в спектаклях V века до н. э., – Аристофан: его со-



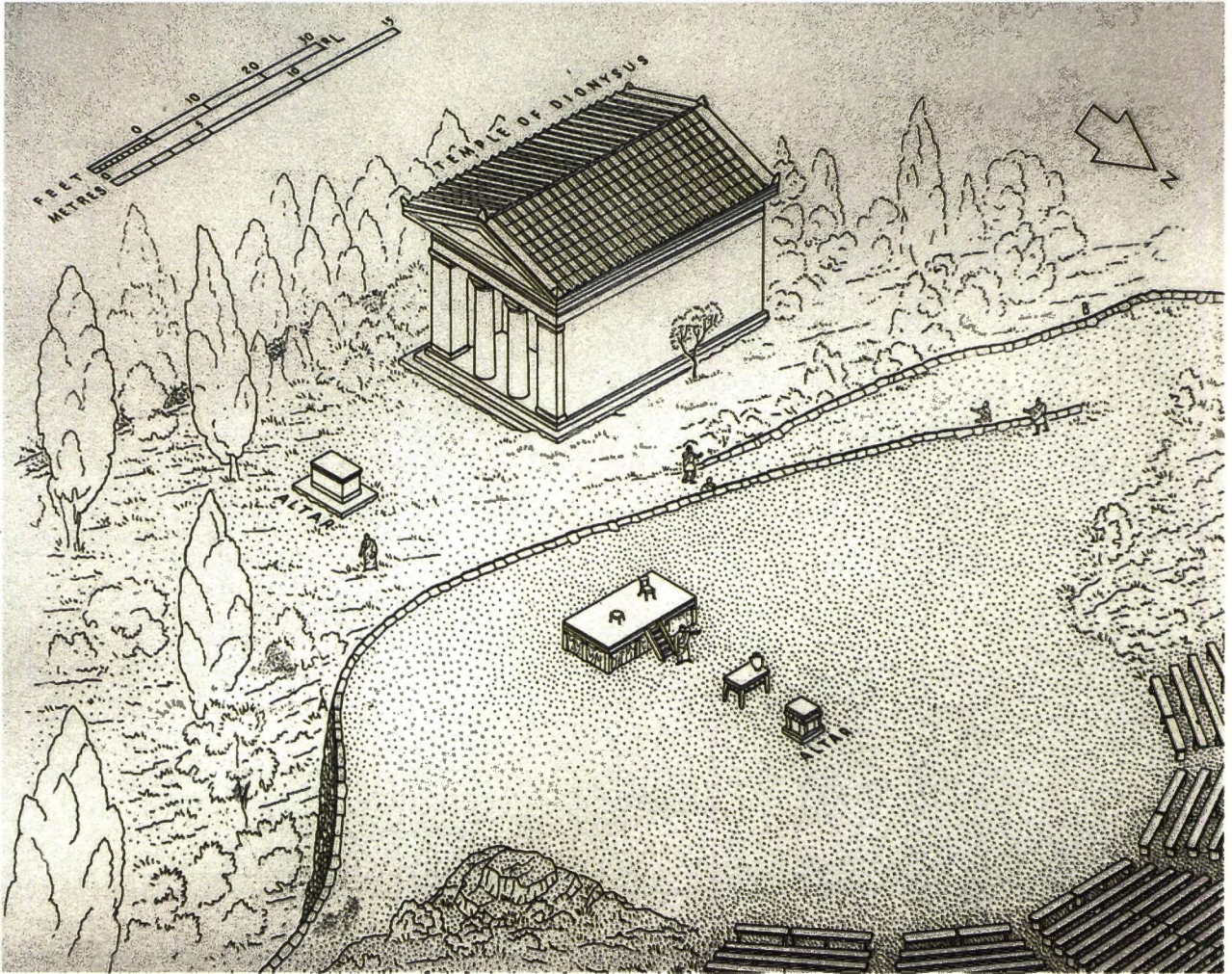
Театр в Эпидавре. Фото Ф. Сира.



Театр в Эфесе, Малая Азия (Турция). Дорога, которая отходит от театра слева (от зрителей справа), ведет прямо к городскому порту; другая дорога, перпендикулярная этой, которая отходит от театра справа (от зрителей слева), ведет прямо к городскому центру. Внутри театра значение сторон было противоположным: левый от зрителей вход на орхестру вел из порта, правый – из городского центра.

хранившиеся произведения датируются от 425 года до н. э. («Ахарняне») и далее. Древняя комедия, в отличие от трагедии, всегда открыто и подробно обыгрывала физические театральные реалии, так что ее свидетельства о театральном пространстве и бутафории наиболее ясны.

У Аристофана в каждой из сохранившихся комедий есть упоминания дома и двери. В «Ахарнянах»

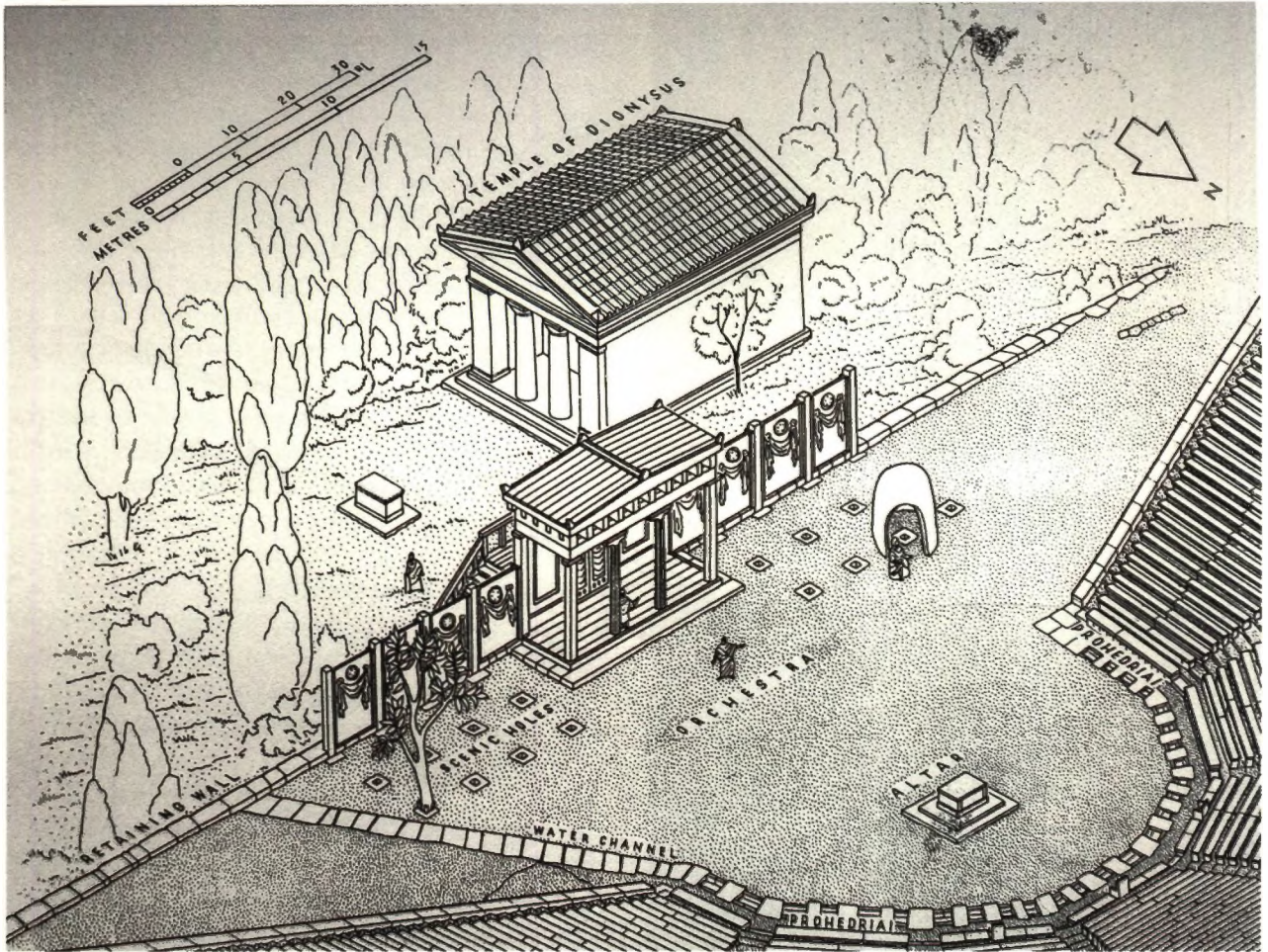


Театр Диониса в Афинах, стадия «А» (начало V века до н. э.), по Ликрофту. Места для зрителей расположены многоугольником, стремящимся к кругу. Скена отсутствует; на орхестре – подмостки Фесписа с лестницей, пиршественный стол, посередине орхестры алтарь. Пониже орхестры виден Храм Диониса и напротив него большой алтарь. Leacroft, Leacroft 1984, 9.

в доме живет Еврипид; Дикеополь, вызывая его, обещает «выломать двери» [403]. Во «Всадниках» в доме живет Народ; выходя из дома, Народ требует, чтобы Колбасник с Пафлагонцем отошли от его «дверей» [728]. В «Облаках» в доме располагается «мыслильня» Сократа и его учеников; Стрепсиад, отправляя своего сына к Сократу, спрашивает: «Видишь эту дверку и домик?» [92]; в самом конце комедии Стрепсиад взбирается на крышу с факелом, чтобы сжечь всю «мыслильню». В «Осах» в до-

мике живут Клеонослав и его сын Мстиклеон, и этот домик является пространственным центром нескольких мизансцен, в которых активно используется крыша: выбравшись изнутри дома на крышу, старик Клеонослав несколько раз хочет сбежать в судилище, но ему не удастся спуститься [202 и далее; 370 и далее].

В комедии «Мир» дом с «дверью» [30] вначале является жилищем Тригея и обиталищем гигантского навозного жука; после того, как Тригей по-



Театр Диониса в Афинах, стадия «В» (середина V века до н. э.), по Ликрофту. Сцена представляет собою перегородку с центральным портиком из трех колонн и треугольным фронтоном над ними. Около сцены реквизит: справа небольшая палатка, слева дерево, вставленное в один из пазов сцены (остальные показаны пустыми); ближе к зрителям большой алтарь. Leacroft, Leacroft 1984, 12.

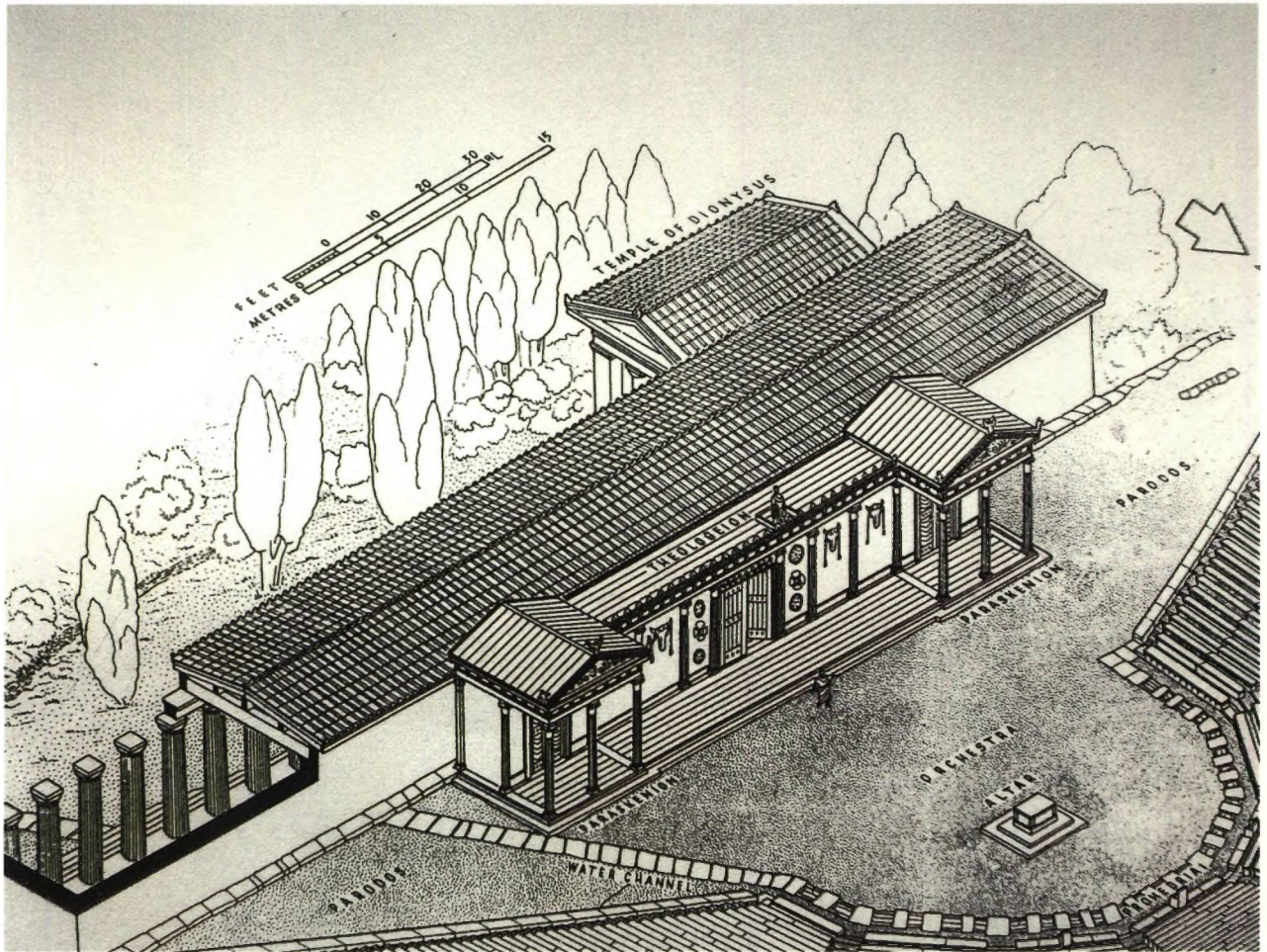
падает на Олимп, этот же «дом» (οἶκία) [178] становится жилищем Зевса, и Тригей просит «того, кто у зевсовых дверей», отпереть ему дверь дома [179]; по возвращении Тригея на землю домик снова становится его жилищем, около которого он жарит жертвенное мясо (упоминается «алтарь около дверей» [942]) и готовится к свадьбе.

В комедии «Птицы» в домике живет птичий царь Удод; перед появлением на площадке Удод возглашает [92]: «открой лес» (ἄνοιγε τὴν ὕλην), как если бы он сказал: «открой дверь». В «Лисистрате» домик обозначает захваченный женщинами Акро-

поль; намереваясь выкурить женщин оттуда дымом, старики складывают хворост «перед дверью» [309].

В «Женщинах на празднестве», пока действие происходит в городе, в доме живет поэт Агафон; приближаясь к нему, Еврипид указывает своему спутнику на «дверку» (θύριον) [26]. Когда действие перемещается за город, домик превращается в Тесмофорион – храм Деметры; Еврипид замечает [277]: «На Тесмофорионе виден знак собрания».

В «Лягушках», пока действие происходит на земле, в домике живет Геракл; Дионис останавли-



Театр Диониса в Афинах, стадия «С» (конец V века до н. э.). В северной части святилища пониже оркестры появился храмовый портик. Скена теперь представляет собою конструкцию типа «параскении»: стена с колоннадой, по краям которой справа и слева возведены небольшие крытые портики – «параскении» (буквально, «те, что около скены»). Leacroft, Leacroft 1984, 14.

валяется перед «дверью» и громко стучит в нее, вызывая Геракла [35-38]. Но после того, как Дионис спускается под землю в царство мертвых, он оказывается перед «дверью» дома, где живет Плутон [436] и тоже стучится в нее [460 и далее].

В «Женщинах в народном собрании» в первой половине комедии, до появления старухи и молодой девушки, ищущих любовника [877 и далее], в доме живут соседи главной героини Праксагора; Праксагора тихо стучится «в дверь» [34]. Во второй половине комедии в домике живет старуха: она вначале выглядывает из двери [884, 930], затем де-

лает вид, что скрывается внутрь [950], но выглядывает снова, наблюдая за юношей [946]; юноша, пропев любовную песню, стучится к ней в дверь, ожидая увидеть молодую [976].

В «Богатстве» в домике живет Хремил; он говорит богу богатства: «войди сюда... и сделай так, чтобы этот домик сегодня же наполнился богатствами» [231-233].

Таким образом домик на оркестре в большинстве комедий Аристофана обозначает жилище одного и того же персонажа, или одной и той же группы персонажей, которые выходят из дома при



Терракотовая модель жилого дома («ойкос»), предназначенная для посвящения в храм. Виден нижний вход, над которым возведен козырек крыши, поддерживаемый двумя колоннами, и второй этаж под треугольной крышей, из которого есть выход на верхнюю площадку козырька. 700-675 годы до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Терракотовая модель жилого дома («ойкос»), предназначенная для посвящения в храм. Сбоку хорошо видно, что площадка второго этажа может использоваться для выходов наружу из дома. 700-675 годы до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Сцена из «Средней комедии»: Зевс (слева) и Гермес (справа) перед окном, в котором видна Алкмена, ожидающая своего мужа Амфитриона (сюжет, легший в основу плавтова «Амфитриона»). Важно отметить окно на «втором этаже» как часть конструкции сцены. Краснофигурная ваза из Пестума около 350-340 годов до н. э. Рим, Музеи Ватикана. Savarese (ed.) 2007, 34.



Сцена из спектакля. На «втором этаже» сены видно окно, из которого выглядывает женщина, закрывшая себе лицо покрывалом. Краснофигурная ваза около 370-340 годов до н. э. Сиракузы, Археологический музей Паоло Скорси.

первом же появлении и входят в дом после завершения сцен с их участием. Исключений всего четыре: «Мир», «Женщины на празднестве», «Лягушки», «Женщины в народном собрании» где в результате перемены места действия меняется и значение сены. Во всех остальных комедиях место действия не меняется от начала и до конца, поэтому постоянным остается и значение сены.

В переводе Пиотровского слово «дом» и «дворец» употребляется в тексте комедий Аристофана неоднократно – даже там, где в греческом тексте этих слов нет. Например, в «Мире», когда Тригей возвращается с Олимпа, ведя за руки Ярмарку и Жатву, он сам дает рабу два указания, которые в переводе А. И. Пиотровского звучат так:

[842] «Теперь вот эту <т. е. Жатву> проводи скорее в дом»!

[846] «А я в Совет вот эту <т. е. Ярмарку> проведу сейчас».

Однако в греческом тексте упоминания «дома» в строке 842 нет, и нет необходимости его использовать; строка буквально переводится следующим образом:

«Ну так отправляйся как можно быстрее, взяв с собой ее <т. е. Жатву>».

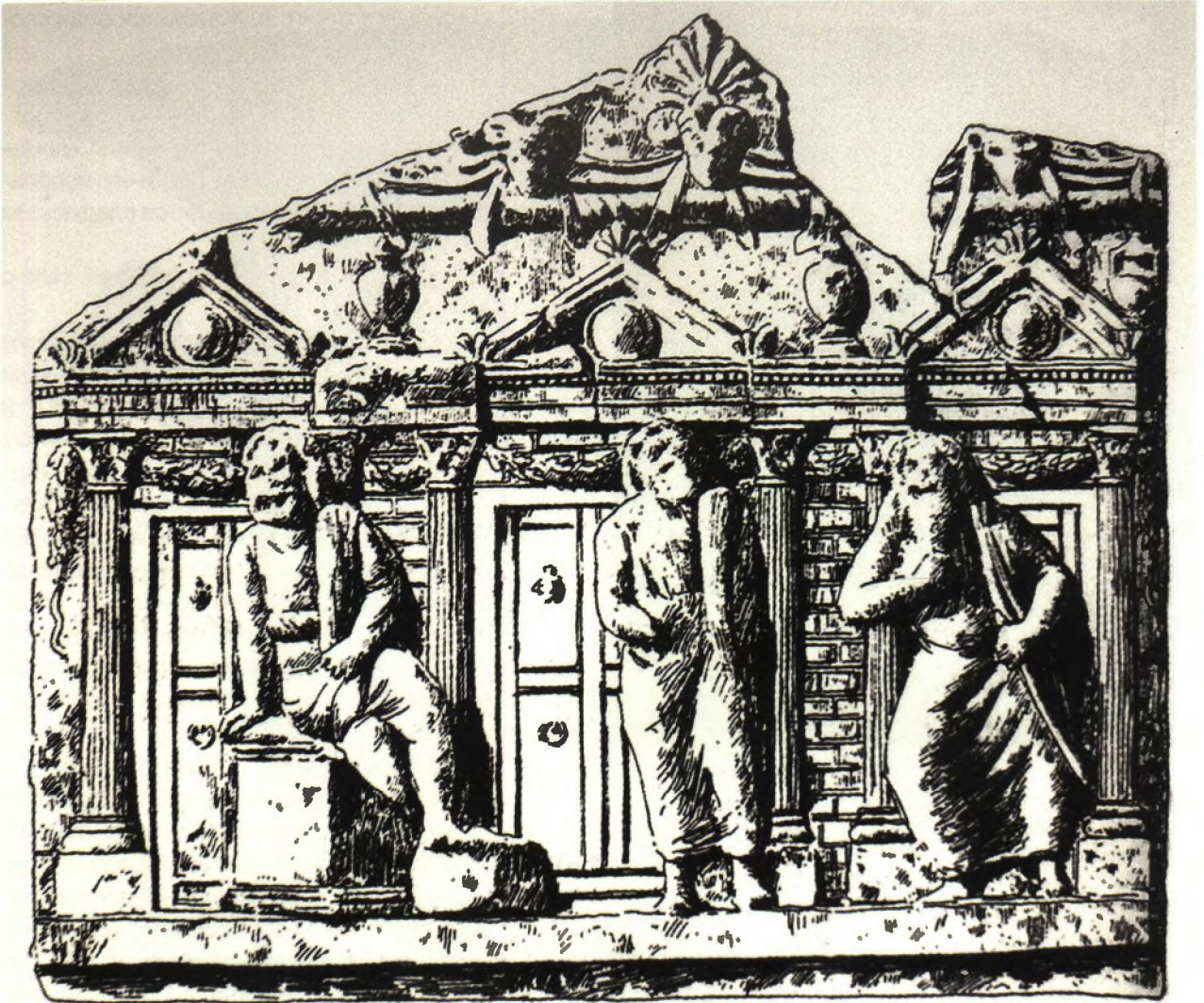
Еще одно место в «Мире», где использование сены в качестве дома Тригея возможно (по мысли Пиотровского), но сомнительно – строки 1302 и далее. Здесь Тригей после разговора с мальчиком (сыном Клеонима) говорит, буквально: «Войдем!» (εἰσίσμεν). Пиотровский истолковывает эти слова как призыв к мальчику войти в дом и в ремарке указывает: «Мальчик уходит». Но призыв «войдем» с гораздо большим основанием может быть обращен Тригеем к хору и всем артистам в знак начала эксода. Эксод и начинается через несколько строк; последующие слова Тригея, подхваченные Хором, уже обращены к зрителям [1306 и далее]:

«А вы останьтесь на пиру, друзья...»

В финале все артисты и хор уходят с оркестры в факельном шествии, как бы провожая Жатву – невесту Тригея на брачное ложе, и завершая тем самым спектакль. И в этом эксоде «Мира» использовать сцену тоже нет необходимости: вся труппа в финале спектакля могла направиться прямо в Одеон Перикла, откуда выходил хор во время парода.

В «Осах» и «Женщинах в народном собрании» Пиотровский предполагает наличие окон в сцене повыше двери и вводит их в свой перевод. Это не исключено, но греческий текст вновь почти не дает для этого оснований; только в «Осах» [379] хор советует Клеонославу, взобравшемуся на крышу, чтобы удрать, продеть веревку через «окошко», или «дверцу» (βιά τῆς θυρίδος).

Окна в сцене составляют особую проблему: в классических текстах нет ни одного прямого свидетельства об использовании их по ходу действия. Однако у всех классических драматургов есть эпизоды, в которых зрителям и героям должны быть слышны восклицания изнутри дома при закрытых



Сцена из спектакля. Перед сценой с тремя дверями поставлен алтарь, на котором сидит раб (слева). Рядом двое стариков. Хороший пример (хоть и поздний) близости алтаря к сцене. Терракотовая табличка из Кампании с барельефом конца I века до н. э. Savarese (ed.) 2007, 49.

дверях (Эсхил, «Агамемнон» [1343 и далее]; Софокл, «Аякс» [333 и далее]; Еврипид, «Медея» [96 и далее]; Аристофан, «Осы» [156]; «Мир» [232 и далее]). Звук должен был доноситься или из окон, или из проемов в задней стене сцены: и то, и другое допустимо и технически оправдано. В южно-италийской иконографии сцены IV века до н. э. неоднократно показаны окна на фасаде рядом с дверью: встречаются совсем маленькие, похожие на слуховые окна или бойницы, и большие, в которых

видна голова и большая часть туловища выглядывающих из них женщин.

В «Мире» есть интереснейшая сцена жертвоприношения [1017 и далее]. Раб предлагает Тригею прирезать овцу, но Тригей отказывается совершать кровавую жертву на орхестре, мотивируя это и глупо, и шутовски [1019-1022]:

Резни не любит Тишина,
Ее алтарь не терпит крови. Внутрь зайди и отнеси <овцу>;
Там принеси жертву, сюда вынеси бедренную часть.
А овцу эту бережем для хорега⁵⁵.



Модель фасада скены типа «простас»: внизу двери, разделенные колоннами; на втором этаже – колоннада с проемами, а сверху треугольный фронтон. Раскрашенный барельеф из терракоты около III века до н. э. Неаполь, Археологический музей. Savarese (ed.) 2007, 46.



Т. н. ваза «Персей» из Аттики: актер танцует на подмостках перед двумя зрителями, сидящими на стульях. Около 420 года до н. э. Художественная реконструкция (автор E. Malyon).

Последняя фраза из процитированного четверостишия – обычное для Аристофана высмеивание скупости хорегов; но первые три строки – оригинальная мотивация невозможности кровавых жертв на орхестре во время театральных состязаний. Фраза «внутри зайти» подразумевает то, что раб зашел в домик для совершения жертвы; после ухода раба Хор сразу обращается к Триегею [1023-1024]:

Тебе же надо сейчас остаться перед дверями (θύρασι)
и быстро наколоть сюда дров...

Приведенные два фрагмента ясно свидетельствуют об использовании сцены как места кровавых жертв, которые нельзя было совершать публично на очищенной перед состязаниями площадке. Поэтому



Т. н. ваза «Персей» из Аттики (около 420 года до н. э.) в настоящем облике: большинство очертаний фигур можно только предполагать. Taplin 1994, fig. 8.25A.



Орест и Пилад в Тавриде, позади них виден фасад сцены типа «параскении» (стена в центре, справа и слева небольшие выступающие вперед портики-«крылья»). Краснофигурный кратер из Кампании около 330-320 годов до н. э. Париж, Лувр.

герои Аристофана при необходимости могут пользоваться сценой в этом качестве часто без дополнительного обсуждения, чей это дом и почему заклятие должно совершиться внутри. Так, в «Птицах» сцена, являющаяся домом птичьего царя Удода [92], тоже используется как место для жертвоприношения без объяснений, почему [1056].

То, что на орхестре есть алтарь (вероятно, по близости от сцены), достаточно ясно показано и в «Мире», и особенно в «Женщинах на празднестве». В «Женщинах на празднестве» старик Мнесилох спасается от преследующих его женщин именно на алтаре, пародируя знаменитую мизансцену из «Телефа» Еврипида, а женщины хотят запалить под алтарем костер, чтобы выкурить его оттуда

[689 и далее]; далее по ходу действия комедии алтарь упоминается и используется неоднократно.

Еще Крис Диарден в своем исследовании убедительно показал, что для комедий Аристофана необходим и достаточен один домик с одной дверью⁵⁶. Современные постановки комедий на летнем греческом фестивале в Эпидавре демонстрируют возможность еще более радикального «минималистского» решения: практически любая пьеса Аристофана (как и любая трагедия V века до н. э.) может быть исполнена без сцены, только с использованием бутафории.

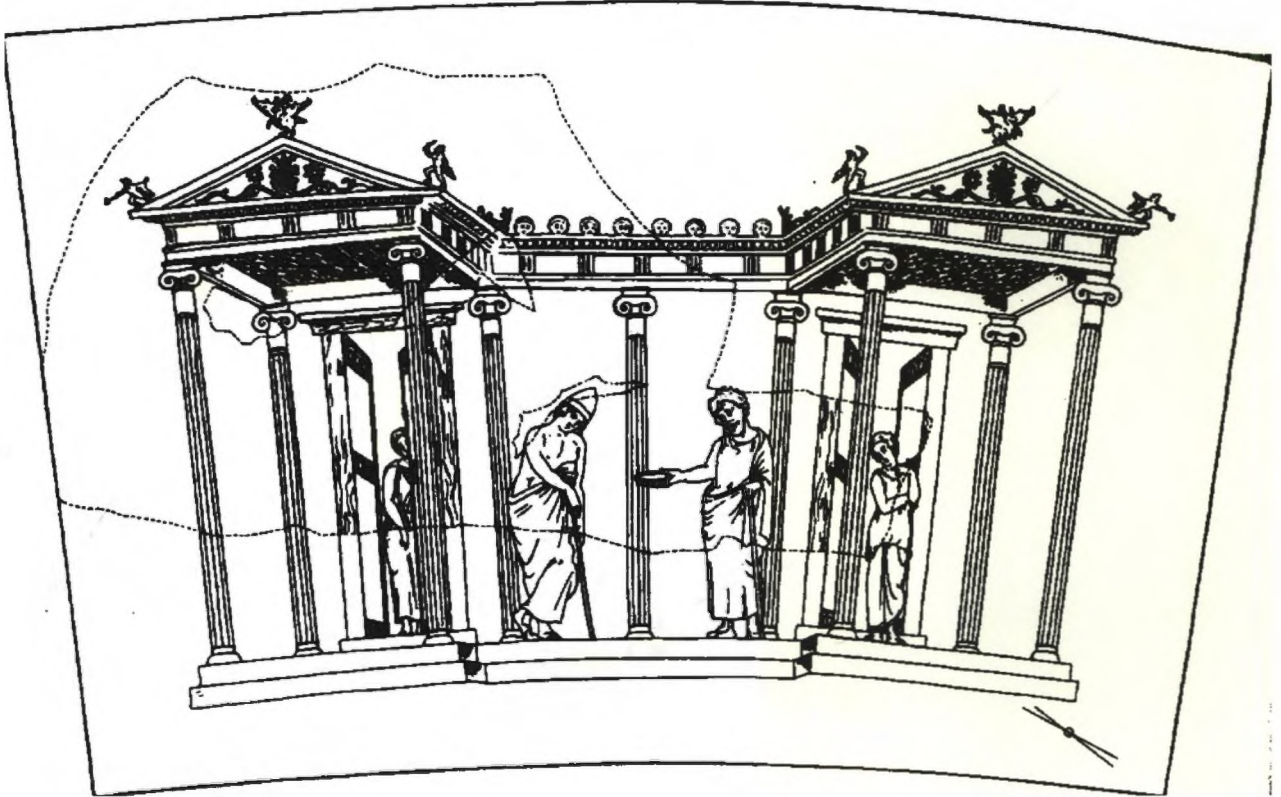
Интересно, что «Мире» [731] и «Женщинах на празднестве» [658] у Аристофана встречается слово «скена», в обоих случаях во множественном



Фрагмент вазы с изображением сцены типа «параскении». Краснофигурная ваза из Апулии около 350 года до н. э.

числе: *σκηναίς*, и вряд ли в значении «домики на орхестре». В «Мире» хор земледельцев перед тем, как обратиться к зрителям в парабасе, передает свое «снаряжение» (*σκεύη*) помощникам, чтобы они постерегли его, ибо рядом со «скенами» много ворюшек и дурного люда. В «Женщинах на празднестве» [654 и далее] хор женщин сбрасывает с себя плащи, подпоясывается «по-мужски» и пускается на поиски мужчин, пришедших шпионить за женщинами на празднество: хор собирается осмотреть все «скены», которые женщины, согласно сюжету, разбили за городом, расположившись на несколько дней праздновать Фесмофории.

В обоих случаях наличие многочисленных «палаток» или «домиков» на орхестре во время действия, конечно же, было совсем не обязательно; они не требовались в прологах комедий, их необходимость могла возникнуть только начиная с пародов. В «Мире» в этих палатках могли обитать представители греческих городов, не имеющие реплик; в «Женщинах на празднестве» – женщины, празднующие Фесмофории за городом. Непонятна фраза из «Мира»: почему поблизости от «скен» толпилось много негодяев? – Если исключить возможность возведения палаток прямо на орхестре во время парода, остается только предположить, что



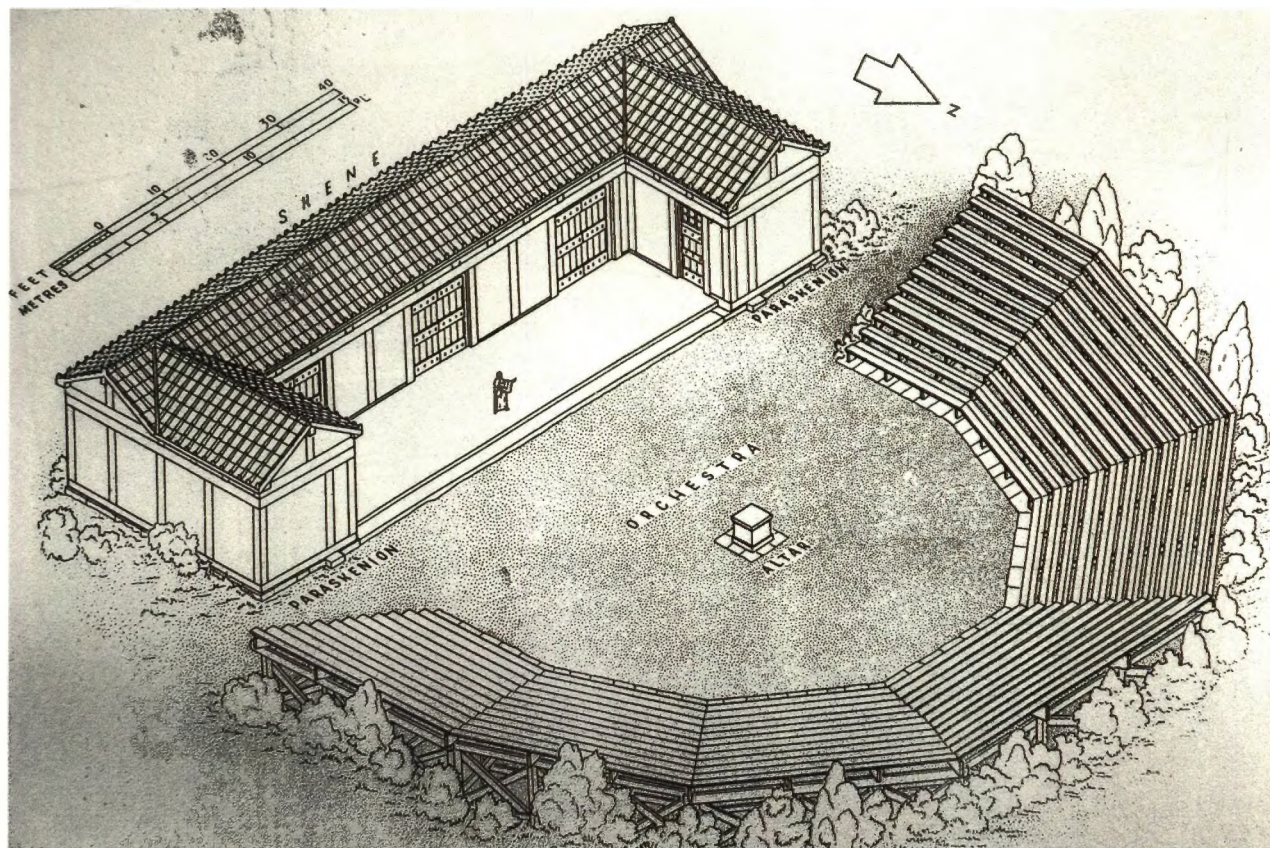
Художественная реконструкция сцены типа «параскении» с использованием фрагмента краснофигурной вазы из Апулии.

имелись в виду настоящие палатки, ранее разбитые на священном наделе Диониса для совершения праздничных жертвоприношений. Эти же палатки могли использоваться как сценический образ и в «Женщинах на празднестве», и в не сохранившейся комедии Аристофана под названием «Женщины, устанавливающие палатки». Однако дело здесь вновь только в смелости воображения исследователя.

Можно заметить, что Аристофан ни разу не употребляет слово «сцена» как театральное техническое термин: ему достаточно слова «дом», ибо это слово передает в комедиях и реальный пред-

мет, и сценический образ. У Софокла в «Аяксе», а также у Еврипида в «Гекубе» и «Троянках» дом на орхестре назван «скеной», ибо он во всех трех пьесах действительно представляет собою военную палатку. Одна фраза из монолога Текмессы, что Аякс вышел наружу «через двери» (διὰ θυρῶν) [301], может указывать на то, что и в этих случаях настоящую палатку могли на орхестре не возводить и по-прежнему использовать деревянный домик с крышей и дверью.

Слово «сцена» как обозначение домика на орхестре пришло в позднейшую традицию из философской, риторической и научной литературы.



Реконструкция ранней стадии Театра в Эретрии, Греция (первая половина IV века до н. э.), по Ликрофту. Домик сены с параскениями. Leacroft, Leacroft 1984, fig. 29.

Невозможно понять, было ли это слово термином во времена трех великих трагиков и Аристофана. Первые два случая употребления слова «скена» как технического термина – пассажи из «Законов» Платона, около 350 года до н. э., и из речи Демосфена «О преступном посольстве», произнесенной 343 год до н. э.).

О своем оппоненте Эсхине – одновременно ораторе и актере, кичившемся своим прекрасным голосом, Демосфен говорит судьям следующее [О преступном посольстве 337]:

«Было бы крайне странным оказывать ему <т. е. Эсхину> внимание за его прекрасный голос, после того, как он причинил несчетные бедствия уже не возле сены <или “на сцене”>: буквально, ἐπὶ τῆς οἰκῆς>, но в общественных и притом важнейших делах государства»⁵⁷.

Платон устами некоего Афинянина произносит речь, цель которой – вежливо предупредить трагиков, что им не будет позволено выступать в городе, если их поэтические речи не будут совпадать с теми, что звучат из уст мудрецов-правителей [Законы 817с]:

«Так не ожидайте же, что мы так легко позволим вам установить / сколотить сцену на площади (οἰκῆνὰς τε πῆξαντας κατ’ ἀγοράν) и привести сладкоголосых актеров, оглушающих нас звуками своего голоса»⁵⁸.

Аристотель в «Поэтике» (около 320 года до н. э.) употребляет термин «скена» регулярно, притом, как и Платон, во множественном числе. Возможно, это надо понимать как указание на сложность ее конструкции, по сравнению с классической – увеличение числа дверей и создания двух различных



Наиболее ранний пример сцены типа «параскении» (с крыльями справа и слева) в Риме. Фреска, около 100 года до н. э. Дом Августа на Палатинском холме в Риме.

по высоте уровней действия³⁹. Однако еще позднее в знаменитых комментариях филолога Аристофана Византийского к классическим трагедиям и комедиям (конец III – начало II веков до н. э.) термин «сцена» употребляется в единственном числе, и такое употребление становится преобладающим.

О внешнем виде классической сцены мы можем только гадать. Все существующие реконструкции V века до н. э. исходят главным образом из идеи ее первоначальной простоты: дерево в качестве материала и гладкие стены без декоративной от-

делки. Какое из существовавших в Афинах зданий могло послужить для него моделью, мы не знаем.

Очевидно, в V веке до н. э. архитекторы и их заказчики не воспринимали театральную сцену как предмет, достойный приложения специальных усилий по проектированию, строительству и отделке. В самом деле, в период активного городского строительства, вдохновляемого Периклом, в Театре Диониса даже не был заложен каменный фундамент для этого «домика», при том что в двух шагах от Театра сравнительно быстро был по-



Пример сцены типа «параскении» в римской театральной культуре. Фреска начала I века н. э. Вилла в Оплонтисе, Кампания.

строен огромный Одеон экзотической формы. Это может значить лишь то, что сцену (как, видимо, и театр в целом) не воспринимали как существенный элемент городской архитектуры, формирующий лицо Афин, и потому не пытались выявить в театральном пространстве природу искусства, красоты и гармонии. Деревянные подмости на холме под Акрополем, площадка для выступлений хоров и деревянный домик, поставленный на ней, были прикладными элементами празднеств в честь Диониса, принадлежавшими святилищу. Истолкование театрона и сцены как самостоятельных предметов искусства произойдет позднее: не ранее второй половины IV века до н. э.; в конце IV века до н. э., во время правления Ликурга, когда весь Театр Диониса будет впервые отстроен из камня.

Простейшая возможная модель первоначальной сцены – прямоугольный «ойкос», или «дом», хорошо известный по сохранившимся терракотовым моделям VII-V веков до н. э. Такой домик легко можно было собрать из дерева и демонтировать, когда в нем отпадет надобность.

Поддающиеся реконструкции жилые дома IV-II веков до н. э. (в Афинах, Приене, на Делосе и др.) показывают, что вход с улицы во внутренний двор обычного дома получал минимальную архитектурную отделку. Этим он отличался от фасада наиболее объемной и высокой части дома, располагавшейся во внутреннем дворе в стороне, противоположной входу: этот фасад назывался по-гречески «простас». Сохранились фрагменты одноэтажных и двухэтажных простасов с колоннадой или окнами



Пример сцены типа «параскении» в римской театральной культуре; здесь над центральным входом в сцену, закрытым расписанной доской, возведен портик с треугольным фронтоном. Фреска начала I века н. э. Вилла в Оплонтисе, Кампания.



Два комаста затаскивают старика с посохом на подмостки. Видно, что сценическая площадка стоит на опорах, нижнее пространство занавешено, над площадкой козырек крыши. Краснофигурный кратер из Апулии около 380 года до н. э. Лондон, Британский музей.



Подмостки с лесенкой: в центре комический Геракл, справа от него Гермес с жезлом, слева женщина. Колоннами на заднем плане обозначен задник. Краснофигурный кратер около 350 года до н. э. Милан, Археологический музей. Savarese (ed.) 2007, 32.

на втором этаже и треугольным фронтоном. Терракотовая модель подобного фасада с тремя дверями, которая сегодня интерпретируется как модель фасада сцены, также была найдена в Южной Италии.

Простой «ойкос» и более сложный дом с «простасом» можно обозначить как первые две стадии «спектра» архитектурных возможностей афинского театра классической эпохи, и следом за ними наметить еще две стадии в сторону увеличения объема сцены и роскоши ее отделки:

1) ойкос;

2) двухэтажный простас с дверью на первом этаже и окнами на втором;

3) фасад общественного здания с крыльцом, колоннадой при входе и треугольным фронтоном (наподобие Пританея V века до н. э. на старой Агоре);

4) длинный крытый портик с колоннадой и выступающими вперед боковыми крыльями (наподобие Портика Зевса Освободителя V века до н. э. на старой Агоре).

Историки театра в XX веке примерили каждую из этих гипотетических форм сцены (притом в различных вариациях) к Театру Диониса V века до н. э.



Эпизод театрального действия: воин взбирается по лестнице, прислоненной к стене; на нижнем уровне стены – дверь; на верхнем – окна, из которых выглядывают два воина и старик. Краснофигурная амфора из Апулии второй половины IV века до н. э.



Эпизод театрального действия: встреча двух героев около двустворчатой двери скены. Терракотовая табличка с барельефом первой половины I века до н. э. Терамо, Городской археологический музей Франческо Савини. Savarese (ed.) 2007, 47.

Это особенно ясно видно по зарисовкам Г. Булле и Э. Фихтера, выполненным в 1920-е и 1930-е годы.

К подобным реконструкциям, разумеется, надо относиться с осторожностью. Ни одна из пьес V века до н. э. не требует наличия более одной двери в скене; и едва ли можно обосновать необходимость перегородивший удаленный от зрителей край орхестры вытянутым в длину зданием, каковое воображал в качестве скены Фихтер. Чем более сложно устроен фасад скены, тем труднее сыграть сцены, например, предложенные Аристофаном в «Осах». С другой стороны, концепция «минимализма» по отношению к древнейшему театру, конечно, тоже имеет под собой мало оснований.

Наиболее ранние артефакты, имеющие отношение к истории древнегреческой скены, датируются последней четвертью V века до н. э. Это две вазы – одна аттическая, другая южноиталийская; на обеих



Сцена освобождения Андромеды: Андромеда привязана к двум отдельно стоящим шестам; на художника, предположительно, повлияла мизансцена из неизвестного спектакля. Краснофигурный кратер из северной Италии около 410-400 годов до н. э. Музей Гетти, Малибу, Лос-Анджелес.



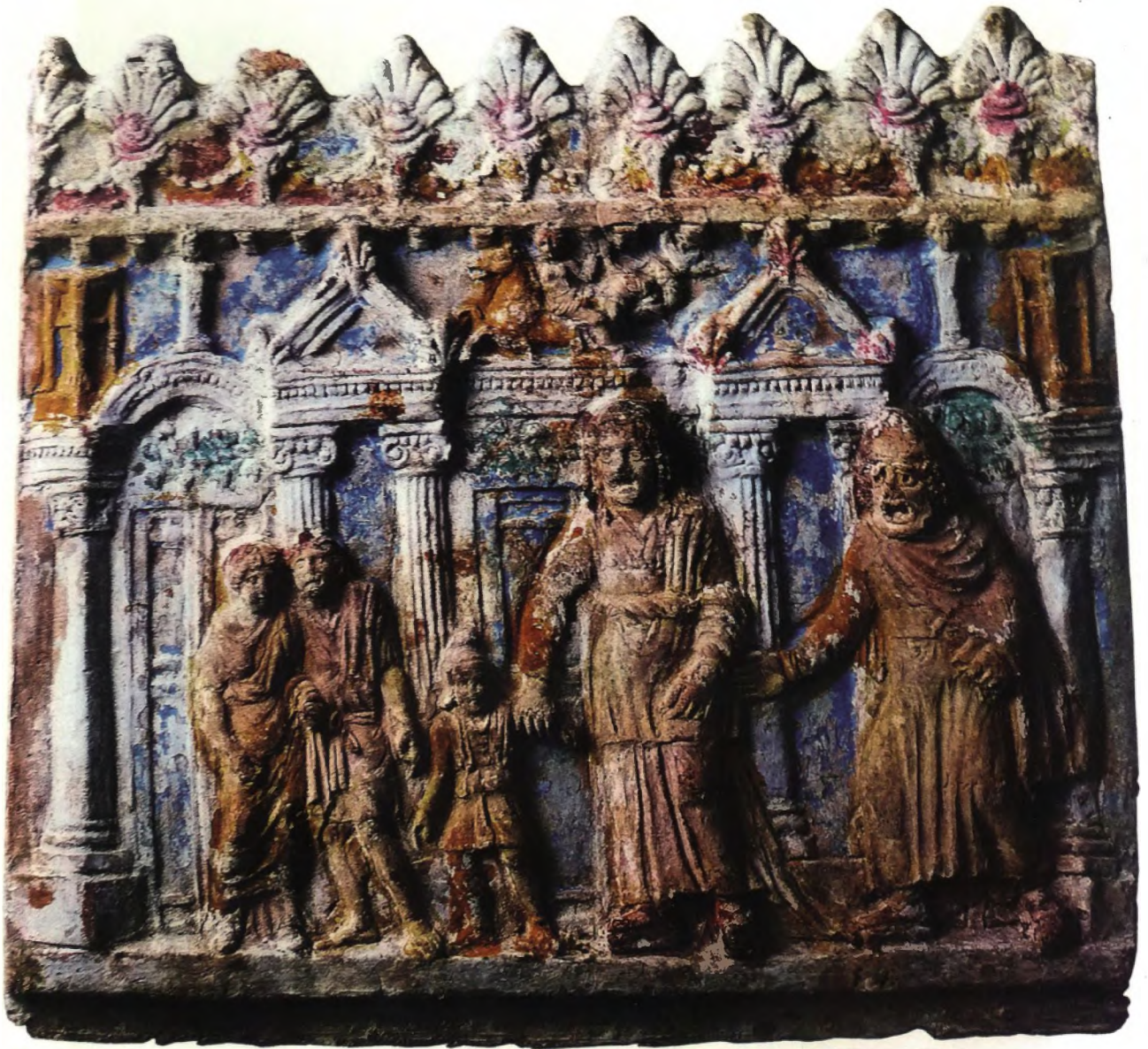
Орест, прибежавший в храм Аполлона в Дельфах, спасаясь от Эриний – богинь мести, которые стали преследовать его после того, как он совершил убийство Клитемнестры, его матери. Орест припал к «пупу Земли» (камню, хранившемуся в Дельфах и отмечавшему, по преданию, земной центр); левее в центре – Аполлон, еще левее от него – служительница храма; Аполлон отгоняет Эринию (крайняя слева), взбравшуюся на колонну; справа от Ореста – сестра Аполлона Артемида. (Сюжет этой росписи явно навеян начальной сценой трагедии Эсхила «Эвмениды») Краснофигурный кратер из Апулии. Первая четверть IV в. до н. э. Неаполь, Археологический музей.

показаны сценические подмостки, возвышающиеся над уровнем земли. В обоих случаях подмостки показаны в профиль, так что внешний вид задника определить практически невозможно.

Древнейшее вазописное изображение сценических подмостков относится ко времени около 420 года до н. э. Это – так называемая ваза «Персей» из Аттики, довольно плохо сохранившаяся. Но все же на ней различимы относительно невысокие подмостки с лесенкой; некоторые предполагают здесь задник из ширм, хотя в этом уверенности нет. На подмостках пляшет актер; это, скорее всего, комический танец, потому что у актера хорошо видны ноги, и одна из них согнута в колене и поднята высоко, как при подскоке. Перед подмост-

ками сидят двое зрителей, у их кресел прорисованы изогнутые ножки, у ближайшего из кресел различима спинка. Название «Персей» эта ваза получила благодаря художественной реконструкции (автор E. Malyon), растиражированной в книгах по античному театру. Проанализировав силуэт танцующего актера, художник предположил, что в руках у него изогнутый меч, а на плече сумка; из чего последовал вывод, что в сумке – голова Горгоны, отсеченная этим мечом, и все сценическое действие является пародией на софоклову трагедию «Андромеда», текст которой не сохранился⁶⁰.

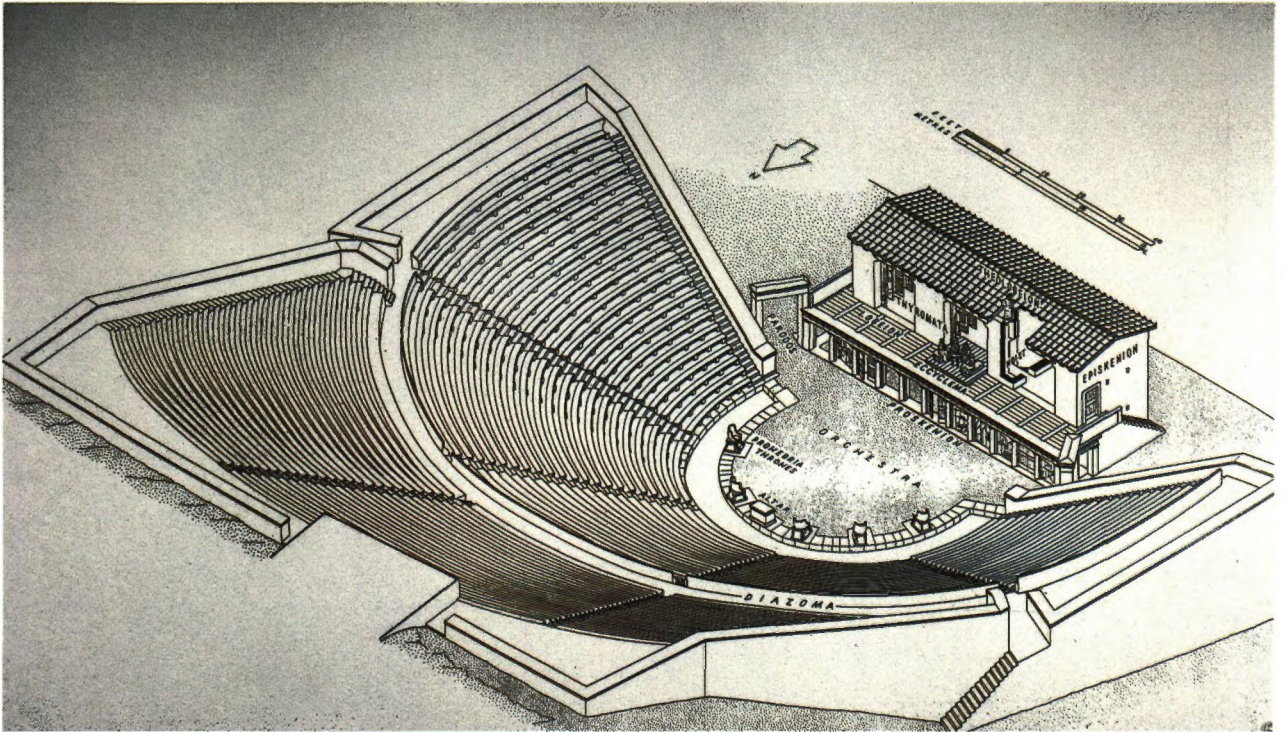
Ваза, ближайшая к ней по времени – апулийский кратер около 400 года до н. э., на котором изображен фрагмент сценического действия, шутливо на-



Сцена из поздней трагедии на фоне сцены с колоннадой, дверями и портиками. Раскрашенная терракотовая табличка с барельефом конца I века до н. э. Палаццо Массимо в Термах, Рим. Savarese (ed.) 2007, 50.

званный в научной традиции «Игра о гусе», потому что среди прочего реквизита на сцене лежит битый гусь: шея его свешивается с подмостков. Это одна из древнейших в ряду южноиталийских комических ваз (так называемых «флиаковых ваз»⁶¹), на которых изображены сценические подмостки, возвы-

шающиеся над землей. Конструкция таких подмостков повторяется на многих вазах Южной Италии и Сицилии IV века до н. э.: ровная площадка на опорах, лесенка, соединяющая ее с землей, плоский задник, часто с дверью, с оконными проемами над дверью или рядом с ней; над задни-



Раннеэллинистический театр на основе Театра в Пергаме, Малая Азия, по Ликрофту. Leacraft, Leacraft 1984, fig. 47.

в дом; он приглашает ее «взобраться» (ἀνάβαινε) [1341], и для того, чтобы притянуть ее к себе, он приглашает ее ухватиться за его «канатик» (σχοῖνιον), который уже немолод, но все же не против, чтобы за него потянули. Двусмысленность этой сцены начинается прямо со слова ἀνάβαινε (одновременно «взбираться» и «возбуждаться»). Так что убежденность некоторых исследователей в том, что Клеонослав призывает к себе авлетистку с крыши или с помоста перед сценой⁶⁴, имеет под собой мало оснований.

Если попытаться вписать такие подмости в стадиальную схему развития сцены, то, помня о легендарной телеге Фесписа, надо признать их стадиально древнейшими, ибо они устанавливаются и демонтируются проще всего. К следующей стадии надо отнести палатку или домик с закрытым от взора внутренним помещением: способы проектирования и архитектурной отделки фасада такого домика формируют следующие стадии его развития.

Наши сведения о «сkenографии», или живописном украшении сцены, весьма скудны. Аристотель утверждает, что сkenографию ввел Софокл [Поэтика 1449a18-19]. Витрувий же сообщает следующее [Об архитектуре 7, Вступление 11]:

«Впервые в Афинах в то время, когда Эсхил ставил трагедию, Агатарх построил сцену (scaenam fecit) и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлению на определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на сцене вид зданий, и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся»⁶⁵.

Очевидно, Витрувий (ок. 25 года до н. э.) принимает за аксиому то, что первая сцена, возведенная во времена Эсхила, сразу же была живописно украшена, притом с использованием перспективы.

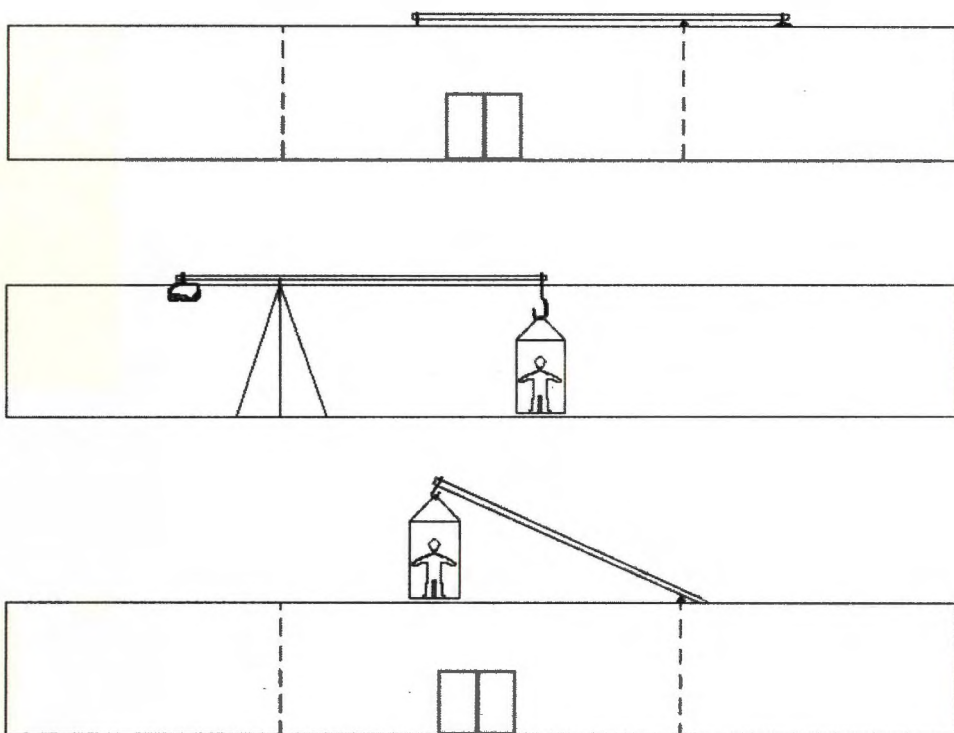


Раннеримский театр в Беневенто, Кампания. Видно, что почетные ряды зрительских мест – «проэдриа» превращены в каменные ступени для расставления официальных кресел магистратов.

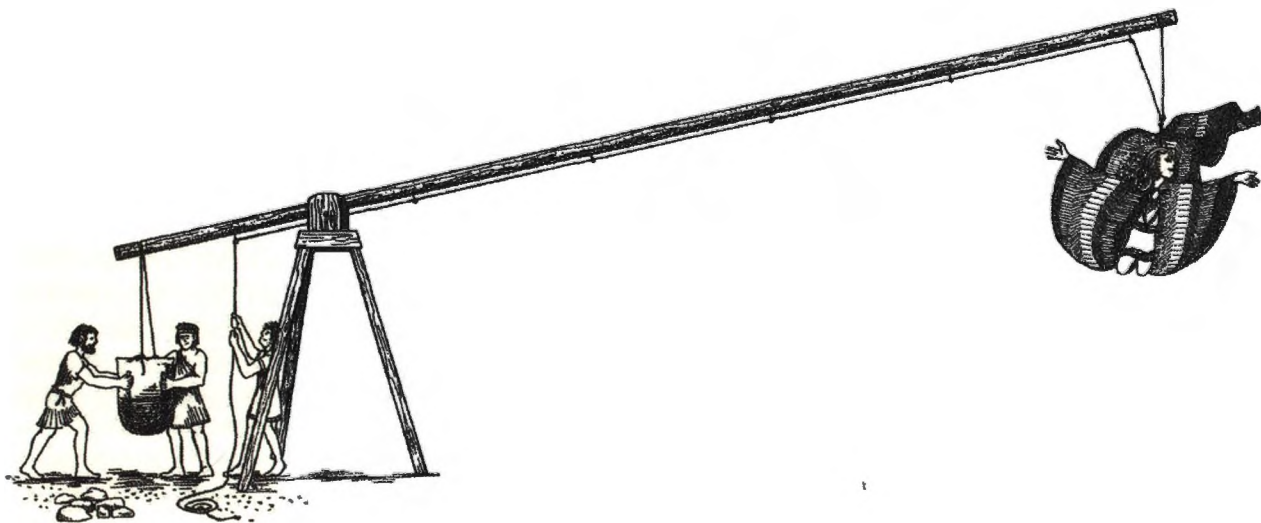
Но Витрувий не ставит себе целью исследовать собственно сцениграфию. С труда Агатарха он начинает обзор письменных источников по правилам соразмерности в архитектуре: он уделит этому обзору несколько пассажей [Об архитектуре 7, Введение 11-18]. Все же ясно, что Витрувий, связывая введение сцениграфии с Эсхилом, опирается на влиятельную ученую традицию, современную ему, согласно которой Эсхил был изобретателем величественного стиля трагедии во всех его проявлениях, включая «машины» и театральную живопись; об этом говорит эллинистическое «Жизнеописание Эшила» [2; 14]. Об Агатархе как театральном живописце больше ничего не известно, разве что анекдотическая история, которую рассказывает Плутарх [Алкивиад 16]: однажды Алкивиад запер его у себя дома и не отпускал до

тех пор, пока тот не расписал его дом – а потом наградил и отпустил. Все остальные античные свидетельства о сцениграфии (включая артефакты) относятся ко времени не ранее начала I века до н. э.

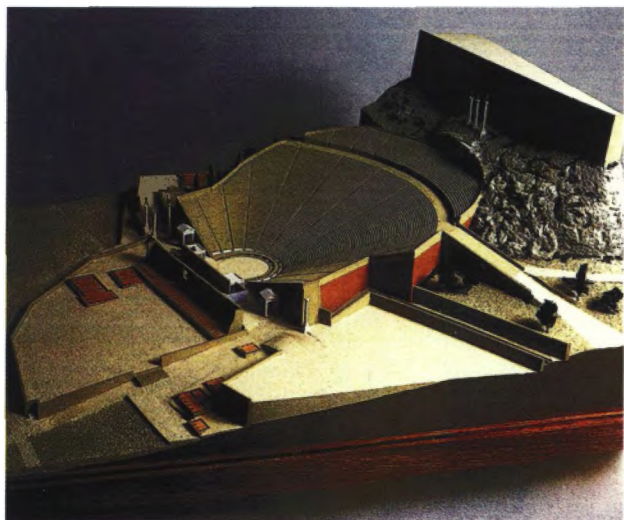
Наиболее ранние свидетельства о форме фасада сцены относятся ко второй половине IV века до н. э. и будут рассмотрены ниже в соответствующем разделе. Свидетельства о двух «устройствах», использовавшихся для сценического действия, сохранились в классических текстах и могут быть интерпретированы благодаря позднейшим античным комментариям.



Реконструкция «полетной машины» (μηχανή), по Мастронарду (Mastronarde 1990).



Реконструкция «полетной машины» (μηχανή), по Эшби (Ashby 1999, 85).



Физическая модель Театра Диониса в Афинах конца IV века до н. э., после возведения каменного театрона и сцены в правление Ликурга. Seidensticker 2010, 23.

«Машинерия»

Этих устройств два, они широко известны всякому, кто хоть что-нибудь слышал об античном театре: 1) μηχανή (буквально «машина», «устройство»); 2) εκκύκλημα (эккиклема; буквально «выкатывалка»).

«Машина» поднимала актеров на воздух и переносила их с места на место наподобие подъемного крана; так что это устройство можно назвать просто «подъемник». В несохранившихся комедиях Аристофана и Страттида (рубеж V-IV веков до н. э.) встречается термин κράβη – буквально, «крюк»: подразумевается управляемый «машиной» крюк, держащий канаты, на которых висит актер. Слово κράβη одновременно значит «фиговая ветвь», так что актеры-комики, поднявшиеся в воздух на подъемнике, шутя, сравнивали себя с фигами⁶⁶.

Эккиклема служила для того, чтобы продемонстрировать зрителям результаты деяний, происшедших внутри домика (в трагедиях, как правило, убийств): в ее конструкцию входила площадка, которую «выкатывали» на оркестру через двери, чтобы показать, что лежит на ней. В надписи из Делоса 274 года до н. э., на которой сохранилась смета на реконструкцию театра, для обозначения «выкатывалки» впервые зафиксирован термин ἐξώστρα (эксостра; буквально, «выдвигалка»)⁶⁷. Поллукс во II веке н. э. утверждал, что эккиклема и эксостра – синонимы [Ономастикон 4.129].

Общего понятия для этих двух устройств в литературе классической эпохи не зафиксировано. Словом «машина» в V и в IV веках до н. э. называли исключительно подъемник [Платон, Кратил 425d; Аристотель, Поэтика 1454a 36 и далее; Антифан, Творчество фр. 191⁶⁸]. Но позднее в античных комментариях конца III века до н. э. эккиклема получает термин, похожий на μηχανή, а именно μηχανήμα, в значении «устройство» [Аристофан Византийский, Схолии к Эсхилу, «Эвмениды» 64].

Наиболее ранний и надежный источник для реконструкции того, как функционировали эти устройства, вновь Аристофан. Полет на подъемной машине показан в комедии «Мир» [79-179], где Тригей взлетает в воздух на навозном жуке и приземляется перед дверями Зевса; это явная пародия



Актеры переодеваются в женские костюмы и маски для выступления в трагическом хоре. Актер слева уже в костюме и маске; актер справа надевает на себя женские кутурны, перед ним на земле маска типа «маска-шлем», похожая на маску актера слева. Краснофигурная ваза из Аттики около 450 года до н. э. Бостон, Музей изящных искусств.



дия на главного героя еврипидовой трагедии «Беллерофонт», взлетевшего на Олимп на Пегасе.

Появился ли Тригей сразу на летательной машине или взобрался вначале на крышу, а потом взлетел – из текста Аристофана не ясно; и более века в науке длится незатихающий спор, когда именно Тригей взлетел воздух и как надо толковать соответствующие строки комедии⁶⁹. Ясно лишь, что в один момент (приблизительно в строке 164) жук стал сильно качаться в воздухе; Тригей перепугался и стал просить управляющего подъемником «машиниста» (μηχανοποιός) защитить его.

Слово μηχανοποιός (в переводе Пиотровского «машинный мастер»), истолкованное буквально, обозначает мастера, конструирующего подъемник. Приведенная сцена из «Мира», фрагмент из несохранившейся комедии Аристофана «Дедал» и два фрагмента из комедий Страттита⁷⁰ убеждают в том, что этот самый «машинный мастер» управлял подъемником во время действия. Отсюда следуют две возможности: 1) инженер-конструктор машины сам ею управляет; 2) термин μηχανοποιός применяли и к инженеру-конструктору, и к машинисту подъемника.

У Аристофана эккиклема очевидным образом используется в «Ахарнях» и в «Женщинах на празднестве». В обоих случаях на эккиклеме из

Трагическая маска юноши в троянской шапочке IV века до н. э. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, fig. 23 – A 13.



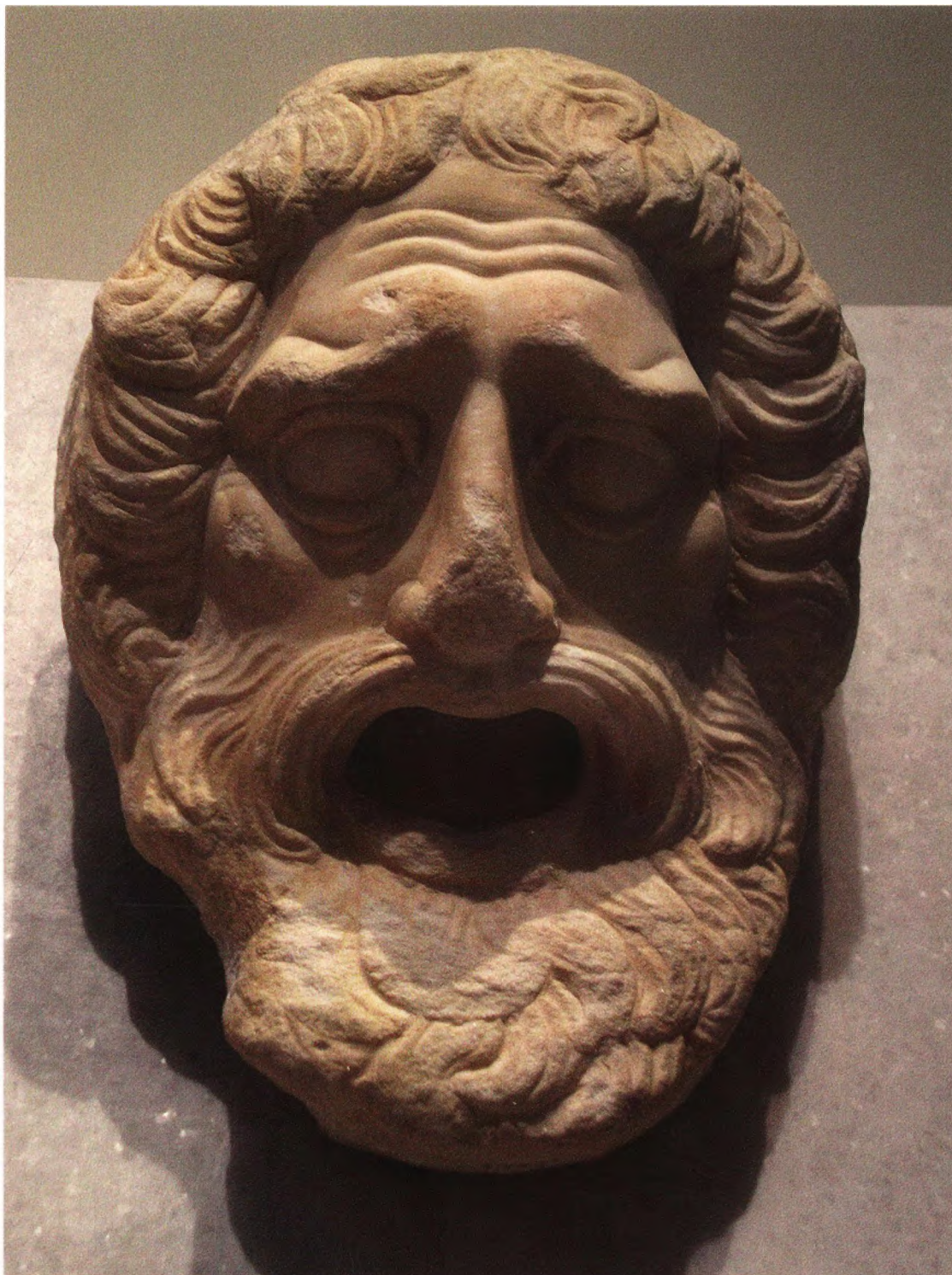
Комическая маска Геракла IV века до н. э. Хорошо виден боковой отрез «маски-шлема», приблизительно по нижней линии черепа. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 2001, fig. 50 d.



Маска юноши из Новой комедии эпохи позднего эллинизма. Мюнхен, Собрание древностей.



Маска старика (трагедия? Новая комедия?). Копия эпохи позднего эллинизма и иконографии IV века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Маска старика из трагедии эпохи раннего эллинизма: хорошо различимы морщины на лбу и приподнятые над переносицей уголки бровей, формирующие гримасу страдания. Копия эпохи позднего эллинизма и иконографии IV века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Актер в пурпурном костюме воина с мечом, в котурнах, держащий перед собой маску. Кратер из Апулии около 350-340 годов до н. э. Вюрцбург, Музей Мартина фон Вагнера.

скены на оркестру выкатывается трагический поэт: в «Ахарнях» Еврипид, в «Женщинах на празднестве» Аристофан.

В «Ахарнях» [407 и далее] Дикеополь вызывает Еврипида, и между ними происходит буквально такой диалог:

Дикеополь: Я, Дикеополь из Холид, зову тебя.

Еврипид: Недосуг.

Дикеополь: Ну выкатись (ἐκκικλήθητ')!

Еврипид: Невозможно.

Дикеополь: И все-таки!

Еврипид: Ну, выкачусь (ἐκκικλήσομαι); а спускаться недосуг.

Еврипид «выкатывается», возлежа на ложе (если бы актер стоял, был бы риск упасть во время движения), а рядом с ним на площадке экиклемы сложены «трагические лохмотья» – рваные наряды героев трагедий Еврипида. Из них Дикеополь просит себе «лохмотья из старых драм» [415] и забирает

все, что позволит ему сделаться похожим на нищего – и тем самым на знаменитых протагонистов еврипидовых трагедий: рубище Телефа; его экзотическую «мисийскую шапку», то есть персидскую тиару; посох; светильник из прохуdivшейся корзины; кружку с отбитым краем; склянку с губкой и корзинку зелени. После этого на экиклеме, видимо, почти ничего не остается, потому что Еврипид восклицает буквально: «Пропали мои драмы!» [470]⁷¹. Завершается эта сцена «отъездом» Еврипида в дом; «отъезд» обозначен в тексте его простым приказом рабу: «Закрой двери дома».

В «Женщинах на празднестве» [95 и далее] из дверей дома появляется Агафон, и его появление Еврипид описывает фразой «вот он выкатывается» (οὗτος οὐκκικλούμενος) [96]. Агафон тоже появляется, возлежа на ложе, рядом с которым пред-



Золотая погребальная маска мужчины из Микен, так называемая «Маска Агамемнона». XVI век до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Золотая погребальная маска мужчины из Микен. XVI век до н. э., Афины, Национальный археологический музей.



Золотая погребальная маска мужчины из Микен. XVI век до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Два образца «нейтральной маски», сконструированной Амлето Сартори для Жака Лекока.

полагается небольшой диванчик (κλίβις) [261]. В отличие от Еврипида из «Ахарнян», красавец Агафон сочиняет трагедию о женщинах [151-152], оделся в женское платье и окружил себя вещами, которые помогут ему стать похожим на женщину. В результате Мнесилох видит странное смешение вещей на экикклеме – мужских и женских: струнный инструмент барбитон, шафрановую накидку («крокот») и подвязку, флакон для благовоний, женскую повязку на голову и шкуру, зеркальце и меч.

Чтобы сделать старика Мнесилоха похожим на женщину, Еврипид берет с экикклемы Агафона: бритву; шафрановый глац и подвязку к нему; повязку на голову и митру (женский головной убор из скрученной ткани); накидку; туфли. Когда преобразование старика свершилось, Агафон командует [265]: «Пусть кто-нибудь вкатит меня (μὲ εἰσκυκλήσῃτω) внутрь как можно быстрее».

Конструкцию подъемника и экикклемы классического времени обычно объясняют, исходя из общей логики: они должны напоминать устройства, применяющиеся с незапамятных времен в строительном деле. Подъемник – это подъемный кран, управляющийся вручную, с противовесом; экикклема – тележка на колесиках. Разумеется, наука XX века представила множество реконструкций и того, и другого: все они располагаются в знакомом историку театра эстетическом спектре между «предельно допустимой роскошью» и «предельно достижимым минимализмом».

Конструкция экикклемы вызывает больше сомнений, особенно если дополнить пассажи из Аристофана позднейшими античными комментариями («схолиями») к трагедиям и комедиям. Недаром художественные реконструкции экикклемы в книгах по истории театра чрезвычайно редки, тогда



Терракотовая маска из Храма Артемиды Орфии, середина VI века до н. э.; пример «морщинистой» маски. Dickins 1929, plate XLIX.



Терракотовая маска из Храма Артемиды Орфии, середина VI века до н. э.; пример маски сатира. Dickins 1929, plate LVI.



Терракотовая маска из Храма Артемиды Орфии, середина VI века до н. э.; пример «морщинистой» маски. Dickins 1929, plate LXI.



Терракотовая маска из Храма Артемиды Орфии, середина VI века до н. э.; пример «неровной», гротескной маски (т. н. «Горгона»). Dickins 1929, plate LXII.



Терракотовая маска из Храма Артемиды Орфии, середина VI века до н. э.; пример маски сатира. Dickins 1929, plate LXII.



Гладкая маска («герой») с антефикса – украшения, размещавшегося по краю крыши древнегреческого храма. Терракота второй половины VI века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Гладкая маска с антефикса – украшения, размещавшегося по краю крыши древнегреческого храма. На лице сохранился пигмент краски: маска была окрашена пурпурным цветом. Терракота второй половины VI века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

как разнообразных реконструкций подъемника более чем достаточно.

Комментарии к классическим драмам были составлены Аристофаном Византийским и филологами его круга в библиотеке Александрии в конце III века до н. э. – то есть в то время, когда точное знание о том, что именно происходило в спектаклях Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана, откуда было взять. Поэтому одна из целей комментирования состояла в реконструкции постановочной практики V века до н. э. Разумеется, в этой реконструкции филологи неизбежно опирались на

современный им театр – как и мы сегодня; однако для этих целей театр III века до н. э. выгодно, так сказать, отличался от современного нам, потому что во времена Аристофана Византийского по-прежнему использовались подъемники и экиклемы. Была ли их конструкция тождественна той, что придумали в Афинах за два с половиной столетия до того, вопрос едва ли разрешимый.

Как бы то ни было, в комментариях к приведенному выше фрагменту из «Ахарнян» [408] сказано: «экиклемой называется устройство (μηχανήμα) из дерева, имеющее колеса, которое, повернувшись



Маска сатира с антефикса – украшения, размещавшегося по краю крыши древнегреческого храма. Под верхней губой виден ряд зубов («оскал»): характерный пример физиогномики сатира. Терракота второй половины VI века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

(περιотреφέμενον), показывает то, что предположительно свершилось внутри, как бы в доме – тем, кто снаружи: я имею в виду зрителей».

О том, что экиклема не «катится», а «поворачивается», говорит и более поздний комментатор Климента Александрийского [Схолии к «Строматам» 4.97]. Его текст, как видно, зависим от схолии к «Ахарням», хотя здесь формулировки комментатора не столь ясны: «экиклемой называют некое приспособление (σκεῦος), передвигающееся на колесах вовне скены (ὑπότροχον ἔκτος τῆς σκηνῆς); когда <экиклема> поворачивается (οὐ ἄντρεφόμενον), тогда

то, что предположительно находилось внутри, становится явным для тех, кто снаружи».

Еще одно, более позднее определение, наиболее запутанное в смысле терминов и подразумеваемых ими реалий, дает во II веке Поллукс [Ономастикон 4.128]: «Экиклема есть высокий постамент на бревнах, на котором находится трон. Она показывает таинственные деяния, свершенные в доме, под покровом скены. Глагол, передающий <ее> действие: выкатывать (ἐκκικλεῖν). То, на чем вывозится экиклема, называется эйскиклема. Ее надо предполагать у каждой двери, то есть у каждого дома»⁷².



Ваза «Прономос» около 400 года до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Сатир с вазы «Прономос», участник хора сатировской драмы: в иконографии маски выражены все характерные черты физиогномики сатира. Около 400 года до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Актер в костюме Паппосилена («Силена-дедушки»), предводитель хора сатирической драмы. Маска относится к гротескному «морщинистому типу», на лбу характерная «нахмуренность», под верхней и нижней губой видны зубы («оскал»). Около 400 года до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Бюст сатира, т. н. «Венский фавн» (фрагмент): пример сочетания улыбки, обнажающей зубы, с гримасой нахмуренности. I-II века н. э. Париж, Лувр.

Неожиданно труд позднеримского историка Вегеция «Эпитома военного дела» (рубеж III-IV веков) дает нам полезные сведения о том, как использовалась «эксостра» вне театрального контекста. Оказывается, в военном деле эксострой называли выдвижной мостик, встроенный в осадную башню; он называется он «эксостра» потому, что «неожиданно выдвигался из осадной башни на стену»⁷³.

Обратимся к случаям использования экиклемы в классических спектаклях, отмеченным в античных комментариях, чтобы затем свести все свидетельства воедино.

Эсхил, «Хоэфоры» [973]: «Открывается сцена, и на экикклеме видны тела».

Эсхил, «Эвмениды» [64]: «Повернувшееся устройство делает видимым то, что происходит внутри прорицалища».

Софокл, «Аякс» [346]: «Здесь появляется экикклема, чтобы показать Аякса среди овец. Действительно, это приводит зрителя к потрясению, и видимое доставляет сильнейшее волнение. Показано, как он <т. е. Аякс>, вооруженный мечом и обгащенный кровью, опустился наземь посреди овец».

Аристофан, «Облака» [184]: «Он <т. е. Стрепсиад> видит их <т. е. учеников Сократа>, когда повернулась экикклема».

Аристофан, «Женщины на празднестве» [277]: «<Знак собрания> выкатывается на экикклеме наружу перед Фесмофорионом».

Конечно, приведенные комментарии говорят в первую очередь о том, как отмеченные эпизоды могли быть поставлены в театре конца III века до н. э. Но все свидетельства в совокупности показывают, что античный театр и античная наука на протяжении как минимум V-III веков до н. э. толковала экикклему как устройство для показа «живых картин»: движущихся или статичных изображений, составленных из людей и бутафории. Каждая такая картина представляет собою некоторый образ с изначально заложенными в нем мотивами; образ требует объяснения путем комментирования или диалога с вопросами и ответами; далее следует развитие заложенных мотивов в действии или диалоге до завершения эпизода. Такая схема особенно ясно представлена в наиболее очевидных случаях использования экиклемы: в «Агамемноне», «Хоэфорах», «Аяксе», «Ахарнянах» и «Женщинах на празднестве». Практически каждая из «живых картин» имеет целью поразить взор публики (это ясно показано в комментарии к «Аяксу»).

Отмечу также, что нет ни одного свидетельства, что участники этих «живых картин» во время демонстрации и описания их покидали бы экикклему и сливались бы с теми, кто стоит перед экикклемой и описывает то, что на ней: очевидно, у участников спектаклей было ясное понимание автономии пространства «живой картины»: тот, кто выкатывался на экикклеме из сцены, удалялся с оркестры только в сцену и только на экикклеме. По этим и по другим признакам сцены с участием экиклемы следует включить в древнейшую античную обрядовую и литературную традицию экфрасиса, или



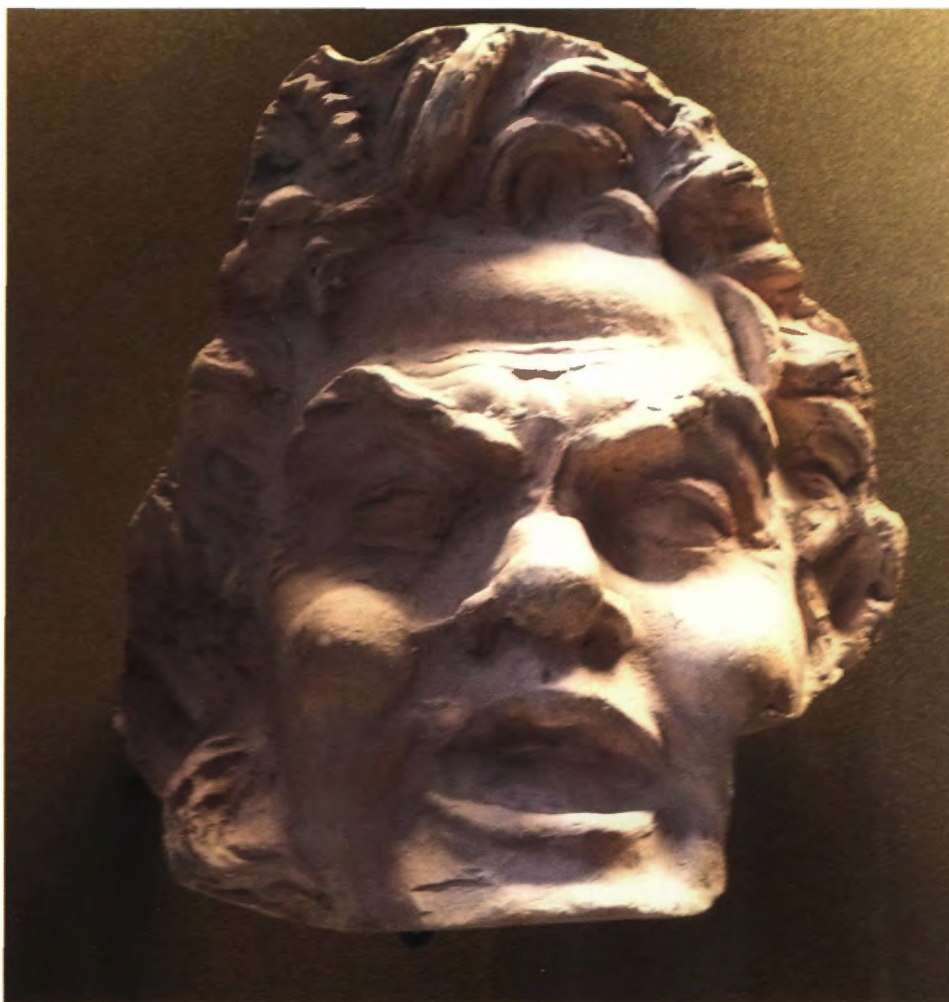
Герма с бюстом сатира, держащего на плече козленка (фрагмент): полуоткрытый рот, обнажающий зубы в сочетании с гримасой нахмуренности, жесткие волосы, стоящие «торчком», а перед ними на лбу два небольших рога. I-II века н. э. Рим, Музеи Ватикана.

«диалога перед изображением», досконально описанную и изученную в трудах Н. В. Брагинской⁷⁴.

Комментарий к «Эвменидам» Эсхила и два последних комментария к комедиям Аристофана сомнительны и требуют уточнения.

В «Эвменидах» на экикклеме предлагается вообразить сложную мизансцену: Ореста, припавшего к алтарю – «пупу земли» и хор Эвменид из 12 человек, дремлющих вокруг него на скамейках. Весь вопрос в возможности так нагрузить платформу на колесиках весом не менее 910 кг (если исходить из веса одного актера в 70 кг, без учета

костюмов и бутафории) и в нужный момент легко ее выкатить⁷⁵. Показ спящих Эриний на экикклеме всех разом перед пробуждением противоречит и эллинистическому «Жизнеописанию Эсхила» [9]: здесь сказано, что Эвмениды выбежали на площадь из разных мест (σποράδην) и так напугали зрителей, что «младенцы упали замертво (ἐκψύξα)»⁷⁶, а у беременных случились выкидыши. Но даже без учета этого полуанекдотического свидетельства напрашивается более простое решение начала Эвменид: описываемая Пифией картина внутри храма предложена целиком воображению



Маска сатира, выражающая гримасу страдания. Сатир – первый персонаж, с которым связана разработка темы страдания в античной пластике в связи с мифом о сатире Марсии, которого Аполлон покарал, содрав с него кожу. I-II века н. э. Париж, Лувр.

зрителей; она излагает то, что видела внутри, у открытой двери; в нужный момент из двери покажутся Орест и Аполлон; затем выбегут 12 Эриний – из сцены или, как утверждает автор «Жизнеописания Эсхила», «из разных мест».

В «Облаках» комментатор тоже предлагает нам вообразить сразу группу учеников, стоящих на экикклеме, тогда как Аристофан и классические трагедии показывают иное: на экикклеме располагается либо один человек с реквизитом («Аякс», «Ахарняне», «Женщины на празднестве»), либо два мертвых тела («Хозфоры», и, по аналогии,

«Агамемнон» [1372 и далее]). Вероятнее иное решение: ученики Сократа вышли сами через двери, а на экикклеме показали только диковинные предметы мыслильни: астрономию, геометрию, изображение вселенной [Облака 200 и далее].

В «Женщинах на празднестве», если следовать общей логике, не обязательно вывозить на экикклеме «знак собрания» (ἐκκλησία σμείον): его можно было просто закрепить на домике (возможно, на крыше для наилучшей видимости, ибо в этом и есть цель «знака собрания») и оставить так до конца спектакля.



Страдание Марсия, подвешенного за руки на дерево для казни, которую совершит над ним Аполлон (фрагмент); на лице гримаса страдания. Мраморная статуя I-II веков н. э. Париж, Лувр.



Мраморный медальон: молодой сатир, сидящий на камне и разглядывающий маску старого сатира. I век н. э. Афины, Национальный археологический музей.

Большинство приведенных примеров говорят о том, что подъемник и эккиклема ассоциировались у зрителей в первую очередь с трагедиями; вероятно, они и были сконструированы специально для нужд трагических спектаклей. Поэтому комедия, используя их, непременно вводит элемент пародии на трагедию.

Очевидно, что оба эти устройства были созданы не для того, чтобы внушать иллюзорные образы полета и обзора внутренней части дома. Технические аспекты действия этих устройств, их физически конкретные детали (канаты, балки, крюки, деревянная площадка, крепления и т. д.) были всегда на виду у зрителей и принимаемы ими как условность. Создание подъемника и эккиклемы

преследовало цель разнообразить входы и выходы во время спектакля, приблизить их смысл к природе трагических героев и событий, которые с ними связаны: «живые картины» в трех трагедиях – демонстрация результатов ужасных злодеяний, сопряженное с появлением убийц; появление и уход богов отмечают условным полетом в воздухе, противопоставляя богов смертным, живущим на земле.

Надо сказать, что вышучивание древнейших театральных «машин» как таковых характерно только для древней комедии и соответствует ее природе. В позднейших комментариях нет и оттенка иронии ни насчет физически конкретного облика этих устройств, ни насчет несовершенства их работы. Но



Мраморный медальон: молодой сатир, набросивший на себя шкуру пантеры, танцует перед камнем, на который сверху поставлена маска старого сатира. Начало I века н. э. Геркуланум.

с подъемником прочно связана тема беспомощности драматурга: если он не может разрешить сплетенные им же коллизии иначе, чем через вторжение богов, или если ему больше нечего сказать, то тогда, по словам комедиографа Антифана (IV век до н. э.), он поднимает машину, как атлеты поднимают пальцы в знак признания своего поражения, «и зрителям этого достаточно» [Антифан, Творчество фр. 191⁷⁷]. Ранее подобные замечания звучали из уст Платона [Кратил 425d] и Аристотеля [Поэтика 1454a36], позднее – из уст Горация [Наука поэзии 191].

Но вернемся к конструкции эккиклемы. Ни один из приведенных примеров не рисует образ те-

лежки, выезжающей по прямой линии изнутри сцены навстречу зрителям. Напротив, глаголы ἐκκικλέομαι (производный от κικλέω, буквально, «описывать круг») и στρέφω, «поворачивать» рисуют образ кругового, а не прямого движения. При этом выражение «на эккиклеме» в античных комментариях используется регулярно, так что возникает образ площадки на колесах, которая, если и не круглая по форме, то выезжает из дверей сцены, описывая круг.

Чтобы вообразить себе такое движение, сопряженное с открывающейся дверью, тоже описывающей круг, надо представить себе конструкцию,



Козлоногий и рогатый сатир, играющий на лире перед каменным алтарем с атрибутами Диониса: чаша, герма, ветка, украшенная лентами, как художественное переосмысление тирса. Пример переосмысления иконографии сатира через сближение его с козлоногим Паном в эпоху эллинизма. Серебряный медальон из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

в которой бы некая площадка в необходимый момент была бы жестко прикреплена к одной из створок двери внутри сцены; так что, открывая двери, мы бы выкатывали эту площадку, действительно, по кругу, пока она не оказывалась перед сценой на оркестре. Вкатить обратно эту площадку можно было, просто закрыв дверь (так скомандовал Еврипид в «Ахарнянах»); потом внутри сцены ее можно было открепить и уже использовать двери для входов и выходов актеров. В античных текстах

нет примеров, когда бы экиклема применялась более одного раза за спектакль, так что для подготовки ее к следующему выезду было достаточно времени.

Разумеется, это одно из возможных предположений. Создать реконструкцию такой экиклемы помогут инженеры и художники. Моя же цель здесь в том, чтобы указать, что привычные образы античных театральных «устройств» время от времени требуют внимательного пересмотра.

Маска

Изобретение трагедии как вида искусства было прямо связано с изобретением нового типа масок, ставшего впоследствии символом трагической поэзии и театра в целом. Новшество, как мы пытались показать выше, было двояким: 1) возникла конструкция маски-шлема, удобная для длительного ношения на площадке, и 2) сформировалась новая физиогномика масок, не зафиксированная ранее ни в одном из имеющихся у нас вещественных источников.

Вообразить себе конструкцию античных масок-шлемов нетрудно, ее неоднократно воспроизвели в современном театре: жесткая основа (предположительно, из ткани, пропитанной клеем) довольно точно моделирует черепные кости, а нижний обрез (если смотреть сбоку) или представляет собою спрямленную линию от затылочного основания черепа к подбородку, или просто повторяет нижнюю линию костей черепа. На аттической пелике 450 года до н. э. хорошо видно, как трагическая маска участника хора буквально «стоит» на земле, притом лицевая ее часть располагается почти вертикально. Конструкция маски как «второго черепа» была принята античными буффонами и для комедии: это ясно показывают изображения на вазах и терракотовые модели масок IV века до н. э. из коллекции музея на острове Липари.

Трагические маски на лицевой части имеют гладкую поверхность; морщины иногда заметны у мужских масок только на лбу, женские показаны по большей части гладкими. Этим трагические маски отличаются от комических, на которых, из-за гримас, искажающих лицо, всегда много морщин, независимо от того, какой пол и возраст подразумеваются в маске.

Самое древнее изображение женской трагической маски на аттической вазе (около 470 до н. э.) схематично: художник хотел передать гладкую поверхность лицевой части и подчеркнуть три отверстия – две глазницы и полуоткрытый рот. На нескольких аттических и южноиталийских вазах, датируемых 450-400 годами до н. э., хорошо видно, что трагические маски очень похожи на человечес-



Женщины, держащие в руках маски Горгон или менад (фрагмент). Аттический кратер около 400 года до н. э. Вюрцбург, Музей Мартина фон Вагнера.

кие лица, и сделать их таковыми – сознательное решение художника.

Более того, при сопоставлении масок с лицами людей, которые их держат, маски выглядят даже более живыми, чем лица: полуоткрытые рты масок передают образ дыхания, разговора, внимания и пр., а глаза их показаны уже не как пустые глазницы, но именно как глаза с белками и зрачками. Лицо человека, держащего в руках такую маску и смотрящего на нее с закрытым ртом, выглядит более схематичным.

Подобная установка – рисовать трагическую маску так же, как рисуют лицо – заметна и в IV веке до н. э. На кратере из Апулии около 350 до н. э. с изображением актера, держащего маску (т. н. «вюрцбургский актер») цвет лица и цвет маски одинаковы; выражение лица актера и выражение маски осмыслены; так что маска опознается как неживой предмет на изображении только внешним



Трагическая маска старика IV века до н. э. Bernabò Brea 1981, fig. 9 – A1.

образом – просто потому, что актер держит ее в руке. На вазах, где изображены одновременно комические и трагические актеры (как на вазе «Хореги» из Апулии начала IV века до н. э.), очевидна трактовка комических масок как предметов бутафорской природы, в отличие от маски трагической: она очень похожа на лицо.

«Живость» выражения маски, отраженную в античной вазописи конца V-IV веков до н. э., важно отметить особо. По сей день распространено убеждение, что в античная театральная маска обозначала присутствие умерших героев среди живых – через ассоциацию с древнейшими погребальными масками и в связи с давней теорией Риджуэя о происхождении трагедии из культа умерших героев⁷⁸. Эстетически эта теория не подтверждается: в вазописи театральные маски не похожи на погребальные и не создают подобного им ощущения. Скорее, с ними надо связать мотив «как живое», характерный для восприятия изображений в литературной традиции экфрасиса⁷⁹.

Отличие мертвой маски ото всех прочих типов масок очень тонко ощущал французский театальный педагог Жак Лекок – признанный в мире авторитет практической работы с масками. Понимание различия пришло к нему из опыта работы с т. н. нейтральной маской, созданной для Лекока итальянским художником Амлето Сартори в середине 1950-х и предназначенный для актерских упражнений⁸⁰. Нейтральная маска излучает спокойствие и



Трагическая маска старика из Пирея около 320-300 годов до н. э., бронза. Форма волос, окаймляющих лицо, предвосхищает онкос позднейших масок. Seidensticker 2010, 52.

уравновешенность, но одновременно готовность к действию. Лекок помещает нейтральную маску на край шкалы возможных типов мимической выразительности масок⁸¹. «Мертвая» маска, в отличие от нейтральной, не выражает ничего: она замкнулась в себе, отрешилась от мира, ее выразительные потенции минимальны; поэтому в «мертвых» масках почти невозможно играть спектакль: таковы, например, древнейшие погребальные маски или маски венецианского карнавала, которые Лекок помещает на противоположный край своей шкалы выразительности масок.

Кому-то подобные наблюдения могут показаться недостоверными. Однако практический опыт освоения масок в серьезной театальной школе – важнейший источник знаний о маске, который стал доступен исследователям античного театра только в XX веке, и ценность его невозможно отрицать.

На одном из этапов упражнения с маской Лекок предлагал ученикам самим сделать себе маску; и ученики всегда допускали «педагогически полезную ошибку», которую Лекок описал в своей



Маска в руках Мельпомены, музы трагедии: римская копия с греческой иконографии II века до н. э. Форма волос, окаймляющих лицо, предвосхищает онкос позднейших масок. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Портрет девушки из мрамора, выполненный в форме маски: волосы надо лбом собраны в онкос, окружающий лицо и соответствующий типу «раннеэллинистической маски» трагедии. Конец I века н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Трагическая маска девушки III века до н. э. Исторически первая маска с ярко выраженным онкосом. Bernabò Brea 1981, fig. 197 – G3.

книге⁸². Большинство из них просто опускало лицо в гипсовую заготовку и в итоге получало копию собственного лица по размеру и по форме. Эта маска-копия, созданная в технологии погребальных масок, всегда получалась «мертвой», не пригодной для игры, ибо ее способность транслировать оттенки эмоций, создаваемых через движения тела, практически равнялась нулю. Отсюда Леккок сделал два вывода, которые затем неоднократно подтвердились на практике:

1) маска должна быть или больше, или меньше, чем лицо и голова актера, чтобы сохранялась физическая дистанция и различие между маской и лицом (это важно для психологического опыта противопоставления себя персонажу; именно этот опыт составляет основу игры);

2) маска для игры не может быть изготовлена путем простого копирования какого угодно лица:

над маской обязательно должен поработать художник, чтобы найти такое выражение, которое позволит передавать зрителю впечатление перемены оттенков эмоций, создаваемое движением тела.

Недаром во второй половине XX века, когда практическое исследование масок прочно вошло в европейскую театральную педагогику, почти каждый крупный театальный художник, занимавший себя античными масками, замечал: античная маска – результат продуманного и сознательного художественного решения (это отмечали Жак Леккок, Дионисис Фотопулос, Малькольм Найт, Танос Воволис и др.). Как сказал в интервью шотландский художник и кукольник Малькольм Найт, «античные мастера очень хорошо понимали, что они делали».

Эстетически, прямые предшественники лицевой части «гладких» трагических масок – посвятель-



Две трагические маски, окруженные гирляндами из фруктов, виноградных листьев и побегов гюльща. Мозаика из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

ные терракотовые маски наподобие тех, что сохранились в храме Артемиды Орфии, и маски-антефиксы, которые ставили на храмовой кровле. Археолог Г. Дикинс выделяет семь типов терракотовых масок, посвященных Артемиде Орфии⁸³.

А) Безволосое/бритое лицо, лысая, вся в морщинах; возможно, женская («Старуха»).

В) Обыкновенная, безбородая; мужская («Юноша»).

С) Обыкновенная, с бородой; мужская («Воин»).

Д) Реалистическая («Портрет»).

Е) Сатир, с торчащими островерхими ушами («Сатир»).

Ф) Медуза, с высунутым языком и торчащими клыками («Горгона»).

Г) Чрезмерно искаженная, гротескная («Карикатура»).

Хоть названия этих семи типов грешат приближенностью и неточностью (особенно неудачно название типа «реалистический»), все же они ясно распознаются во всем корпусе масок. Эти семь типов очевидно распадаются на две большие категории по способу обработки лицевой поверхности масок:

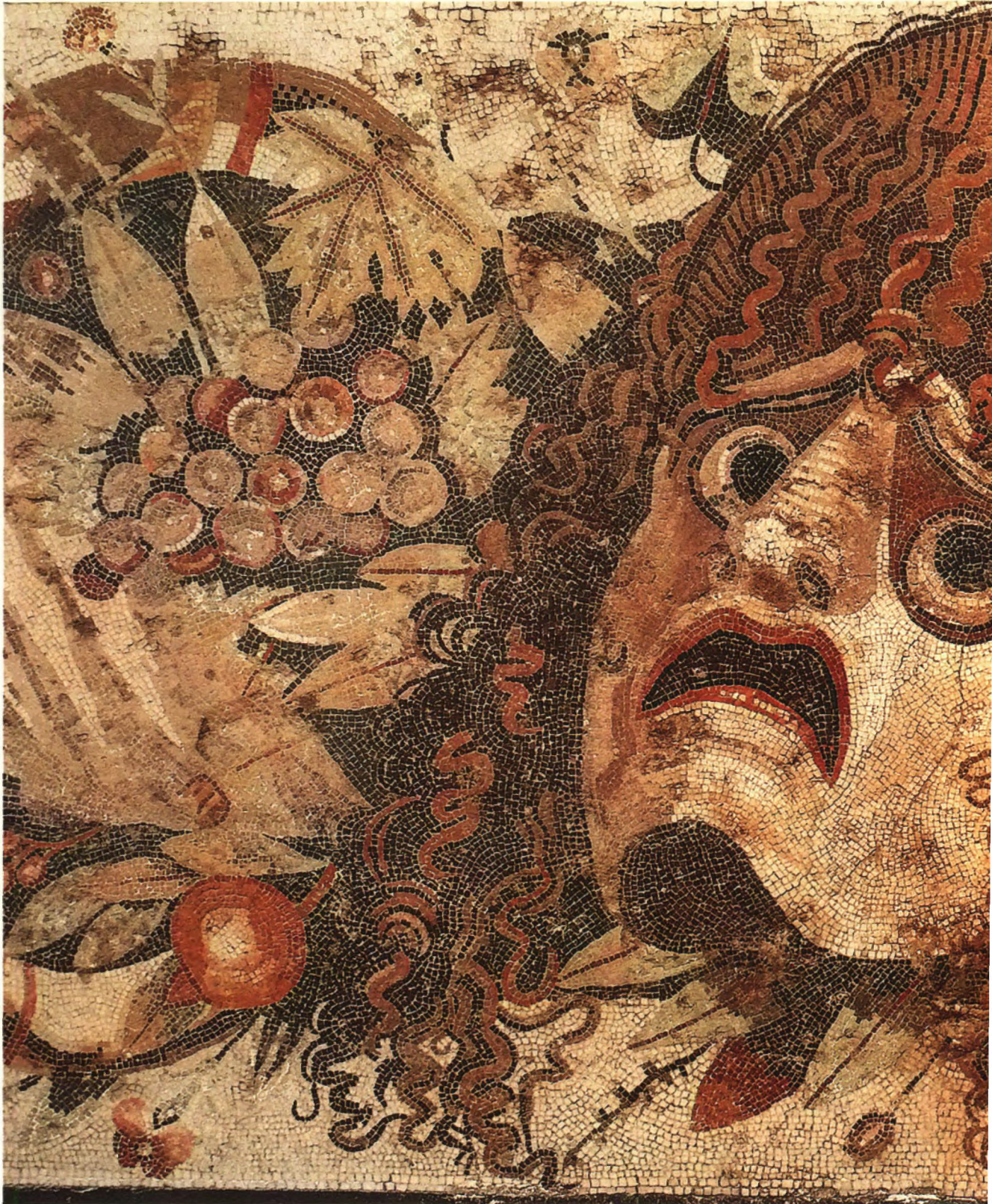
1) «гладкие» маски («Юноша», «Воин», «Портрет», «Сатир»);

2) «морщинистые», или «неровные» («Старуха», «Горгона», «Карикатура»).

Из гладких три типа являются антропоморфными масками, и один – смешанной природы («Сатир»); на всех из них, если и встречаются морщины, то только иногда на лбу. Мужские маски-антефиксы из Афинского национального археологического музея относятся исключительно к категории гладких масок, подтверждающих правило: морщины только на лбу. В отличие от них «морщинистые» маски из храма Артемиды Орфии изрезаны морщинами и покрыты неровностями по всей поверхности лица; у Горгон на лицевой части либо морщины, либо безобразные наросты, напоминающие бородавки.

Нетрудно заметить, что «гладкие» маски из храма Артемиды Орфии и «гладкие» маски-антефиксы относятся к тому типу, который Жак Лекок называл «мертвыми» масками. Они, в основном, имеют бессмысленное выражение истукана, как у архаических курсов и кор, или являют образ замкнувшейся в себе погребальной маски со стертой эмоциональностью. Исключение составляет тип «Сатир»: у масок этого типа чаще всего приоткрыт рот и округлены глаза, и двух этих деталей оказывается достаточно, чтобы придать выражению маски оттенок осмысленной эмоции.

Отталкиваясь от масок храма Артемиды Орфии и масок-антефиксов из Афин, легко наметить трехчастную классификацию, в которой можно усмотреть











Бюст римской матроны третьей четверти I века н. э. Пример онкоса в причёске: каркас онкоса скрыт под волосами. Вена, Музей истории искусств.



Бюст римской матроны рубежа I-II веков н. э. Пример онкоса в причёске: каркас (кокошник) явлен как украшение, к которому прикреплены волосы, собранные в гирлянду надо лбом. Санкт-Петербург, Эрмитаж.

реть основание для дальнейшего усовершенствования масок для театра:

Гладкие
Юноша,
Воин,
«Портрет»

Сатир

Морщинистые
Старуха,
Карикатура,
Горгона

В левой колонке усматриваются предшественники трагических масок; в правой – комических, или «смешных», в терминологии Аристотеля [Поэтика 1449а 35-36]; посередине – масок сатиrowsкой драмы.

Из всех этих архаических масок «Сатир» представляет особый интерес. Его маска гладкая и одновременно гротескная, со специфическими фи-

зиогномическими признаками. Полагаю, именно в ней можно углядеть источник вдохновения художников, придумавших трагическую и комическую маски для актеров.

Физиогномические признаки сатира VI-V веков до н. э., если исходить из терракотовых масок и живописных изображений, следующие:

1) уши, заостряющиеся кверху, как у коней или волков;

2) утрированно тяжелые надбровные дуги, соответствующие гримасам пристального взглядывания или нахмуренности;

3) грива волос, напоминающая конскую, спускающаяся сзади до плеч и даже пониже «загривка», и густая борода;



Бюст римской матроны конца I века н. э. Жесткая основа онкоса (кокошника) явлена как украшение, волосы на лбу перед онкосом почти не заметны. Мюнхен, Глиптотека.



Мужчина (актер?), сидящий перед маской, которую держит перед ним помощник и вглядывающийся в нее. Очевидно, это женская маска с большим онкосом. Помпеи, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.



Пример позднеэллинистической маски из Помпей с большим онкосом, сверху украшенным перевязью. Мрамор, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.

4) нередко, торчащие надо лбом волосы, подобно жесткой щетине или шерсти – и от этого голый лоб, обнажающий тяжелые надбровные дуги;

5) курносый нос, или иначе нос «уточкой», резко вдавленный в области переносицы и вздернутый на

кончике настолько, что ноздри раскрыты наружу, создавая ощущение гримасы разнюхивания или хрюканья;

6) у масок: приоткрытый рот;

7) у масок: нередко, оскал, обнажающий верхний ряд зубов.



Трагическая маска девушки IV века до н. э. Поверх лба виден узел, в который закручен ее колпак: предшественник онкоса. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, 37.



Трагическая маска юноши из Помпей. Верхняя часть онкоса надо лбом располагается непропорционально высоко по сравнению с боковыми прядями волос, собранными в тройные гирлянды. Мрамор, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.

Все эти признаки или некоторые из них непременно воспроизводятся в иконографии сатиров от VI века до н. э. до эпохи римской империи (включая барельефы и статуи), с двумя уточнениями, которые внесла в их иконографию эпоха эллинизма: во-первых, у сатиров появились козлиные рожки на лбу (через ассоциацию сатиров с козлоногими и рогатыми панами, тогда как классические сатиры – полулюди-полукони); во-вторых, чем дальше от классической эпохи, тем больше у сатиров начинают доминировать антропоморфные черты. Иными словами, древнейших сатиров, как и кентавров, мы получаем через насыщение образа животного антропоморфными чертами; позднейшие сатиры, напротив – люди, которым придали

черты зверей через деформацию лица и с добавлением хвоста.

Сатиrowsкие маски, предназначенные для игры в сатиrowsкой драме, изображены на вазе «Прономос» (около 400 до н. э.). В каждой из них обнаруживается большинство из перечисленных физиогномических признаков. То же можно утверждать и о статуях и статуэтках эллинистических сатиров: острые уши, жесткие волосы, торчащие вверх надо лбом, узнаваемые тяжелые надбровные дуги и оскал мы заметим почти в каждом из них.

Надбровные дуги с округленными глазами и оскал создают в совокупности то, что можно назвать «физиогномической двусмысленностью», ибо



Трагическая маска девушки IV века до н. э. Поверх лба украшение в виде гирлянды: предшественник онкоса. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, fig. 29 – A 17.

непонятно: улыбка это или угроза? внимание к встречному? или страх, гнев от встречи с ним?

Эта двусмысленность соответствует всему облику сатира как существа, соединяющего в себе две природы – человека и зверя. С одной стороны он, судя по выражению лица, кажется, не угрожает; с другой стороны, звериное начало в нем заставляет его опасаться. В сатирах видели существ более жестоких и опасных, чем люди, но одновременно и более мудрых. Они сочетали в себе, казалось бы, несочетаемое: мудрость со способностью навредить; тончайшую искусственность в музыке с грубейшей похотливостью; божественное начало со звериным. В любом случае, физиогномических оснований для того, чтобы радоваться и смеяться при встрече с таким существом, явно нет. По внешнему виду маски сатир – явно не персонаж комедии.

Скульпторы эпохи эллинизма разрабатывали двусмысленность физиогномики сатиров, подчеркивая в лице то один, то другой аспект. Сатир из

Ватиканского музея, несущий козленка, больше похож на существо, недовольное тем, что он видит вдали. Лицо Сатира из Лувра (частично восстановлено в эпоху Возрождения) скорее расплылось в улыбке.

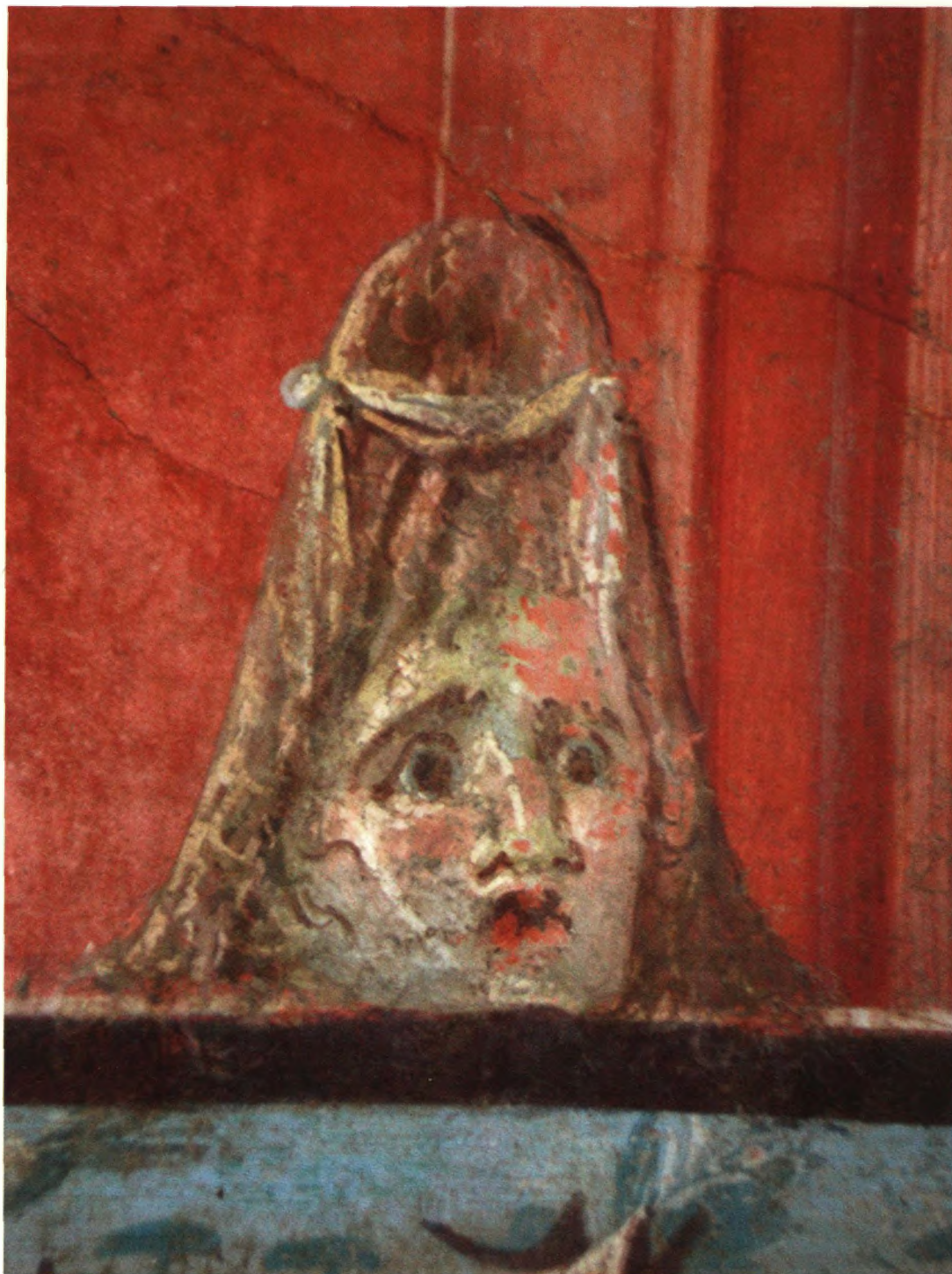
От неопределенной двусмысленности всего один шаг к многозначности маски; если осваивать такую маску игровым способом, можно заметить, что она дает возможность «смены аспекта» в игре⁸⁴. Хотя выражение маски физически неизменяемо, такая маска способна транслировать различные оттенки эмоций в зависимости от ее пространственного положения, наклона, а также поз, жестов и движений актера, надевшего маску. (Подобная физиогномическая двусмысленность и возможность смены аспекта благодаря игре была раньше всего открыта в традиционных масках комедии дель арте во второй половине XX века; Жак Лекок, Амлето Сартори, Джорджо Стрелер, Марчелло Моретти, Эдуардо де Филиппо, Дарио Фо и другие сумели превратить такие маски в совершенный инструмент выразительности.)

Сатиrowsкая маска из-за ее двусмысленности имеет, так сказать, «неопределенную выразительность»; ее выражение надо конкретизировать во время игры. Подобную же «неопределенную выразительность» мы находим в масках античной трагедии.

Прежде, чем присмотреться к их мимике, необходимо свести иконографию трагической маски к некоторой системе. Иконографический корпус трагических масок представлен первоначально всего несколькими аттическими и южноиталийскими вазами V-IV веков до н. э. Чем ближе к эпохе эллинизма, тем он становится полнее: вначале благодаря многочисленным терракотовым моделям масок и фигуркам, изображающим актеров, IV-II веков до н. э., найденных в различных районах материковой Греции, Южной Италии и Сицилии. Затем к этому добавляются бронзовые и каменные модели масок, эллинистические статуи, статуэтки и барельефы на театральные сюжеты, многие из которых сохранены благодаря многочисленным римским копиям. Наконец, последнее существенное пополнение корпуса относится к периоду II века до н. э. – I века н. э.: это главным образом мо-



Трагическая маска девушки с огромным онкосом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



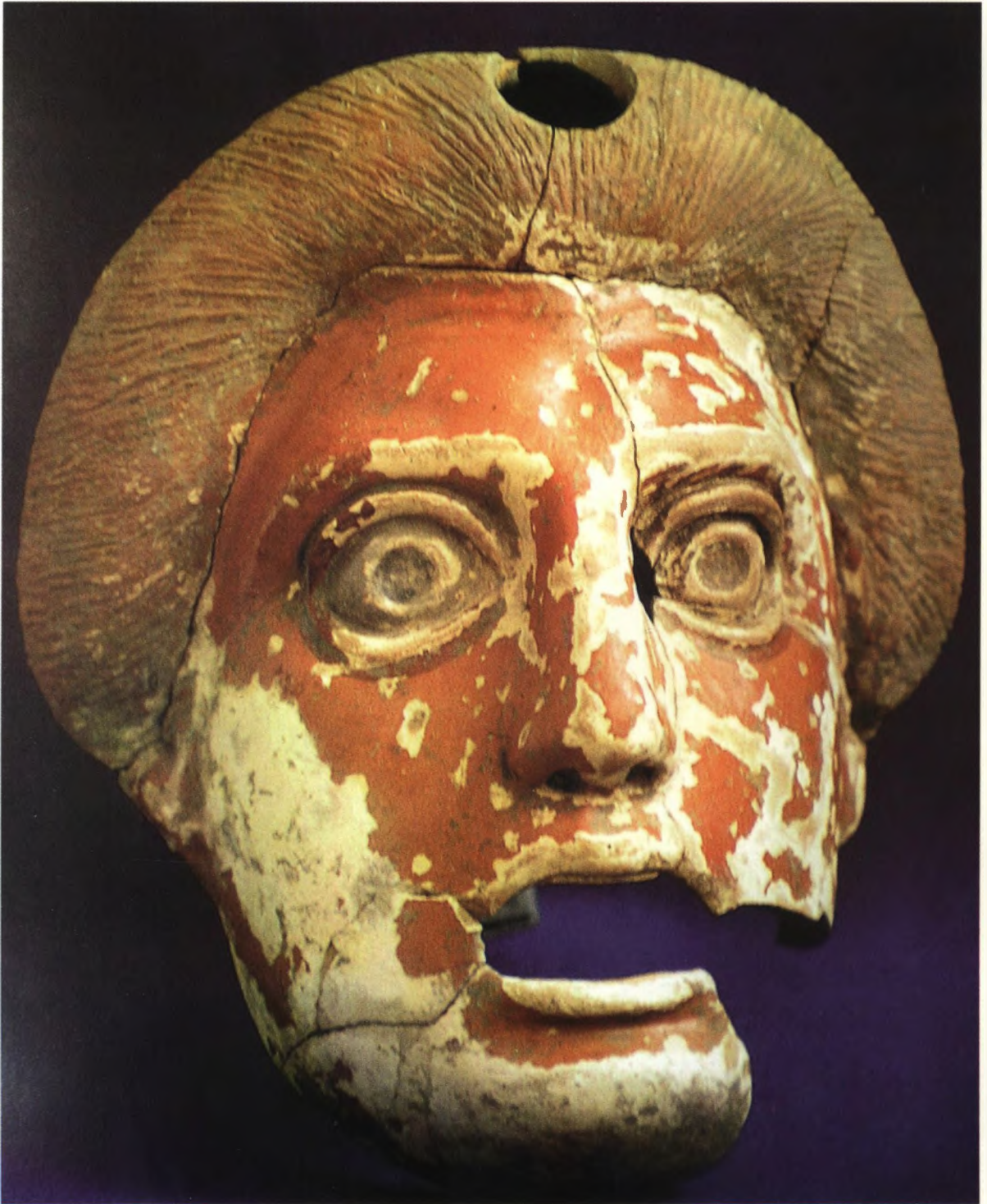
Трагическая маска девушки с огромным онкосом, сверху украшенным перевязью. Фреска из Помпей I века н. э.



Античные символы театра. Слева маски комедии: старик и девушка. В центре колонна, на ней сверху корзина с фруктами, обозначающая изобилие и приз победителю театральных состязаний. За колонну держится Эрот; к колонне привязана кривая фригийская дудка; пониже колонны лира. Справа сверху атрибуты дионисийской процессии: тирс (обвитый лентой шест, проросший наверху гроздью плюща), тимпан, прямые двойные авлы. Справа внизу маска молодого героя трагедии. Римский мраморный барельеф (возможно, копия с греческого оригинала, предназначенного для посвящения в храм Диониса по случаю победы поэта или актера). Первая половина II века н. э. Вена, Музей истории искусств.

заики и настенные изображения из Южной Италии, большинство из них основаны на сюжетах, ранее разработанных греческими мастерами; в этот период встречаются новые каменные и бронзовые модели масок, статуи и барельефы. После I века н. э. в период римской империи существенной динамики в иконографии масок не наблюдается, и позднейшее искусство вносит в наше представление о масках мало нового.

Мы неизбежно включаем в иконографический корпус трагедии артефакты со всей территории Средиземноморья, включая материковую Грецию и Пелопоннес, греческие острова, Кипр, Сицилию, Южную Италию и Рим, северную Африку и Малую Азию, а также Причерноморье. Для этого есть основания: трагедия, начиная с эпохи эллинизма, была в значительной степени формализованным жанром с узнаваемыми канонами на всей террито-



Маска юноши из Новой комедии. Терракотовая модель с о. Липари III века до н. э. Bernabò Brea 1981, tav. XXIV.



Маска юноши из Новой комедии. Терракотовая модель эпохи позднего эллинизма. Мюнхен, Собрание древностей.

рии распространения греческой культуры. И все же проблема локальных особенностей иконографии трагедии ощутимо заявляет о себе; в науке она была поставлена сравнительно недавно и требует дополнительных исследований⁸⁵.

Анализ иконографического корпуса дает основания для простейшей классификации трагических масок по наличию или отсутствию у них онкоса, а также по его размеру и форме. Онкос (ὄγκος) – это

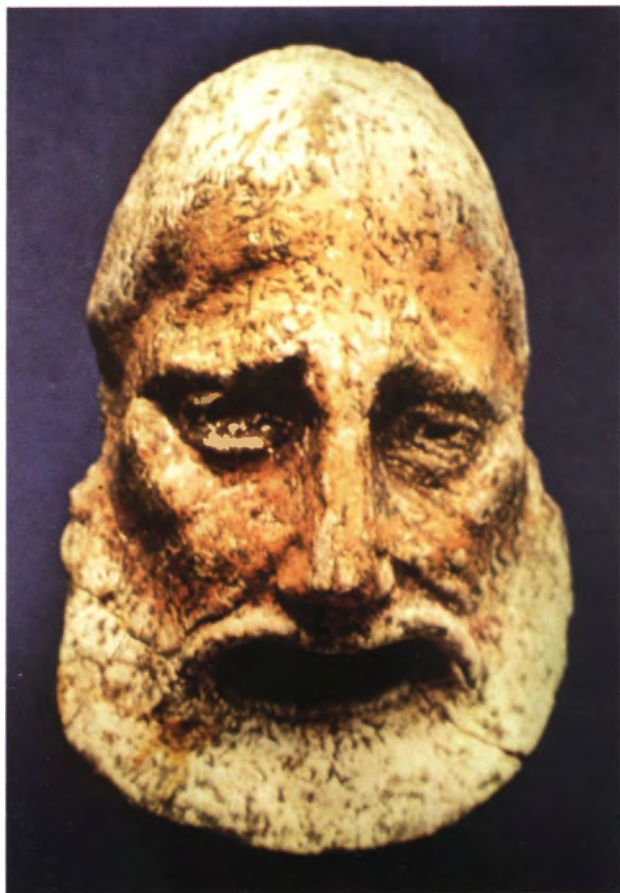
высокое наверху маски над лбом: своеобразный «кокошник», сплетенный из волос, часто с добавлением гирлянд, лент, цветов, бус и прочих украшений. Он резко выдается вверх (действительно, наподобие «кокошника») при взгляде сбоку, а при взгляде спереди ощутимо увеличивает размеры маски. Онкос служил приметой пышного, величественного, «божественного» облика. Для его создания необходимо было воспользоваться твер-



Маска юноши из Новой комедии. Терракотовая модель с о. Липари III века до н. э. Bernabò Brea 1981, tav. XXVIII.



Маска юноши из Новой комедии из Помпей I века н. э. Мрамор. Неаполь, Археологический музей.



Маска старика из Новой комедии или из трагедии: атрибуция до сих пор ненадежна; по вопросу привязки этого типа маски к определенному жанру до сих пор ведутся споры. Терракотовая модель с о. Липари. Vernabò Brea 1981, tav. XXII.

дой основой, на которую надо было навить волосы и сплести их с украшениями. Эллинистическое «Жизнеописание Эсхила» приписывало изобретение онкоса Эсхилу [14], однако иконография это не подтверждает.

Онкос позволяет нам выделить и локализовать во времени три типа трагических масок:

1) классическая маска, V-IV века до н. э.: онкос отсутствует;

2) раннеэллинистическая маска, рубеж IV-III – рубеж II-I веков до н. э.: онкос сравнительно невысокий, равномерно охватывает лицо, описывая окружность или овал и опускаясь вниз до уровня

челюстей или подбородка; онкос состоит только из волос, без дополнительных украшений; при этом толщина его одинакова в каждой его части;

3) позднеэллинистическая маска, I до н. э. – IV н. э.: онкос заметно увеличивается в высоту (чем дальше по времени, тем больше), так что толщина онкоса в лобной части заметно превышает таковую в височной области, а также в районе скул и челюстей; теперь онкос в верхней части богато украшен гирляндами, лентами и пр.

В классический период, к середине IV века до н. э. уже встречаются предшественники онкоса. У мужчин: гирлянда, закрепленная надо лбом, или кудрявые волосы, окружающие лицо по окружности; при этом в области теменных и затылочных костей маска имеет гладкую поверхность, как будто покрыта тканью. У женщин: платок, закрученный в узел впереди надо лбом; покрывало, покрывающее всю голову сверху и заканчивающееся спереди украшением в виде гирлянды надо лбом; или, как у мужских масок, кудрявые волосы, окружающие лицо, а голова в области темени и затылка как бы покрыта гладкой тканью. У позднеэллинистических масок онкосы могли быть большими и меньшими, как об этом пишет Поллукс [Ономастикон 4.133 и далее]. Важно то, что только в позднем эллинизме онкос стали делать непропорционально высоким, если сравнивать с масками предыдущего периода.

Другая простая типология, удобная для классификации по мимическим признакам, сформулирована Жаком Лекоком: маски «экспрессивные» и маски «нейтральные»⁸⁶. Отличие экспрессивных масок в том, что они передают определенную эмоцию или спектр эмоций, часто с помощью мимики, обозначающей напряженно-сильное переживание или бросающееся в глаза мимическое искажение лица. Тем самым экспрессивные маски сужают набор внешних образов эмоций для актера, но взамен усиливают его выразительность в ограниченных пределах: например, в пределах эмоций страдания / сострадания, страха, гнева, потрясения и пр., – или подчеркивают определенный признак характера, как в комедии: иронию, простодушие, восторженность, лживость и пр.

Классическая маска трагедии тяготеет к «нейтральному» типу (хотя и не соответствует пол-



Маска девушки из Новой комедии или из трагедии (атрибуция до сих пор ненадежна). Мраморная модель из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Маска юноши из Новой комедии. Мраморная модель около середины II века до н. э. Париж, Лувр.

ностью нейтральной маске Лекока). Раннеэллинистические и позднеэллинистические маски движутся в сторону «экспрессивного» типа, причем чем дальше во времени, тем более определенным становится эмоциональный спектр «экспрессии»: это эмоции страдания / сострадания, страха, отчаяния; большинство из них близко к мимике плача.

Имея в виду эти две простые типологии, мы, я полагаю, получаем возможность расширить иконографическую корпус классической маски за счет не менее обширного корпуса гладких масок Новой комедии (III век до н. э. – I век н. э.).

Начало этого вида комедии связывают с деятельностью Менандра в конце IV – начале III веков до н. э. Наиболее заметное новшество в постановочной культуре Новой комедии заключено в том, что в ней впервые стали использовать маски, которые не соответствовали аристотелевскому определению «смешной маски» [Аристотель, Поэтика 1449a 35-36]: «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли». Гладкие маски Новой комедии, в которых играли молодых влюбленных: юношей, свободных девушек и гетер, – лишены безобразия и искажения и не имеют ничего

общего с образностью гротеска. Их эмоционально-насыщенное, но неопределенное выражение, круглые глаза и полуоткрытый рот – все это заставляет внимательно сопоставить их с масками классической трагедии.

Особенно обращают на себя маски юношей Новой комедии, получающие широчайшее распространение с начала III века до н. э. В них нет и оттенка оживления или лукавства, какие иногда встречаются на масках девушек и гетер. Единичные маски стариков, атрибутируемые как комические, тоже настолько близки к трагическим маскам IV века до н. э., что есть повод задуматься или об ошибке в их атрибуции, или же, что вернее, – об эстетической общности всех этих масок, об их общих корнях и, соответственно, о близости художественных систем классической трагедии и Новой комедии.

До сих пор в науке не было предпринято попыток интерпретировать поразительное сходство масок комических юношей с трагическими масками – ни ради расширения иконографического корпуса трагедии, ни для иной цели. Причиной этому, вероятно, послужил каталог масок в 4 книге «Ономастикона» Поллукса, отражающий реалии II века н. э. У Поллукса трагические и комические маски строго разделены по категориям, и с этим разделением невозможно спорить; описания внешнего вида комических масок в каталоге настолько конкретны, что так и просятся к сопоставлению с изобильным иконографическим материалом. Не случайно проблема сопоставления артефактов с каталогом Поллукса сформировала в XX веке целую научную традицию⁸⁷. К сожалению, эта традиция не приближает нас к пониманию маски как художественной системы, ибо каталог масок Поллукса не имеет целью что-либо объяснить, он непонятен в его логической структуре и в принципе отбора масок; весьма сомнительно также, чтобы он был полон.

Но стоит только задаться вопросом, как проникли «несмешные», гладкие маски в комедию, как мы сразу же возвращаемся к рубежу IV и III веков до н. э. Возвратившись к этой временной отметке, мы отмечаем, что здесь совпали два события из истории масок: а) в Новой комедии появились глад-



Маска юноши из Новой комедии. Терракотовая модель III века до н. э. Музей Тарента. Bernabò Brea 1981, 188.



Маска девушки из Новой комедии: улыбающаяся маска. Мраморная модель из Помпей I века н. э. Парма, Исторический музей Палаццо Фарнезе.



Маска девушки из Новой комедии: один из немногих типов масок, в котором различимо подобие улыбки; однако острый взгляд в сочетании с улыбкой не веселит, но, скорее, тревожит. Мраморная модель из Помпей, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.

кие маски, похожие на трагические; б) трагической маске придали онкос и стали стремительно преобразовывать ее в направлении от «нейтрального» типа к «экспрессивному».

К этим двум событиям, вероятно, надо прибавить еще одно, близкое по времени: после 329 года до н. э. в программу Больших Дионисий ввели состязания комических актеров – впервые через 150 лет после учреждения состязаний драматургов комедии (при том, что на Ленеях актеры комедии состязались уже с 440 года до н. э.). Это означает, что в комедии в это время произошло что-то существенное, что заставило организаторов расширить программу и разрешить актерам-комикам состязаться рядом с актерами-трагиками. Этим существенным, полагаю, и была адаптация трагических масок, что приблизило актеров-комиков к трагикам. Как бы то ни было, это тройное совпадение вряд ли было случайностью.

Выберем в качестве отправного пункта изображение гладкой маски с прекрасно сохранившейся



Символы Новой комедии: маска гетеры (слева) и раба (справа), а позади них двойной авл. Мозаика I века н. э. с эллинистического оригинала. Рим, Капитолийские музеи.

мозаики из Капитолийских музеев (I век н. э., с более раннего греческого оригинала). Две маски – «смешная» и «не смешная», маска раба и гетеры, а также прислоненный к стене двойной авлос, вместе образуют узнаваемый символ Новой комедии. Если изъять белую маску из комического контекста, можно заметить, что она довольно близко воспроизводит мимику большинства известных трагических масок V-IV веков до н. э. То, что столь точно нарисованные маски показаны вне сценического действия, весьма способствует разгадке

их «первичной» физиогномики, придуманной и воплощенной античным театральным художником.

Для нас более чем привычно видеть в трагических масках гримасу страдания. Этому много способствовала и позднейшая иконография, и античная наука, начиная с Аристотеля. Аристотелевское определение трагедии заканчивается фразой [Поэтика 1449b 27-28]: «трагедия... через сострадание и страх достигает очищения подобных страстей/эмоциональных состояний». Определение, которое дал трагедии Теофраст – ученик Аристо-



Маски трагедии и сатирической драмы. Трагические маски сверху (их легко узнать по онкосам), сатирическая – снизу (ее легко узнать по островерхим ушам, жесткой «стоячей» челкой и характерной нахмуренности на лбу). Римский барельеф II века н. э. с более ранней эллинистической иконографии. Рим, Музеи Ватикана.

теля, короче, но не менее выразительно [Диомед, Наука грамматики 487.10⁸⁸]: «трагедия есть несчастливые обстоятельства (περίοτασις) героической судьбы»; или, как буквально перевел это определение с греческого на латынь Диомед, «трагедия есть взятие (conprehensio) героической судьбы в бедствиях». Далее, одна из трех составляющих трагического сюжета, без которой не было бы трагедии – это страдание, или «патос» (πάθος), который Аристотель [Поэтика 1452b 11-13] определяет как «действие, связанное с переживанием гибели или боли, как например смерть у всех на виду, мучения, боль от ран и тому подобное».

Философы и поздние грамматики лишь выражают всеобщее ожидание в отношении трагедии,

к которому подготовлен современный читатель или зритель благодаря «культурной памяти» этого жанра. Благодаря «культурной памяти», мы ищем следы бедствий и страданий в трагической маске как таковой. Однако, по Аристотелю, сострадание и страх содержатся не в герое, а в действии [Поэтика 1452a 1-2]; и герой совершенно не обязательно должен страдать с самого начала, иначе трагедии не получится. Наоборот, лучше всего, когда герой [Поэтика 1453a7 и далее], «который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов»⁸⁹. Первоначаль-



Мужская трагическая маска IV века до н. э.: на лице гримаса страдания, выраженная подъемом уголков бровей над переносицей и соответствующими очертаниями морщин на лбу. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, 37.



Трагическая маска. Модель из терракоты, использовавшаяся в качестве храмового антефикса (украшения, поставленного на краю крыши). Форма бровей соответствует гримасе страдания. Помпеи, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.

ная «слава и счастье» героя не соответствует образу страдания на трагической маске.

«Культурной памяти» жанра трагедии в период создания трагических масок (VI-V века до н. э.) еще совсем не существовало. Трагические маски предназначались не для действия, передающего страдание, а просто – для театрального действия, притом такого, какое отличалось бы и от «ямбического», и от «сатировского», в котором использовались гротескные и «смешные» маски. Фриних и Эсхил в это время только начинали вводить в трагедию «мифы и страсти» [Плутарх, Застольные беседы 615а]. Недаром в V и IV веках до н. э. слово «трагический» было синонимом нашему «театральный» со всем привычным нам сегодня комплексом значений: «напыщенный», «величественный», «по-

ражающий взор» и одновременно «иллюзорный», «обманчивый». Все это вбирало в себя понятие «трагический»; примеров подобных значений достаточно в диалогах Платона [Кратил 408с и далее⁹⁰; Федон 115а 5; и др.]. Позднее во II веке до н. э. историк Полибий по-прежнему считал, что цель трагедии в занимательности и развлечении [Полибий, Всеобщая история 2.56.11].

Аристотель назвал Еврипида «трагичнейшим из поэтов», потому что тот предпочитал несчастливый финал; и прибавил при этом, что трагедии с таким финалом «на сцене и в состязаниях кажутся трагичнейшими, если правильно выполнены» [Поэтика 1453а 25-30]. Однако достаточно находилось тех, кто порицал Еврипида за эту склонность и предпочитал трагедии без несчастья в финале



Трагическая маска юноши рубежа I века до н. э. – I века н. э.: подъем бровей над переносицей, обозначающий гримасу страдания, теперь превратился в фигуру правильного треугольника: это очертание бровей станет символом трагической маски в Новой Европе. Мраморная модель из Помпей. Неаполь, Археологический музей.

[Поэтика 1453а 25]. Термином «трагичнейший» Аристотель ясно выразил убеждение современной ему культуры и указал потомкам, что сущность трагедии надо искать в несчастье и страдании. Высказывание Аристотеля – первый ясный знак накопления «культурной памяти» трагедии в античной культуре и, соответственно, формирования ее стереотипного образа. Не случайно эта фраза Аристотеля прозвучала в период, отмеченный нами выше: приблизительно, в это же время трагическая маска осмысливается как «экспрессивная», а классическую «нейтральную» маску адаптирует Новая комедия.

Если взглянуть на выражения масок V-IV веков без намерения немедленно наделить их эмоцией, мы заметим, что полуоткрытый рот на гладком лице и широко раскрытые глаза совершенно не обязательно внушают мысль о бедствии, постигшем героя. Греческий художник Танос Воволис в одной из лекций остроумно привел целую серию физиогномических аналогий к античной трагичес-



Трагическая маска юноши IV века до н. э. Брови нахмурены, как у сатира, под бровями «круглый», острый глаз. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, 37.



Трагическая маска. Модель из терракоты, использовавшаяся в качестве храмового антефикса (украшения, поставленного на краю крыши). Брови нахмурены «дугой», в соответствии с иконографией сатира; под бровями «круглый», острый глаз. Помпеи, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.



Трагическая маска. Модель из терракоты, использовавшаяся в качестве храмового антефикса (украшения, поставленного на краю крыши). Брови нахмурены «дугой», в соответствии с иконографией сатира; под бровями «круглый», острый глаз; на поверхности маски сохранился пигмент красной краски, потемневшей от времени. Помпеи, I век н. э. Неаполь, Археологический музей.



Трагическая маска с большим онкосом и окраской, соответствующей цвету «румяный» по Поллуксу. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Трагическая маска с большим онкосом и окраской, соответствующей цвету «белесый» по Поллуксу. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



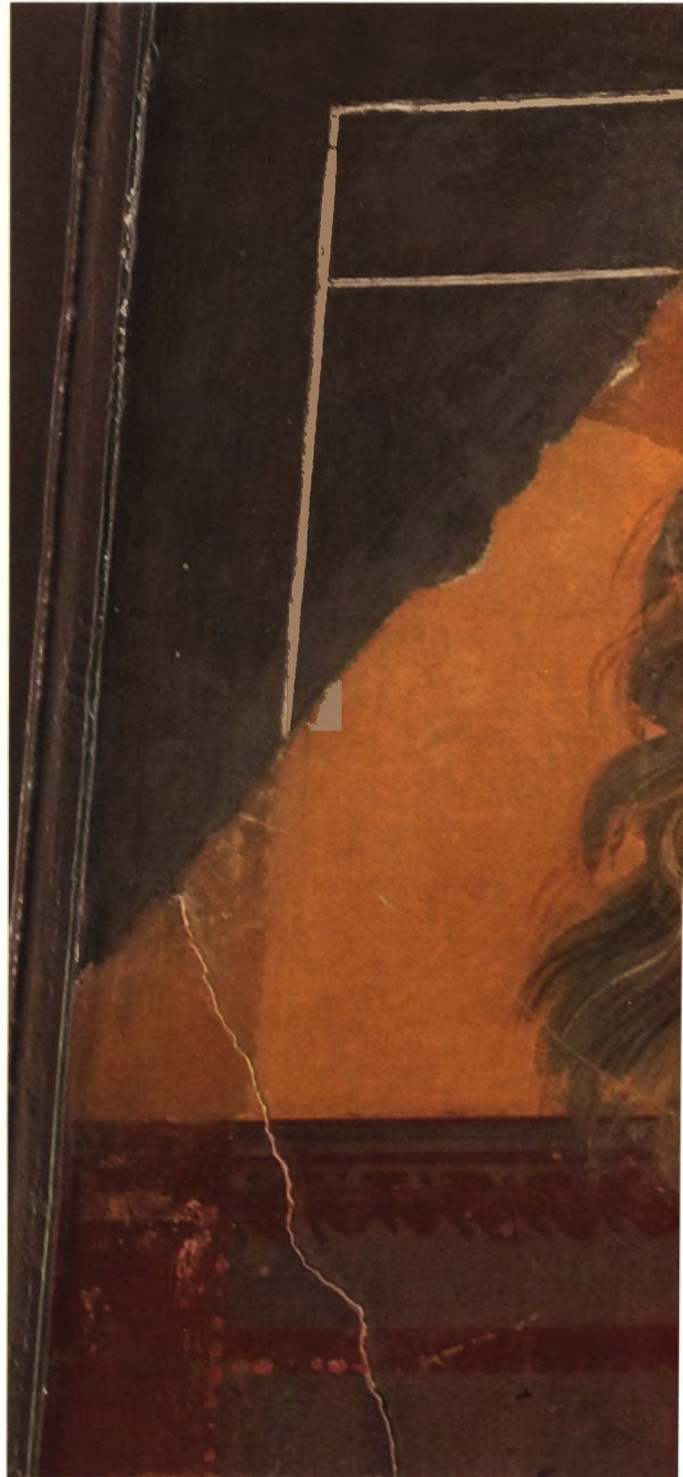
Маска, соответствующая поздней иконографии Силена (торчащий чуб волос и рожки), окрашенная в красный цвет. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

кой маске, и большинство из них взяты из спорта. Когда на игрока летит мяч в волейболе, или когда он ожидает мяча под корзиной в баскетболе, или когда футболист на своей половине поля всматривается в чужие ворота, ожидая конца атаки своей команды, на лице у них возникает сходное выражение. Аналогично в быту, когда кто-нибудь захвачен происходящим (рассказом, фильмом и пр.) настолько, что забывает о себе, на лице этого человека мы находим выражение, аналогичное трагической маске классического периода.

Состояние, вызывающее такую мимику на лице, можно описать следующим образом. В момент эмоционального возбуждения все внимание человека захватило что-то внешнее; человек внутренне опустошен, но готов к эмоциональному переживанию, которое вот-вот последует; он забыл о себе, его мимические мускулы расслаблены (полуоткрытый рот), он весь превратился во внимание (широко раскрытые глаза). Поэтому мы утверждаем, что классическая трагическая маска выражает не эмоцию, а «пред-эмоцию», точнее, готовность к эмоции, оценке, реакции и действию.

В этом смысле классическая маска трагедии близка к нейтральной маске Жака Лекока, но с несколькими существенными различиями. Нейтральная маска выражает спокойствие и уравновешенность; трагическая – эмоциональное возбуждение, захваченность. Нейтральная маска излучает готовность к действию изнутри, она, так сказать, «пребывает» в состоянии и не нуждается в действии; трагическая маска вся устремлена наружу, ее застывшая «пред-эмоция» требует разрешения в действии, тем самым она прекрасно приспособлена для игры на публике.

Разрешение «пред-эмоции» может быть в сторону счастья или несчастья; в направлении гнева или успокоенности. Такое чередование эмоций главного героя мы находим во многих трагедиях, и наиболее явный пример – «Эдип-царь» Софокла. Эдип движется от первоначального состояния спокойствия и уверенности (в прологе) – к гневу (в сцене с Тиресием, затем с Креонтом) – к успокоенности, переходящей в тревогу (в сцене с Иокастой) – к радости, переходящей в решимость (в сцене с фиванским вестником) – к тревоге, затем





Маска, соответствующая поздней иконографии Силена (торчащий жесткий «чуб», рожки на лбу, характерная гримаса нахмуренности). Маска окрашена в «синюшный» цвет. Этот цвет упоминает Поллукс в своем каталоге масок II века н. э. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

к переживанию горя (в сцене с коринфским пастухом) – наконец, к страданию (в эксоде). К подобным переменам внутри широкого спектра эмоций должна быть готова маска Эдипа: классическая маска, в отличие от позднейших, как нельзя лучше подходит для таких задач.

Маска именно такого типа подходит для Новой комедии, и объясняется это свойствами жанра. Для новых авантюрных любовных сюжетов Менандра, Дифила, Филемона и других авторов потребовались благородные юноши, благородные девушки и женщины, которым была передана любовная тема и тем самым положено начало классической «высокой» комедии. Собственно, любовная тема и возникла как таковая только в Новой комедии. У Аристофана мы найдем безбрежное море шуток эротического свойства, более или менее непристойных, но у него нет темы любви. Среди сохранившихся масок периода Средней комедии есть гладкие маски девушек (мы вправе предполагать их и у Аристофана, ибо у него часто выходят на оркестру молодые девушки); но ни одной маски благородного юноши нет.

Как только драматурги столкнулись с необходимостью введения нового, благородного героя, они должны были выбрать для него маску среди множества образцов, накопленных античным театром за два столетия. Выбор гладкой маски из арсенала трагедии, по мимике близкой к нейтральной, был наиболее точным, по причинам, описанным выше. Такая маска подходит для всех сюжетных коллизий Новой комедии: страдание от любви, радость от общения с возлюбленной, боязнь отца, отчаяние от безысходности, послушание, гнев, восхищение ловкостью раба, финальное свадебное торжество и т. п.

Таким образом искусство актеров-комиков, благодаря новым маскам, впервые приблизилось по своим профессиональным характеристикам к искусству актеров-трагиков. Недаром именно в последней четверти IV века до н. э. комические актеры впервые получают собственную «номинацию» на Больших Дионисиях.

Лекок назвал нейтральную маску «опорной маской для всех других масок»⁹¹. Гладкая античная маска, наподобие описанной – тоже «опорная» для





Маска, соответствующая поздней иконографии Силена (торчащий жесткий «чуб», рожки на лбу, характерная гримаса нахмуренности). Маска окрашена в «румяный» цвет (буквально, «полноцветный», εὔχρως); этот цвет упоминает Поллукс в своем каталоге масок II века н. э. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

всех трагических масок. Отталкиваясь от нее, мы можем заметить, как в течение IV века до н. э. маски все более и более двигались в сторону «экспрессивных».

Нельзя забывать при этом, что терракотовые модели – не самые качественные копии масок; это – продукты массового производства, и большинство из них делали явно не лучшие мастера. Наиболее точные копии масок надо искать в скульптурах и барельефах, настенных изображениях и мозаиках – просто потому, что за их производство отвечали художники более высокого уровня. Другая объективная трудность в интерпретации терракот заключена в том, что нейтральная маска провоцирует к тому, чтобы быстрее наделить ее эмоцией. Так что, изготавливая ее уменьшенную физическую копию, или даже просто срисовывая ее, легко скатиться к изображению эмоции, которой художник наделил маску, и подчеркнуть ее мимически. Поэтому, используя терракотовые модели как источник, мы вынуждены изучать «образ образа», или, по выражению Платона, «тень тени».

Как бы то ни было, наиболее заметные мимические искажения гладкой поверхности трагических масок IV века до н. э. (и мужских, и женских) происходят в области лба:

1) углы бровей у переносицы приподнимаются вверх, так что брови образуют «треугольник»; лоб иногда прорезывают морщины; возникает эмоция, близкая к отчаянию;

2) брови «хмурятся» (наподобие надбровных дуг сатира, но не такие «тяжелые», как у него), и тогда возникает оттенок эмоции сосредоточенности или неудовольствия.

И та, и другая мимика повторена затем в позднейших мраморных копиях масок, начиная со II века до н. э.: позднее Поллукс в своем каталоге в описании мимики масок будет более всего уделять внимание лбу и бровям. В коллекции терракот IV века до н. э. на о. Липари трагических масок с морщинами, вызываемыми движением на лбу, меньшинство: преобладают маски гладкие.

Начиная с I века до н. э., на трагических масках все чаще встречается «треугольник» бровей на лбу (с морщинами или без), характерный для мимики отчаяния или мольбы. Это мимическое движение

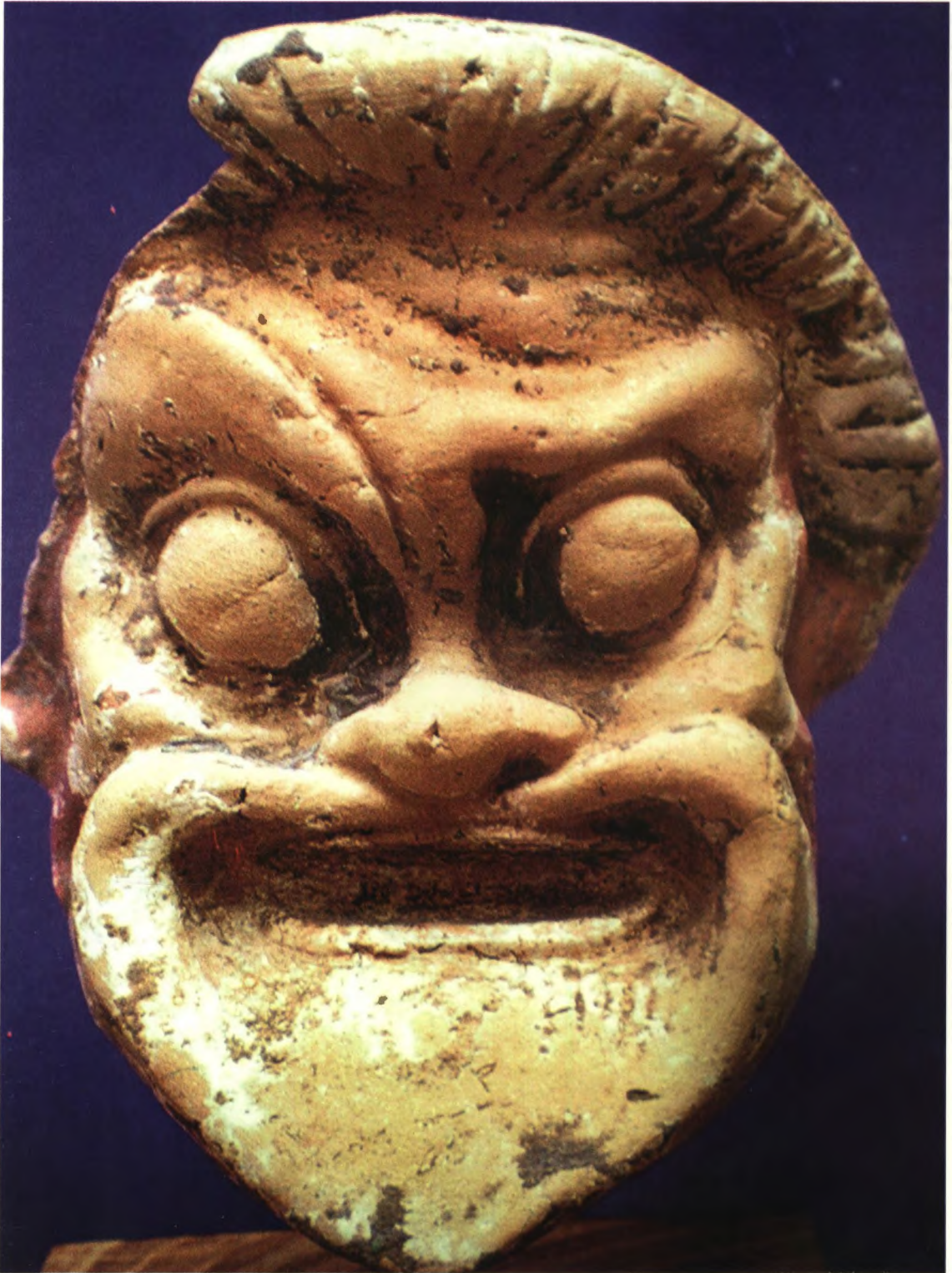


Маска юноши, окрашенная в «румяный» цвет, по Поллуксу. Мозаика из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

«вытягивания» лица распространяется ниже, и на некоторых позднейших масках уголки рта тоже слегка опущены.

К сожалению, античная культура оставила слишком мало сведений для того, чтобы построить художественную систему трагических масок, которая бы учитывала: имя или тип трагического героя; амплу актера, играющего в маске (протагонист, дегтергонист или тригонист); физические характеристики маски (цвет, мимика, прическа). Нет ни одной типовой маски, которую мы с уверенностью связали бы с каким-нибудь из известных героев трагедии⁹².

Из каталога Поллукса невозможно понять, почему такая-то маска имеет такой-то цвет и прическу и почему Поллукс называет типовые трагические маски причудливыми и вполне случайными именами, не сводимыми ни к какой общей основе; от этого чтение каталога производит комический эффект. Например, вот его типология масок стариков, буквально [Ономастикон 4.133 и далее]: «бритый/стриженный»; «седой»; «с проседью»; «черный»; «светловолосый/рыжий»; «более светлый». Или масок юношей [Ономастикон 4.135 и далее]:



Маска старика с остроконечной бородой, асимметричными бровями и гримасой, соответствующей Древней или Средней комедии. Терракотовая модель с о. Липари. Bernabò Brea 1981, 37.

«универсальный/совершенный» (πάυχρητος), «курчавый», «кудреватый», «утонченный», «неопрятный», «второй неопрятный», «бледный/желтый», «бледноватый/желтоватый».

При всем при том Поллукс – единственный литературный источник о цвете театральных масок. В каталоге трагических масок Поллукс [Ономастикон 4.133 и далее] называет следующие их цвета:

у стариков – белесый (παράλευκος), «черный» (μέλας, скорее, темно-коричневый⁹³), румяный (буквально, «полноцветный» εὔχρως);

у юношей – белый, бледно-желтый (ὠχρός), синюшный (ύποπέλιδνος), румяный (εὔχρως);

у рабов – желтоватый (ὑπώχρως), красноватый (ὑπέρυθρος), красный (έρυθρός);

у женщин (старых и молодых) – белый с желтизной, бледно-желтый, золотисто-желтый (ἐπόξανθος), желтый.

В отношении семантики цвета трагических масок Поллукс сообщает нам только две детали. Желтый цвет маски юноши подobaет привидениям, раненым, больным или влюбленным (т. е. поражен-



Маска раба из Новой комедии. Мраморная модель II века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

ным любовным недугом) [4.137.2-4]. Красноватая и красная маска у рабов подходит для вестника [4.138.3-5].

В каталоге масок Новой комедии [Ономастикон 143 и далее] встречаются следующие цвета:

у стариков – белый, бледно-желтый;

у юношей – белый, красноватый, «черный» (темно-коричневый);

у рабов – огненно-красный (или коричнево-рыжий, πύρρος), «черный» (темно-коричневый);

у старух – бледно-желтый;

у девушек и гетер – белый, белесый, розовый / красный (έρυθρότερον – буквально, «краснее», но не вполне понятно, к чему относится сравнительная степень [4.153.4]).

В разделе о Новой комедии Поллукс дает еще несколько любопытных наблюдений по физиогномике и семантике цвета, свойственных этому жанру. Если у юноши расслаблены брови, это показывает, что он больше предан учебе, чем гимнастическим упражнениям [4.146.7]; приподнятые вверх брови говорят об обратном. Белый цвет



Маска старика из Новой комедии. Мраморная модель первой половины III века до н. э.



Маска старика из Новой комедии. Мраморная модель I века н. э. Вена, Музей истории искусств.

маски юноши говорит о его изнеженности и утонченности [4.147.4]. Лысец и парасит темно-коричневые, потому что они все время торчат около палестр на солнце, поджидая патронов [4.148.1]. Седые волосы у старого раба говорят о том, что он отпущен на волю [4.149.4].

На терракотовых моделях трагических масок сохранился чаще всего темно-красный, красный или белый пигмент. Настенные изображения и мозаики эпохи позднего эллинизма и римской империи в основном подтверждают цвета, обозначенные Поллуksom.

Если у нас были основания объединить маски классической трагедии и Новой комедии в единый корпус по мимическим признакам, то для объединения их в единую систему по цветовым характеристикам оснований явно нет. Так что систему цвета классической маски нам едва ли удастся реконструировать с достаточной степенью достоверности.

Перед тем, как начать свой каталог комических масок, Поллукс дает краткую характеристику масок «древней», то есть аристофановской комедии; он ограничивается одной только фразой [Ономастикон 4.143.1-3]: «Комические маски древней комедии в большинстве либо уподоблялись лицам тех, кого высмеивали, либо изображали их в более смешном виде». Тем самым Поллукс фактически отказывается строить типологию старых масок; надо сказать, изучение иконография древней комедии «объясняет» причины этого отказа.

Древнейшие комические маски практически невозможно привести в систему и типологизировать подобно тому, как это сделал Поллукс в отношении масок Новой комедии. Иконография комедии классического периода богаче, чем трагедии, благодаря терракотовым изображениям (V-IV века до н. э.) и южноиталийским комическим вазам



Актер в комической маске раба. Очевидна связь с ранней иконографией сатира: тяжелые надбровные дуги, обнажен верхний ряд зубов. Мраморный бюст II века н. э. Рим, Музеи Ватикана.

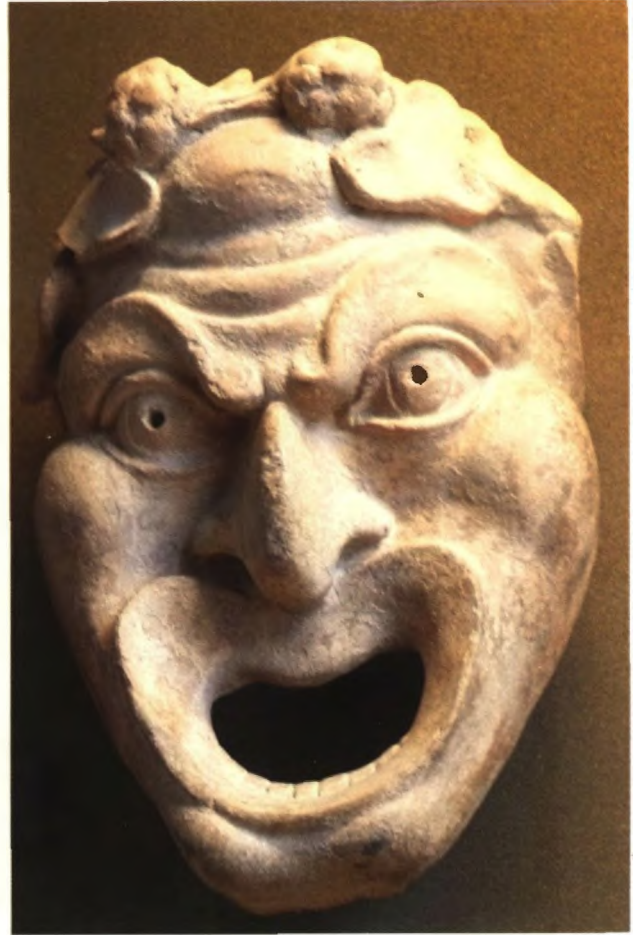
(IV век до н. э.). Но после изучения столь многочисленного и представительного корпуса единственное, что можно сказать о комических масках – это то, что они в большинстве представляют собою гротескные, карикатурные изображения стариков, юношей, старух, женщин, девушек, в точности по аристотелевскому определению: «нечто безобразное и искаженное, но без боли».

Терракотовых моделей комических масок IV века до н. э. очень мало; на маленьких терракотовых фигурках V-IV веков до н. э. изображение маски неизбежно огрублено и условно. Встречаются модели гладких масок девушек: они широко улыбаются, их мимика очень энергична и потому далека от нейтральной маски; у некоторых моделей рот не раскрыт, так что их надо интерпретировать или как маски танцовщиц, или как условные изображения. Что же касается масок стариков, то их разделение по форме лицевой части может быть только примитивно простым – гораздо проще, чем у Поллукса: а) с длинной бородой треугольником; б) с округлым гладким подбородком или короткой бородой, остриженной по кругу. То же касается головных уборов: а) остроконечный пилос (он чаще всего бывает у стариков с треугольной бородой – явно знак художественной стилизации); б) гладкая шапка, повторяющая форму головы.

Из этой примитивной типологии следует только один вывод: типизация персонажей и работа над масками как художественной системой произойдет в античной культуре только на почве Новой комедии, и не ранее начала III века до н. э.

Из общего корпуса масок Аристофана выделяются две отдельные группы, наименьшие по численности: 1) маски, повторяющие черты реальных лиц – современников Аристофана; и 2) «нестандартные» маски, принадлежащие необычным героям.

О масках из первой группы сообщает сам Аристофан и его комментаторы. Во «Всадниках» прототипом высмеиваемого Пафлагонца является демагог Клеон. Раб Демосфен говорит испугавшемуся Пафлагонца Колбаснику: «Не робей: его маска сделана непохожей; никто из бутафоров (τῶν οἰκειοποιῶν) от страха не захотел сделать



Гротескная комическая маска с признаками сатирической иконографии: тяжелые, нахмуренные надбровные дуги, венки из плюща над лбом и улыбка, не дающая ощущения беззаботного веселья. Римская мраморная копия с греческого оригинала рубежа I века до н. э. – I века н. э.

маску, похожую на него» [230-231]. В схолиях к «Облакам» комментатор сообщает, что маска Сократа из этой комедии была похожа на настоящего Сократа⁹⁴. В других комедиях подобных масок, похоже, нет. Ко второй группе относится маска персидского посла Лже-Артаба («Царева ока») из «Ахарнян» [92 и далее]: в его лбу огромный глаз, который Дикеополь сравнивает с маяком.

Наличие «нестандартных» масок надо предполагать в V-IV веках и в трагедии, и в комедии, и в сатирической драме. Так, Поллукс в своем каталоге трагических масок уделяет «нестандартным мас-



«Страх маски»: ребенок надел на себя театральную маску старика, чтобы напугать другого ребенка. Барельеф с саркофага II века н. э. Рим, Музеи Ватикана.

кам» (ἔκκευα πρόσωπα) целый раздел [Ономастикон 4.143.3 и далее], оговаривая при этом, эти маски «могут быть комическими». В этом разделе упоминаются следующие маски (перечисляю выборочно): «рогатый Актеон, ... многоглазый Аргус, Евгиппа, превращающаяся в лошадь у Еврипида, ... Река, Гора, Горгона, Справедливость, Смерть, Проклятие, ... Гордыня, Кентавр, Титан, Гигант, Инд, Тритон, ... Город, ... Убеждение, Музы, Горы <т. е. богини времен года>, ... Плеяды, Обман, Опьянение, Робость, Зависть»⁹⁵. Из «Прометея» Эсхила, мы можем смело добавить к этому списку рогатую Ио, а из «Киклопа» Еврипида – маску Полифема.

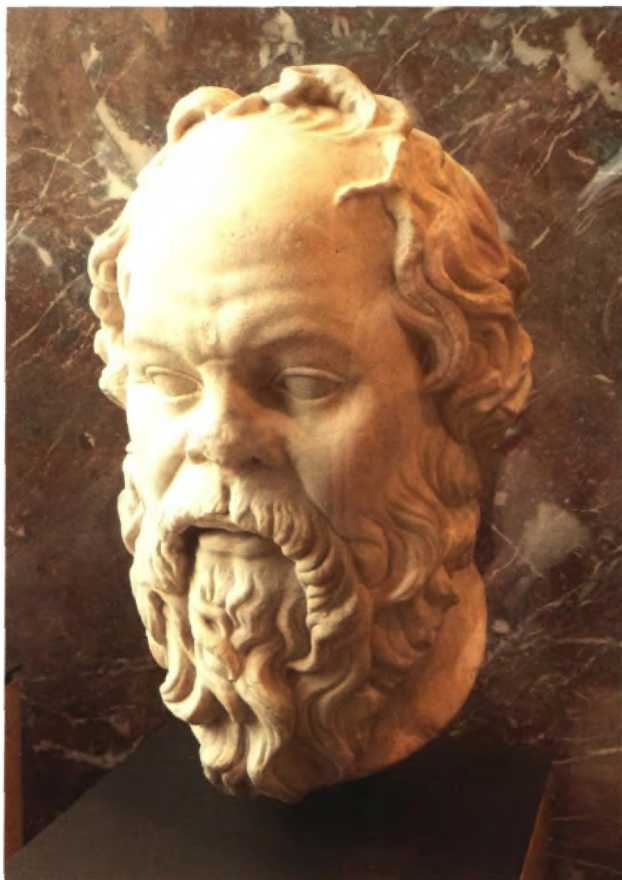
Об этом разделе каталога Поллукса полезно помнить, когда мы обращаемся к хорам аристофановских комедий. Хоревты в них, следуя древней традиции, могли наряжаться в самые невероятные

костюмы, которым должны были соответствовать именно «нестандартные» маски. В «Осах» Аристофана [1071 и далее] хоревты сами обращают внимание зрителей на свои костюмы с перетяжкой посредине, с брюхами-курдюками и тонкими острыми жалами: при таком наряде их маски тоже должны быть «осиными».

Ряженные хоры, как мы убедились выше, стали осваивать «нестандартные» маски и костюмы задолго до возникновения комедии как жанра. С помощью костюмов и бутафории они могли создавать самых невероятных героев – в том числе персонафицировать различные явления и представлять их в антропоморфном виде. Подобное мы встречаем затем в эпоху Аристофана, если судить по названиям несохранившихся комедий, передающим состав хора: Евполид и Филлилий написали комедию «Города», Аристофан – комедию «Ост-



Мраморная маска Силена рубежа I-II веков н. э. Вена, Музей истории искусств.



Мраморная маска Сократа I века н. э. Париж, Лувр.

рова», Платон-комик – комедию «Острова, или Эллада». В пьесе Эпихарма встречается «агон Земли и Моря»⁹⁶, как и в «Облаках» Аристофана – агон Справедливой и Несправедливой речи («Правды» и «Кривды», в переводе Пиотровского).

Такое разнообразие масок в классическую эпоху говорит о развитом искусстве бутафоров, художников по маскам и костюмам. Для обозначения бутафора использовался термин *οκευποιοῖς*: буквально, «создатель снаряжения». Плутарх связывает искусство бутафора в первую очередь с созданием масок [Эпитома сопоставления Аристофана с Менандром 853е 9-10]; однако есть основания полагать, что он отвечал за весь костюм актера и его вещественные атрибуты.

Маска раба, представленная на мозаике из Капитолийского музея, представляет собой ре-

зультат преобразования масок крестьян, горожан и рабов из древней и средней комедии. Поставленная рядом с гладкой маской, она особенно явно демонстрирует разницу художественных решений, лежащих в основе трагической и комической маски.

Если трагическая маска выказывает опустошение и сосредоточенность на внешнем, то комическая, наоборот, самодостаточна и излучает свое содержание изнутри вовне. У трагической маски неопределенная эмоциональность, или «пред-эмоция», то у комической ясно различимо определенное выражение (неизменяемый «характер»), его можно прочесть.

Характерно, что Поллукс в своем каталоге обычно не описывает выражения масок. Дважды такое описание встречается в каталоге трагических масок (у «курчавого юноши» «решительный» вид; у «длинноволосой желтой женщины» «вид, выдающий несогласие») и семь раз – в разделе о комедии. При этом шесть случаев относятся к маскам стариков, происходящих прямо из традиции средней комедии, и один – к маске паразита. Все описания выражения масок происходят из наблюдения за мимикой в области бровей: «веселая бровь», «рассерженный вид», «ленивое выражение», «свиный вид», «вид, выдающий несогласие», «маска, обозначающая назойливость», «бровь, приподнятая в злорадстве».

Современная культура сформировала стереотип не только трагической, но и комической маски: если трагическая должна печалиться, то комическая – непременно веселить своим видом. В иконографии масок древней и средней комедии встречаются маски стариков с треугольной бородой и островерхой шапкой, заражающие своим беспечным, лукавым и самодовольным видом. Ротовое отверстие у них невелико, по сравнению с масками Новой комедии, и похоже на рот, растянутый в улыбке. Нередко ротовое отверстие скрыто усами, что стало поводом для позднейших схематизаций на терракотовых моделях эпохи средней комедии: на них иногда просто изображали легкую улыбку одной линией, не прорезая ротовое отверстие. Подобные же схематизированные изображения есть и в вазописи. Но как только художники стре-



Нетипичная маска и костюм (в нижней части изображения): мохнатое существо с рачьими клешнями вместо рук, с ножками-палочками и бесформенной головой с длинным носом и ушами, торчащими вверх. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Маска старика из Новой комедии возложена на алтарь со ступеньками, окруженная орнаментом из дионисийских символов. Фреска из Геркуланума I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

мились показать большое ротовое отверстие (как это на большинстве вазописных изображений комических масок IV века до н. э.), всякий оттенок выражения веселости улетучивался сам собою.

Улыбающийся старик с треугольной бородой и в островерхой шапке-пилосе – единственный тип античной комической маски, который заражает смехом или улыбкой сам по себе. Другие маски комедии не просто не «смешны», но даже порой вызывают страх. Их широко раскрытые и растянутые рты, торчащий ряд зубов сверху в сочетании с косыми, выпученными глазами снова, как и в случае с сатирической и трагической маской, оставляют в неуверенности: то ли это улыбка, то ли звериный оскал. Некоторые их черты, особенно у масок рабов и стариков, сближают их с древнейшей маской сатира: тяжелые надбровные дуги; круглые, острые глаза при «нахмуренности»; сильно вдавленная переносица, иногда «вывернутые» наружу ноздри; «оскал» верхнего ряда зубов.

Как в масках античной комедии виднеются сатиры, так, позднее, из масок комедии дель арте проглядывают демоны⁹⁷. Затем в романтических арлекинадах XIX века ведущее положение займет неулыбающийся Пьеро, благодаря знаменитому французскому пантомиму Жану Батисту Дебюро, который в некоторых пантомимах своей жесткостью превзойдет и Арлекина⁹⁸. В культуре сим-

волизма образ Арлекина сближится с образом смерти. Так что детская боязнь клоунов имеет очень древние корни: то, что дети в античности боялись театральных масок, в том числе во время смехового действия, зафиксировано и в литературе [Ювенал, Сатиры 3.171-176], и в иконографии.

Два аспекта личины комического персонажа – смешной и страшный – возобновляются в великие эпохи комедии. Полагаю, причина здесь та же самая, что и в случае с трагической маской: возможность «смены аспекта» делает маску пригодной для разнообразной игры в любом эпизоде пьесы, а сочетание противоположностей – смешного и страшного – предельно расширяет спектр ожидаемых от маски эмоций.

Мейерхольд определял гротеск как соединение несоединимого: человека и зверя (птицы, рыбы), человека и куклы, животного и растения, организма и механизма, живого и мертвого, непропорционально большого и непропорционально малого и т. д. Античная сатирическая и комическая маска показывает, что эстетика гротеска была в смеховом театре изначальной. Стремление снять противоречия и привести элементы комического действия к классицистской целостности и гармонии родилось в Европе намного позднее, чем возникла комедия.

Костюм

Костюмы античного театра классической эпохи – давний предмет европейской науки⁹⁹. Сегодня введенная в научный обиход иконография комического костюма велика, так что материала для его изучения более чем достаточно. Трагический костюм представлен в визуальных источниках, к сожалению, гораздо скуднее. И тем не менее ясно, что костюм классической эпохи в каждом жанре представлял собою продуманную и последовательную художественную систему. В этой системе просматривается своя внутренняя логика; и для трагедии, и для комедии ее можно развернуть, отталкиваясь от центрального архетипического образа.

Эстетическую систему костюма, с которого начался величественный стиль трагедии, прямо проиллюстрировать, к сожалению, невозможно, так как древнейшая ваза с изображением актеров-трагиков в театральном снаряжении относится только к концу V века до н. э. Это ваза «Прономос», на которой показаны двое солистов в окружении сатирического хора под предводительством мохнатого Силена. Солисты – т. н. «Персидский царь» и «Геракл». Следующая ваза с актером в костюме Эгисфа относится к началу IV века до н. э.: т. н. ваза «Хореги». Названные две вазы, близкие по времени – основа нашего представления о «величественном» трагическом стиле, родоначальником которого античные авторы согласно называли Эсхила.

Центральными для этого стиля трагедии очевидно являются образы Диониса и жреца. От Диониса античные художники и бутафоры позаимствовали эстетику «перехода» между установленными социальными кодами костюма: между женским и мужским, эллинским и варварским. «Женское» и «варварское» соединялось в сознании эллина благодаря знакам «изнеженности», избыточной красочности, передаваемым пышными, непрерывными орнаментами по всей поверхности одежды, а также тем, что одежда покрывала все тело, включая руки и ноги. Узнаваемые признаки варварского костюма в античном искусстве – персидские тугие рукава и штаны, которые не предло-

лагались в костюме эллина, а в костюме перса были всегда заметны из-за характерных узоров: зигзагов, «волн» или «звездочек».

От жреца в костюм актера-трагика перешел образ «загадочного величия». Сочетание элементов, не характерных для праздничного мужского наряда – пестрого хитона и котурнов (обуви, по происхождению, женской), – впервые было явлено в костюме жрецов, затем повторено и развито Эсхилом и его художниками в костюме актеров. Серьезность и возвышенность жреческой миссии, ее связь с культом несомненно оказывали свое воздействие на восприятие актерского костюма, похожего на жреческий.

Точное описание костюма статуи Диониса – правда, сравнительно позднее – дает Афиней в пассажах о праздновании Дионисий в Александрии, устроенных Птолемеем Филадельфом в III веке до н. э. [Афиней, Пир мудрецов 198с и далее]. На Дионисе пурпурный хитон до пят, поверх хитона прозрачная женская накидка «крокот» шафранового цвета, сверху пурпурный плащ, расшитый золотом. Пурпурный хитон и плащ – знаки богатого праздника (в этой же процессии и сатиры, и силены, и мальчики, переносившие золотые подносы, все были одеты в пурпур); женский «крокот» – символ дионисийского наряда, в котором надо было показать смешение мужского и женского.

Такой же «крокот» носит в «Лягушках» у Аристофана Дионис, переодевшийся в Геракла, чтобы напугать обитателей Аида. «Настоящий» Геракл, увидев Диониса, смеется над ним, потому что в дионисовом наряде явлено бессмысленное, с точки зрения бытовых значений одежды, сочетание женственности и воинственности: «крокот» и львиная шкура; женские котурны и палица [Аристофан, Лягушки 45 и далее].

Котурны – первая в истории театра трагическая обувь, ставшая, как и маска, литературным символом трагедии. Выражение «встать на котурны» в эпоху второй софистики (II век н. э.) будет означает «взять напыщенный стиль», «принять напускной, лживый облик», «уподобиться трагику» [Лукиан, Лжец, или Что значит «Пагубный» 16]. Именно Лукиан в своих диалогах дал примеры использования в одном и том же смысле двух названий обуви



Муза трагедии Мельпомена в наряде трагического актера (длиннополом хитоне с длинными рукавами, пестро украшенном орнаментами по всей поверхности) и с женской маской в руке; на маску надета островерхая тиара – персидский головной убор. Ваза «Пронмос», около 400 года до н. э. Неаполь, Археологический музей.

трагического актера: «котурны» и «эмбады», или «эмбаты» («туфли», или буквально: «ступалки», «ходилки»); из них именно «эмбады» служит буквальным обозначением причудливой обуви трагика позднеантичной эпохи [Лукиан, В защиту изображений 3; Менипп, или Путешествие в подземное царство 16; Зевс трагический 41; Сновидение, или Петух 26].

Благодаря некритическому отношению к лукиановским литературным топосам, воспринятым новоевропейской литературой, классические котурны нередко ошибочно толкуют как башмаки на высоких платформах; даже переводчики, невольно подправляя греческий текст, переводят слово «эмбаты» термином «котурны»¹⁰⁰. На самом же деле классические котурны – это сапоги на плоской подошве, часто с изящно загнутыми вверх заостренными носами и с голенищами, доходящими до половины голени или до колена. Нередко по всей длине на котурны нанесены украшения: росписи, вышивка, шнуровка. И на «театральных», и на бытовых изображениях на вазах достаточно свидетельств, что котурны связаны с женским нарядом; в «Лисистрате» женское полухорие все одето в котурны [Аристофан, Лисистрата 657]. Подобные же котурны носили во время церемоний элевсинские жрецы.

Котурны на мужчинах тоже указывали на изнеженность, как и длинные персидские рукава, и штаны, и изысканные узоры на хитоне. Об этом есть пассаж у Геродота, в котором тот передает просьбу лидийского царя Креза к персидскому царю Киру не разрушать Сарды и пощадить лидийцев [Геродот, История 1.155]. Чтобы Киру перестать опасаться лидийцев как воинов, Крез советует послать к ним вестника и «запретить им иметь боевое оружие, приказать пододевать под плащи хитоны, а на ноги котурны; затем повелеть обучать своих детей игре на кифаре и лире и заниматься мелочной торговлей»¹⁰¹. Все это фактически приравняет воинственных лидийцев к грекам мирного, а не военного воспитания, потому что вместе с утонченностью и изнеженностью в costume и на выках придаст им некоторую слабость.

На вазе «Прономос» актер в трагическом costume Геракла почти полностью подходит под опи-



Актер в costume Геракла: пестро орнаментированный хитон с длинными рукавами, внизу достоящий до колен (театральная одежда воина); поверх хитона кираса, повторяющая рельеф мужского торса; на ногах котурны – сапоги на плоской подошве с высокими голенищами; вместо плаща наброшена шкура немейского льва; в одной руке палица, в другой – маска. Ваза «Прономос», около 400 года до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Вестник из трагедии: хитон, достигающий до колен, короткий плащ, на ногах котурны, в руке посох. Вестниками в классической трагедии являются, как правило, старцы. Краснофигурный кратер из Кампании IV века до н. э.

сание Диониса из «Лягушек» Аристофана: цветастый хитон с длинными рукавами, достигающий внизу до колен; поверх наброшена львиная шкура; на ногах котурны, украшенные орнаментами по всей поверхности. Конечно, такой хитон с цветами и женские сапоги с украшениями не подобали воину. С точки зрения бытового костюма такой наряд был смешон, что и обыграл Аристофан в своей комедии. Но в трагедии такой наряд утрачивал смеховые коннотации и создавал ощущение «странного величия», «небытовой красоты» от соединения маньеристски утонченных узоров, хитона невоенного покроя в сочетании с воинскими атрибутами. (По этим же законам будет развиваться в XVII веке условный «римский» костюм в европейском театре.)

Вместе со «странностью» такой костюм создавал и ощущение «остранения», ибо не давал точных подсказок зрителям V века до н. э., как именно интерпретировать наряд на актере. Знаки варварства, женственности и жреческого наряда вместе создавали неуверенность: это царь и не царь (царский наряд в демократическом обществе был вещью неизвестной, а потому условной); это жрец и не жрец; герой и не герой (слишком явными были знаки изнеженности). Общая странность и великолепие облика в сочетании с неопределенностью интерпретации создавали нужный для игры эстетический эффект: актер сообщал о себе минимум через костюм и вещественные атрибуты, и большинство знаний о нем зритель получал через сценическое действие. Или иными словами: семантические потенциалы актера как иконического знака (через посредство костюма) были минимальны; его семантика творилась исключительно в процессе игры.

Интересно, что в вазописи V-IV веков до н. э. аттические и южноиталийские художники пользовались обобщенным образом варварского костюма, созданным на основе персидской эстетики. Так, амазонки, чей костюм в классической скульптуре иногда не имел признаков азиатского варварства (да и географически амазонки жили весьма далеко от Персии), был на вазах точной копией персидского наряда с его пестрыми рукавами, штанами и узнаваемой шапкой под названием «тиара»¹⁰².





Т. н. ваза «Хореги», или «Спонсоры праздничных хоров». Первый слева – актер из трагедии в costume и маске Эгисфа (над ним подписано имя персонажа); второй справа – раб из комедии по имени Пиррия (имя также подписано на вазе). Два старика – хореги, или спонсоры: один (ближайший к актеру трагедии) отвечает за трагический хор, другой (крайний справа) – за комический хор. Оба хорега наряжены в costume актеров комедии. Сцена из неизвестной комедии, в которой, вероятно, было выведено состязание двух театральных жанров: трагедии и комедии, – представленных двумя актерами. Краснофигурный кратер и Апулии 400-380 годов до н. э. Нью Йорк, Коллекция Флейшмана. Taplin 1994, plate 9.1.



Мифический поэт и певец Орфей с кифарой в руках и в наряде кифареда, предназначенном для состязаний: длинный пестрый хитон, плащ, ленты, на голове – персидский головной убор «тиара». Этот наряд очень походил на наряд актера из трагедии V века до н. э. Краснофигурный кратер из Апулии около 360-350 годов до н. э. Из коллекции Интеза Санпаоло. Виченца, Палаццо Леони Монтанари.



Орфей с кифарой в руках и в наряде кифареда, предназначенном для состязаний. Краснофигурный кратер из Апулии около 320 года до н. э. Музей Гетти, Малибу, Лос Анджелес.

Подобная же обобщенная система варварской эстетики очевидно использовалась в costume трагического актера, даже если он не играл варвара: так, рукава с зигзагами есть в costume Эгисфа из Аргоса, чей образ никогда не ассоциировался с варварством.

«Опорными» образами для системы трагического costume являются: царь, воин, вестник, царица (как Клитемнестра или Медея) и молодая царевна (как Антигона или Электра). Немногие сохранившиеся изображения трагического costume – в том числе самые надежные, то есть те, что содержат явные отсылки к вещественным театральным реалиям – неизменно показывают хитон с длинными рукавами. О длине этих хитонов внизу мы можем составить лишь приблизительное впечатление. Самый длинный хитон, до щиколоток – у царя; именно этот хитон более всего напоминал жреческий. Воин и вестник имеют более короткие хитоны, опускающиеся до колен или чуть ниже колен. В этом есть своя логика, не зависящая от специфики театрального действия: походная жизнь воина требует свободы в движении ног; вестник же часто является слугой (то есть рабом; об этом говорит и Поллукс [Ономастикон 4.138.3-5]), так что длиннополый хитон ему не подходит. Воин носит на себе оружие, вестник всегда показан с посохом.

Основой для нашего представления о женской одежде в трагедии (вообще говоря, весьма скудном) служит т. н. ваза «Эдип» из Апулии: мы видим на женщинах длиннополые хитоны с рукавами и орнаментами по всей поверхности, накидку, доходящую до колен («крокот»), и плащ, закрепленный брошью на груди под подбородком. Подобное снаряжение совпадает с тем, что мы знаем из пародии на трагедию в «Женщинах на празднестве» Аристофана.

Характерные для персидского наряда зигзаги на рукавах встречаются в costume героинь-варварок: Медеи и Андромеды. Специальный интерес представляет изображение сцены с участием Андромеды на вазе из Бостона. Театральный контекст этого изображения опознается благодаря нескольким характерным, узнаваемым деталям: штанам и рукавам в costume, а также тем, что художник передал утес, к которому прикована девушка, под-



Кифаред на публичных состязаниях. Краснофигурная амфора около 490 года до н. э. Clark, Elston, Hart 2002, fig. 22.

черкнуто условно – как деревянный столб, к которому Андромеда легко привязана лишь за запястье правой руки. Из одежды на актере, играющем Андромеду, только очень короткий легкий хитон без рукавов – разновидность «нижней» рубашки. Этот хитон обозначает наготу Андромеды, подготовленной для жертвоприношения – то есть для съедения чудовища. Интереснее всего то, что «нагота» в трагическом costume условно передается одеждой, полностью покрывающей тело: нагота в античном театре всегда имитировалась с помощью одежды и бутафории, и для этой имитации совер-



Примеры «варварских» нарядов актеров из неизвестной трагедии о Персее и Андромеде. Краснофигурная пеллика из Апулии около 340-330 годов до н. э. Музей Гетти, Малибу, Лос Анджелес.



шенно не нужно было стремиться передать телесный цвет в одежде.

Иконография позднего трагического костюма сохранилась в немногочисленных но весьма представительных изображениях I века до н. э. – I века н. э. (барельефы, мозаики и настенные росписи). Из них мы можем заключить, что смешение мужских и женских особенностей наряда и близость к костюму жреца были в costume актера сохранены. И мужские, и женские персонажи в театре подпоясывались под грудь – то есть по женскому, а не мужскому способу. Именно так – под грудь – подвязал свой передник прорицатель Калхас из сцены жертвоприношения Ифигении на росписи из Помпей. Так же – под грудь – подпоясаны семь ангелов, вышедших из храма, согласно «Откровению Иоанна Богослова» [15.6]: «И вышли из храма семь



Юноша в персидской шапке «тиаре»; тиара часто встречается в иконографии античных актеров. Бронзовый бюст II века н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



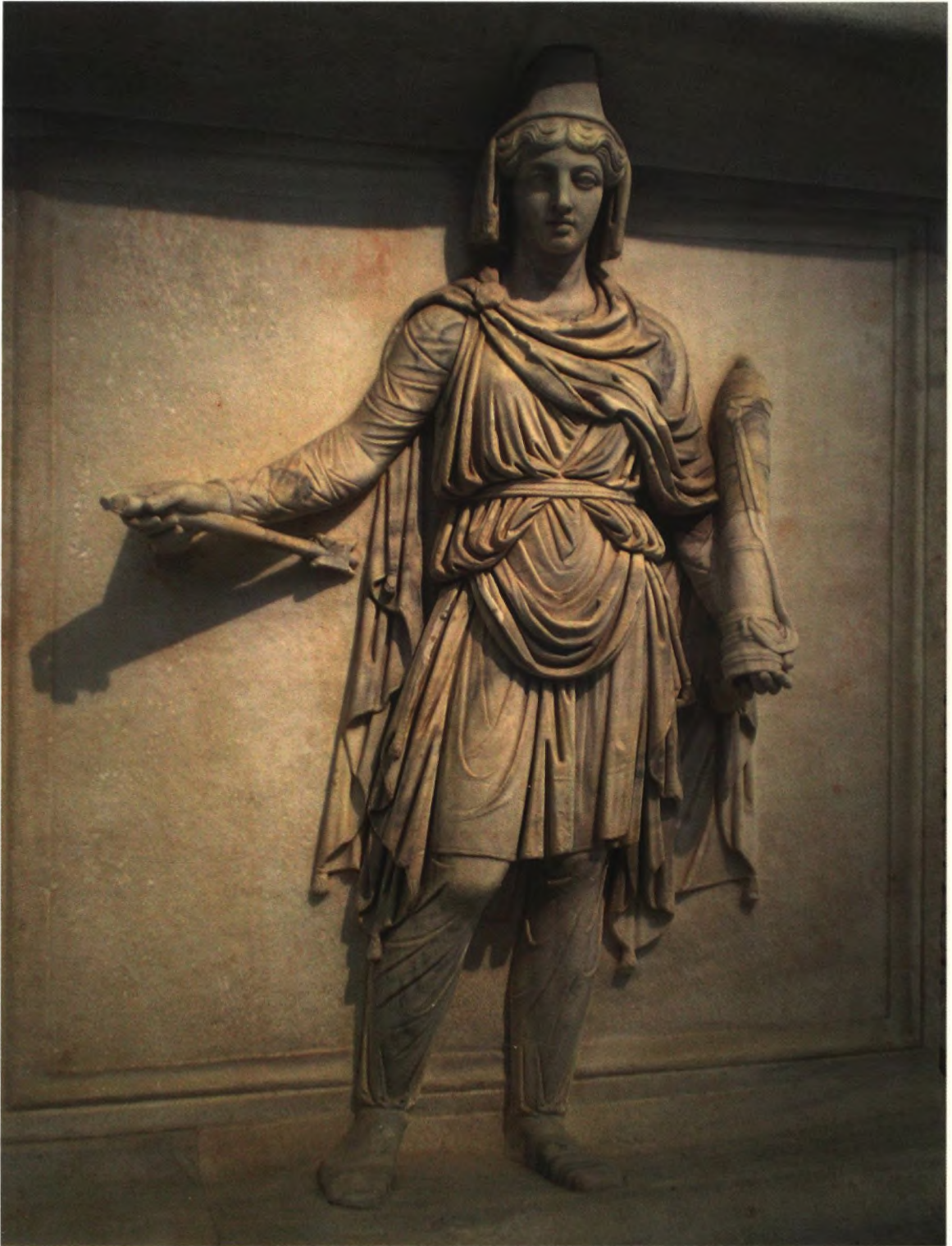
Поединок грека (справа, пеший) и амазонки (слева, на коне). Хорошо видно, что костюм амазонки интерпретирован как обобщенный «варварский», с использованием узнаваемых элементов персидского костюма: длинные рукава и штаны, орнаментированные зигзагами, короткий воинский хитон, на голове тиара. Краснофигурная пелика 340-320 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

Ангелов, имеющие семь язв, облаченные в чистую и светлую льняную одежду и опоясанные по персям золотыми поясами». Светлый хитон, опоясанный золотым поясом «по персям» мы видим на актере, играющем жреца или царя, со знаменитой росписи из Помпей: актер в облачении сидит, опираясь рукой на посох, и глядит на свою маску, поставленную на шкафчик, около которого суетятся два его помощника. Дионисийский «переход» между женским и мужским нарядом и сближение этого перехода с костюмом жреца, таким образом, сохранялись и в поздние времена.

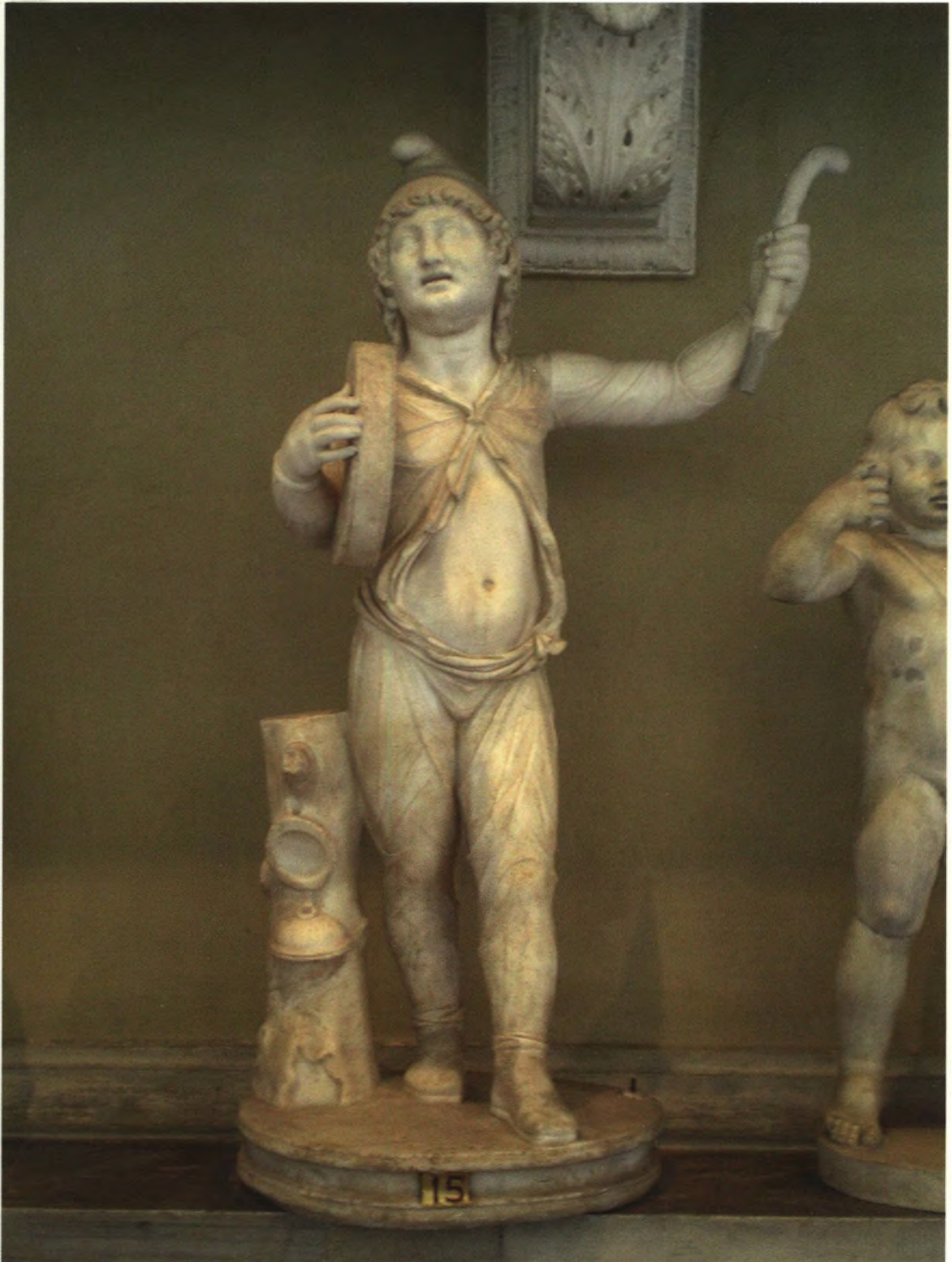
Интересно отметить, что утолщение подошв на поздней обуви трагического актера – эмбатах – совпадает по времени с введением онкоса в его

маске. Первый барельеф (погребальный), показывающий актера в башмаках с толстыми подошвами, относится к III веку до н. э.: к этому же времени относятся и трагические маски, на которых ясно различим онкос. Рост актера увеличивается в высоту одновременно с тем, как увеличивается сцена, на которой он выступает: из конца IV века до н. э. у нас есть определенные сведения об использовании возвышенных подмостков (просцениума, логейона) в театре.

Если архетипическим образом для трагического наряда был Дионис, то для комического – толстый силен из свиты Диониса. Вазописные изображения и позднейшие барельефы показывают многочисленных силенов с характерными деформациями



Пример варварского наряда в пластике. Горельеф из мрамора II века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Варвар в тиаре, с тимпаном и изогнутой палицей, сбросивший с себя хитон и плащ (т. н. «Аттис»). Хорошо видна нижняя одежда, полностью покрывающая ноги и руки: такую могли использовать античные актеры. Мраморная статуэтка рубежа I-II веков н. э. Рим, Музеи Ватикана.



Танцовщик в варварском наряде, танцующий перед деревом между двумя менадами. Полихромный кратер из Фив около 380-370 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Терракотовый сосуд в виде котурна: такие носили актеры в трагедии. XIV-XIII века до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

фигуры, которые мы узнаем в костюмах актеров древней и средней комедии. Выше мы уже отмечали общность эстетической системы для костюмов комастов и комических актеров: все они демонстрируют преувеличенные животы, зады, часто – груди (и у мужчин, и у женщин), в позднейшие времена гигантские голени.

Подобной деформации тела на площадке достигали с помощью толщинок, которые легко можно было нашить на хитон без рукавов. Толщинки составляют основу наряда комического актера: верхняя одежда очевидно должна не скрывать, а наоборот подчеркивать фигуру, сформированную (или, даже точнее, деформированную) с помощью толщинок. Как метко заметила Г. Ком-





Женщины, принимающие душ и потому сбросившие с себя одежду и обувь; внизу поставлены котурны – повседневная женская обувь. Краснофигурная ваза середины V века до н. э. (фрагмент). Мюнхен, Собрание древностей.



Силен, играющий на двойном авле: форма его тела в точности соответствует форме толщинок, которые использовали актеры в комедии. Мраморная ваза II века н. э. Санкт-Петербург, Эрмитаж.

птон-Энгл, «выражение “нагота как костюм” стало общим местом у историков искусства»¹⁰³. Применительно к Аристофану это выражение надо понимать в буквальном смысле: самое значительное по весу снаряжение комического актера – это именно толщинки, обозначающие обнаженное тело.

В позднейших источниках комические толщинки обозначались техническим термином *σωμάτιον* – буквально, «тельце»: Поллукс определяет «тельце» как «снаряжение актера» [Поллукс, Ономастикон 2.235]. Византийские филологи находили термин «тельце» в источниках V века до н. э. Так, в IX веке патриарх Фотий [Лексикон, под словом *σωμάτιον*], комментируя комедиографа V-IV веков до н. э.

Платона, записывает: «тельца́: телесные формы (*ἀναπλάσματα*), которыми актеры оснащали самих себя».

Использование толщинок вне театра в античности тоже зафиксировано. Афиней цитирует шуточный стих о том, как гетера ловко маскирует собственные телесные недостатки [Пир мудрецов 13.23.14-16]:

«...если нет ляжек,
она подоткнет тряпок, да так, что от ее пышного зада
вскрикнет всякий, кто ни взглянет».

Далее в том же стихе прямо проведена аналогия между ухищрениями гетер и толщинками актерско-комиков [Пир мудрецов 13.26.16-19]:

«...если <впалые> груди:
толщинки (σθηθίς) есть у нее, какие бывают у актеров-коми-
ков:

прямо к впадинам запросто приложит,
да так, что, как баграми, вытянет <грудь> вперед...»

Лукиан лишь в единственном месте сообщает о
толщинах у актеров-трагиков в диалоге «Зевс тра-
гический» [41]:

«...либо видеть в них <то есть в актерах> маски этих самых
богов, башмаки, хитоны до пят, хламиды, нарукавники, на-

брюшники и все остальное, чем они возвеличивают траге-
дию...»¹⁰⁴.

«Набрюшники», упомянутые Лукианом, не за-
метны почти нигде в настенных изображениях ак-
теров, ни на барельефах, ни в знаменитой стату-
этке из слоновой кости II века н. э., изображающей
актера и хранящейся в Париже в музее дворца Пти
Пале. Как они практически использовались в тра-
гедиях, остается загадкой: вероятно, каждый актер
решал для себя проблему необходимости таких на-



Сцена из комедии Аристофана «Женщины на празднестве» [732 и далее]. Мнесилох, переодетый женщиной (справа), выхватил у женщины-кормилицы (слева) «младенца», чтобы защитить себя преступным методом: встать одной ногой на алтарь (и тем самым обеспечить себе неприкосновенность) и занести нож над «младенцем», угрожая его убить. «Младенец» на деле оказался бурдюком с вином, который женщина-кормилица тайком пронесла на празднество; поэтому она несет большую вазу, чтобы ни одна капля из бурдюка не пропала. Пародия на мизансцену из недошедшей трагедии Еврипида «Телеф». Краснофигурный кратер из Апулии около 370 года до н. э. Taplin 1994, fig. 11.4.

кладок-«набрюшников», особенно когда играл женские роли. Практически единственное изображение актера-трагика, где можно предполагать толщинки – это «Авга» с настенного изображения из Помпей I века н. э. Так что «тельце», как это и отражено в пассаже из Афиня о гетерах, ассоциировалось в первую очередь с комическими актерами.

На южноиталийских вазах начала IV века до н. э. сохранились изображения актеров, сбросивших с себя хитоны для физических упражнений или для

наказания: на них довольно ясно видно, как устроено комическое «тельце» и вообще «нижняя» одежда актера-комика.

Прежде всего бросается в глаза то, что обнаженное тело актеры в комедии не показывали, так же как и в трагедии. Нагота актеров-комиков, входящая в систему образности обрядов плодородия создавалось исключительно с помощью костюма и бутафории: это, надо признать, удаляло актера и от натурализма, и от пошлости в многочисленных эпизодах с откровенными эротическими шутками,



Знаменитая в античной культуре мизансцена из недошедшей трагедии Еврипида «Телеф». Телеф (в центре), вставший одной ногой на алтарь (и тем обеспечивший себе неприкосновенность), захватил младенца Неоптолема, сына Ахилла, и угрожает ему мечом, требуя от Ахилла (справа) дать средство от раны, которую Ахилл нанес ему ранее в поединке. Краснофигурный кратер из Лукании 400-375 годов до н. э. Бари, Национальный музей. Taplin 1994, fig. 3.105.



Актер Средней комедии: пастух в венке, с козленком на плечах. Фигурка из терракоты эпохи раннего эллинизма. Мюнхен, Собрание древностей.



Актер Средней комедии в островерхой шапке (пилос) со шкатулкой в руках. Фигурка из терракоты эпохи раннего эллинизма. Мюнхен, Собрание древностей.

проникшими в комедию из ямбической поэзии. Руки и ноги актера закрыты тем, что в современной науке принято называть неисторически: «трико», не уточняя деталей; хотя трико в привычном нам смысле этого слова крайне сложно представить себе в V-IV веках до н. э. Позднейшие статуи и сличение их с изображениями на вазах показывают: то, что называется сегодня «трико», в античном costume создавали с помощью обмоток из длинных полос ткани, плотно охватывавших руки и ноги и подчеркивавших таким образом рельеф тела.

Подобный же способ применялся, видимо, и в сатировской драме. Хор сатиров на вазе «Пронормос» выглядит совершенно обнаженным; каждый сатир носит набедренную повязку с прикрепленным спереди фаллом. Однако на мозаике по картине эллинистического художника Диоскурида (оригинал около III века до н. э.), где показано, как снаряжается сатировский хор для спектакля, ясно видно: торс хоревтов покрыт чем-то наподобие «кирасы» или тугого хитона, имитирующих обна-



Актер Средней комедии в маске раба, сидящий на табуретке. Масляная лампа второй половины IV века до н. э. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.



Гротескная (комическая) фигура обнаженной женщины в венке, держащей в руках вазу с вином. Краснофигурный кратер второй половины V века до н. э. Мюнхен, Собрание древностей.



Комическая маска старухи. Терракотовая модель эпохи позднего эллинизма. Мюнхен, Собрание древностей.

женное тело, так что даже видны короткие рукава на плечах.

Бутафорская, а не натуральная «нагота» сохранялась в античном театре и в позднейшие времена. Ювенал [Сатиры 3.93-97] свидетельствует, что в современном ему театре (II в.) был костюм, изображающий обнаженное женское тело, «не прикрытое даже рубашкой»; этот костюм был выполнен настолько искусно в мельчайших деталях, что, по словам Ювенала, невозможно было понять, настоящая ли это женщина или наряженный актер в маске. Очевидно, такой костюм состоял только из особого трико с накладками, имитировавшими женские формы, и был атрибутом образа гетеры, у Ювенала — некой Дориды.

Свидетельства о том, что во время публичных зрелищных действий актеры могли покрывать все тело гримом нетелесного цвета, также сохранились. В упоминавшемся уже описании дионисийского шествия на празднествах Птолемея Фила-



дельфа в Александрии [Афиней, Пир мудрецов 197f] в процессии шли сорок сатиров, чьи тела были раскрашены пурпуром, ярко-красным суриком и другими цветами. Возможно, такая практика применялась и в театре. В любом случае, традиционные зрелищные культуры (не только греческая, но и древнеиндийская) показывают, что в древнейших спектаклях натуралистическое изображение человеческого тела на сцене исключало:

лось: телесность, не преображенная цветом, не-сценична. Натуралистический показ человеческого тела в непреобразованном, «неукрашенном» виде – явление в театре сравнительно позднее: оно возникло не ранее середины XX века.

Толщинки, или «тельце», вместе с маской имитировали утолщения, гротескно подчеркивающие телесные отправления: обжорство, испражнение, образ чрезмерности, воплотившийся в тучности



Сцена из комедии, приблизительно, соответствующая времени правления Нерона (середина I века н. э.). Пара слева: «гневный старик» с посохом, его удерживает «добрый старик». Пара справа: «влюбленный юноша» (в руке у него лента), он возвращается с пира в сопровождении раба. Очевидно гневный старик давно поджидал юношу и теперь хочет обрушить на него все свое негодование; юноша отчасти пьян, отчасти трусит и поэтому, пошатываясь, заваливается назад; раб поддерживает его, подбадривает и, видимо, внушает ему какие-то хитрости, чтобы провести старика. Посередине музыкант, играющий на двойном авле. Мраморный барельеф второй половины I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Сцена из комедии: двое юношей с тимпаном (крайний справа) и кимвалами (второй справа) танцуют в сопровождении женщины-музыканта (актер в маске), играющей на двойном авле и карлика (или мальчика) с гудком из раковины. Мозаика из Помпей около 125-100 годов до н. э. с более ранней иконографии Диоскурида Самосского. Неаполь, Археологический музей.



Сцена из комедии, тождественная мозаике по иконографии Диоскурида Самосского. Фреска из Помпей I века до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Сцена из комедии: гетеры, беседующие за столом. Мозаика из Помпей около 125-100 годов до н. э. с более ранней иконографии Диоскурида Самосского. Неаполь, Археологический музей.



Сцена из комедии: раб с корзинкой (справа) приветствует женщину (слева), вскинув руку. Фреска из Помпей I века н. э. Палермо, Археологический музей.

тела. Технически, «пузо» комического актера на изображениях иногда показано, очень конкретно, как предмет, крепящийся на ремне отдельно: подобное мы замечали в costume комастов VI века до н. э.

Непременным атрибутом мужских персонажей древней комедии был длинный фалл: он всегда заметен и на аттических терракотовых фигурках V века до н. э., и на южноиталийских вазописных изображениях IV века до н. э. Фалл актеров-ко-

миком не являлся символом обрядов плодородия; скорее, он подчеркивал «деревенскую» небрежность внешнего вида, показывающего, что этот герой не чувствителен к нагоде, как если бы он не знал о «городских» правилах приличия. Одновременно фалл входит в образность гротескного, непропорционально развитого тела с размерами некоторых его частей, скорее подобающих зверю (коню, ослу, мулу, силену), чем человеку.



Сцена из трагедии, приблизительно соответствующая времени Юлия Цезаря (середина I в. до н. э.): актеры в трагических костюмах и масках, на ногах эмбаты на высоких платформах. Справа, предположительно, Авга с младенцем Телефом на руках, слева – служанка или служительница храма с кувшином. Фреска из Помпей I века до н. э. Неаполь, Археологический музей.



Актер в костюме жреца (слева), всматривающийся в маску. Фреска из Геркуланума I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

Классическая культура ясно ощущала «непристойность» комического костюма и признавала его уместность только в контексте обрядов плодородия, связанных с фаллическими песнопениями и ямбической поэзией. Когда Аристофан хочет подчеркнуть, что его комедия отличается от «грубых» комедий (κωμῳδίαί φοντικάί), он непременно отмечает, что у его актеров нет подвешенного кожного фалла, «красного на макушке» «детям на посмешище» [Облака 538 и далее]. При этом в большинстве своих комедий Аристофан вовсе не отре-

кается от эстетики «грубой комедии»; это говорит о том, что комический костюм можно было сделать более или менее «пристойным».

Позднее Аристотель в «Политике», рисуя идеальное положение дел в государстве, скажет [1336b 20 и далее], что молодым людям надо законодательно запретить присутствовать на представлении ямбов и комедий в театре до достижения возраста, «в котором им дозволено принимать участие в пирах и пить чистое вино <т. е. по достижении 21 года>, а полученное ими воспитание сде-



Актеры, наряжающиеся для выступления в сатировской драме. Двое слева – актеры, наряженные в силенов; третий слева – музыкант в праздничном наряде и венке, играющий на двойном авле; правее него учитель хора с посохом (сидит), перед ним коробка с масками; крайний справа – актер, надевающий на себя костюм Паппосилена, сшитый из шкур. Мозаика из Помпей I века до н. э. с более ранней эллинистической иконографией.

лает всех невосприимчивыми к проистекающему отсюда вреду»¹⁰⁵. По Аристотелю, «должностные лица обязаны заботиться о том, чтобы никакая статуя или картина не представляла собой воспроизведения таких <т. е. непристойных> действий, за исключением только тех случаев, когда закон допускает непристойности в культе известных божеств; воздавать поклонение этим богам закон, впрочем, позволяет лишь людям, достигшим определенного возраста, притом и за себя, и за детей, и за жен»¹⁰⁶. Последняя фраза указывает на то, что современное Аристотелю законодательство в Афинах уже содержало запрет на участие в непристойных культах юношам, не достигшим нужного возраста; однако допуск детей на представление комедий (с точки зрения Аристотеля, нежелательный) все же был разрешен и во времена Аристофана, и в конце IV века до н. э.

Актеры-комики перестали прикреплять фалл в Новой комедии. Едва ли это изменение костюма

следует связывать с законодательным запретом. Скорее, в новой художественной системе авантюрные любовные истории, заканчивавшиеся соединением влюбленных, требовали эстетики, соответствовавшей «благородным» персонажам – главным образом, юношам, чьи маски были усвоены из классической трагедии. Тексты комедий Менандра утратили связь с ямбической поэзией и впервые в античной комической традиции соединились с «пристойными» образами.

Изменению духа комической поэзии Плутарх посвятил свою «Эпитуму сопоставления Аристофана с Менандром», в которой он определенно отдает предпочтение Менандру. Подобная перемена, отразившаяся и в поэзии, и в костюме, быть может, прошла не слишком заметно для античных зрителей; однако благодаря ей была заложена основа европейской «высокой» комедии.



Маска, соответствующая поздней иконографии Силена: рожки; торчащий посередине над лбом чуб волос; островерхние уши; тяжелые надбровные дуги, соответствующие гримасе возмущения. Пример маски, выкрашенной в красный цвет. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

«Смещение стилей»:**Контурсы античного актерского искусства**

В статье В. Я. Брюсова «Реализм и условность на сцене»¹⁰⁷, весьма ценимой Мейерхольдом, автор отстаивал важную для тогдашних театральных реформаторов мысль: сценическая условность (в противоположность «реализму») – существенное свойство театра с момента его зарождения, то есть 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 мало-подвижной 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 бы 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 этой возторженной легенды: об античном понимании актерского мастерства.

Начиная по крайней мере с IV в. до н. э. (то есть после окончания 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, конечно, 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. Актерский образ тоже



Трагический актер в полном снаряжении (длинный хитон с рукавами, подпоясанный под грудь; на ногах эмбаты – ботинки на высоких платформах), держащий маску в руке. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр



Трагический поэт (лицо соответствует иконографии Еврипида). В руках у него трагическая маска и свиток с текстом трагедии. Римская копия с греческого оригинала. Рим, Музеи Ватикана.

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 актерский образ вбирает в себя все элементы театрального спектакля, включая слово, реквизит и декорацию; поэтому мы говорим, что именно актер представляет за целое зрелищное событие. И вот этот самый важный элемент спектакля – актер, погруженный в настоящее, сиюминутное, не сводимый ни к театрально-живописному образу, ни к драматургическому слову –



Трагическая «маска-шлем» в руке поэта-трагика. Римская копия с греческого оригинала. Рим, Музеи Ватикана.



Маска старика из Новой комедии. Мраморная копия из Геркуланума I века н. э.

именно его оказывается труднее всего зафиксировать в истории античного театра.

Загадка античного актерского искусства трудна еще и тем, 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 составляется из пространства, действия, тела и голоса, зрительского впечатления: все это – ступени, по которым надо прийти к феномену актерского мастерства, чтобы сделать его предметом своего внимания.

Именно это является целью моего исследования. Настоящий текст – лишь шаг в этом направлении; его задача – наметить контуры античного актерского искусства через сопоставление его с ораторским.

Актер, по-гречески, ὑπόκριτής (буквально «толкователь»); актерское искусство, соответственно, ὑπόκρισις. Термин ὑπόκρισις трудно перевести одним словом: «исполнение» (английское «performance») будет ближе всего, хотя музыкальное исполнение сюда уже не относится, если в нем не участвует голос.

Слово ὑπόκρισις, 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 ὑπόκρισις в большинстве случаев значит: «искусство публичного исполнения речи», или просто «декламация». Об этом искусстве Аристотель говорит в связи с более важным для него понятием – λέξις, или «стиль речи».

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

1) Ὑπόκρισις имеет величайшую силу (δύναμιν ἔχει μεγίστην [Риторика, 1403b 21])¹⁰⁸.





Дионис приходит на пир к поэту, победившему в театральных состязаниях (видимо, с комедией). Поэт привстал с ложа, приветствуя Диониса и указывая рукой на постамент со своим призом. Диониса, отяжелевшего от вина, поддерживает сзади маленький сатир; другой сатир снимает с Диониса сандалии, чтобы он тоже возлег за стол рядом с поэтом. Следом за Дионисом подходит его свита: сатир с тирсом (шест, проросший наверху гроздью гюльща), Силен, играющий на двойных дудках, за ним сатиры и менада с кувшинами вина. Барельеф, вероятно, был изготовлен по заказу поэта-победителя состязаний для посвящения в храм Диониса. Предположительно, римская копия с греческого оригинала. Мрамор, рубеж I-II веков н. э. Париж, Лувр.



Женский хоровод. Мраморный барельеф II века н. э. Париж, Лувр.



Женский хор, показывающий в танце жесты кистями рук и пальцами. Мраморный барельеф III века до н. э. Мюнхен, Глиптотека.



Хоровой танец юношей-воинов в шлемах и со щитами: пирриха. Мраморный барельеф I века н. э. Рим, Музеи Ватикана.



Танцовщица с кимвалами. Статуэтка 150-100 годов до н. э. Париж, Лувр.

Возможен также перевод «ὕποκρισις имеет наибольшую силу, <по сравнению с другими средствами убеждения>». 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 бы сама собою, как истина. Однако такого не бывает; причина – в испорченности слушателей [Риторика 1404a 7-8]. Поэтому занятия искусством исполнения – ὑπόκρισις – 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 ὑπόκρισις как таковое еще не исследовано, или «не разработано» (οὐπω δ' ἐπιχειρήται [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 дидактиках относятся ко времени сразу после смерти Эсхила, то есть к началу 440-х годов до н. э., и эту дату мы считаем временем закрепления искусства театральной игры в афинском обществе и в профес-



Танцовщица с тимпаном, соответствующая иконографии Венеры-Каллипиги. Барельеф II века н. э. Афины, Национальный археологический музей.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

сиональной 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 $\upsilon\pi\omicron\kappa\rho\iota\omicron\varsigma$, был Феофраст – ученик Аристотеля. Об этом мы знаем из списка сочинений Феофраста у Диогена Лаэртского [О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов 5.48.12]. Трактат, датированный концом IV в. до н. э., назывался просто: $\text{περὶ } \upsilon\pi\omicron\kappa\rho\iota\omicron\varsigma\omega\varsigma$. Если он относился к актеру, мы перевели бы его название как «Об актерской выразительности»; если к оратору, тогда – «Об искусстве исполнения речи», или «О речевой выразительности». В любом слу-

чае, научный трактат отстал от профессионального оформления этого искусства примерно на 150 лет.

3) В трагедию и рапсодию $\upsilon\pi\omicron\kappa\rho\iota\omicron\varsigma$ 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,



Две танцовщицы в экстатической позе менад. Терракотовые статуэтки I века н. э. Париж, Лувр.

разве члены хора не занимались искусством исполнения? – Ведь даже у Гомера в Гимне к Аполлону звучит призыв к девичьему хору «хорошо исполнить» (εὖ ὑποκρίσασθαι) свои слова [Гомер, Гимн к Аполлону 171].

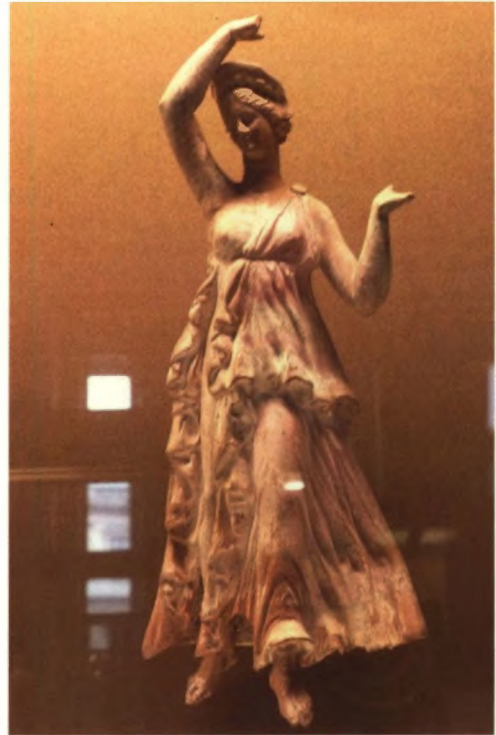
Видимо, Аристотель, говоря о проникновении ὑπόκρισις в трагедию, имеет в виду введение в театральные состязания специальной номинации под названием «игра ведущего актера» (некоторые полагают, что в лице ведущего актера награда вручалась всей труппе¹⁰⁹). До середины V века до н. э. поэт получал награду за все элементы спектакля, включая актерскую игру. После смерти Эсхила, 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 «Риторике» 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» (μέγεθος, ἁρμονία, ῥυθμός [Риторика 1403b 31]).



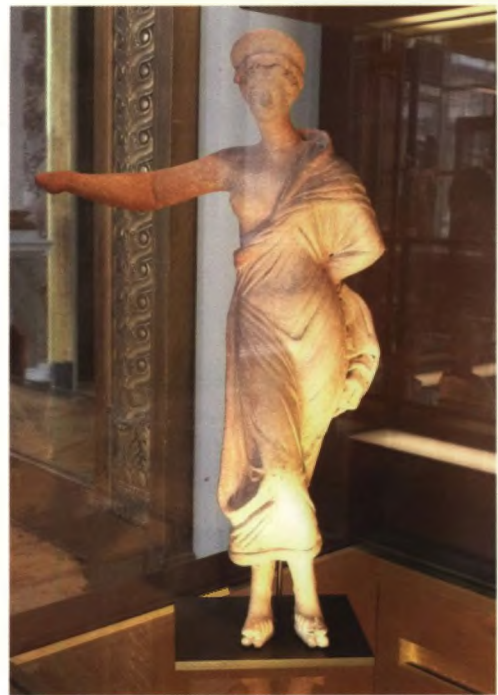
Танцовщица в образе менады, обвитая змеями. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.

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 агонов 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 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.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица с кимвалами. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица. Терракотовая статуэтка I века н. э. Париж, Лувр.



Танцовщица. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Танцовщица. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Танцовщица. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

Не случайно после слов «главное в речи – это сила, гармония и ритм», Аристотель сразу же заявляет [Риторика 1403b 31-34]:

«...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».

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 говорится, 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 «Поэтики» – 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 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 ὑπόκρισις 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 λέξις – «стиль речи», или «способ речи». Первый трактат, полностью посвященный описанию четырех стилей в риторике и имеющий название «О стиле», приписывается Деметрию Фалерскому¹¹⁰. Если принять авторство Деметрия, то этот трактат был опубликован приблизительно в то же самое время, что и сочинение περὶ ὑποκρισεως Феофраста (конец IV века 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 века до н. э. развивалась интенсивнее, чем теория актерского искусства.

Термин ὑπόκρισις 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 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 [Квинтилиан, Образование оратора 11.3.177-179].

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 по-



Танец двух танцовщиц в паре. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

добающего 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 подойдет подобному извращению (deformatas)» [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 преподавал 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» (ἦθος) и с должной «расстановкой» (δίθεσις) – и речь прозвучала совершенно по-другому [Плутарх, 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 вопрос первой 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

ὑπόκρισις, 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 (λέξις παθητική), в подобающем характере (ἠθική), в соответствии с положением дел (ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον).

Сатир, учитель Демосфена, когда давал урок устной декламации, как видно, осуществил две стадии из трех – расставил слова (имеются 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 ничемному предмету, как некий Клеофонт, который однажды употребил обращение «досточтимая смоква» [Риторика 1408a 15-16]¹¹.

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



Танцовщица с тимпаном. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Танцовщица. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



Танцовщица с подносом и кувшином. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.



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» *οποῦδαῖος*, что значит «хороший», «серь-

езный», «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 акте-



Менада в экстаической позе (слева) и сатир, танцующий с тирсом (справа). Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

рами, 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 поведения – уме-

ренным 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



Сатир, танцующий с тирсом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

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 *σπουδαῖος*, «достойного».

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



Сатир, танцующий с тирсом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

проводит различие между ораторскими и актерскими жестами [Об ораторе 3.59.220]:

«Всякому движению души должен сопутствовать жест, но не сценический, выражающий слова, а иной, проявляющий общий 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 частей»¹¹².

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 ак-



Сатир, танцующий с тирсом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

теров 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 внушительен, 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 вырази-

тельного поведения раскрывается аристотелевское разделение людей на два этических типа. Оратор для учителей риторике – это тип человека «достойного» (σπουδαῖος), внушительного; актер в своем типичном сценическом поведении олицетворяет тип человека «никчемного» (φαῦλος), то есть несдержанного, незначительного, слишком экспрессивного, чересчур гибкого и суетливого. Не будем торопливо следовать этическим оценкам Аристотеля и лишь отметим для себя эти особен-



Сатир, танцующий с тирсом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

ности 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 такой жест в своих первых пантомимах-арлекинадах. Аналогичному 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 постмо-



Сатир, танцующий с тирсом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

дерна – почти одновременно прозвучали два мощных напоминания о временах, когда маски арлекинад воспринимали серьезно. Это спектакль «Арлекино 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 пантомима Батиста, самого знаменитого Пьеро в истории театра. Барро реконструировал

пантомимы Батиста, 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



Танцовщица из мима в коротком варварском хитоне, с кимвалами и тиарой на голове. Бронзовая фигурка I века н. э. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

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 «никчемных». В одной статье дается 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)¹¹³.



Танцовщик с «крокотами» (разновидность ударных инструментов, используемых в танце; наподобие кимвалов). Бронзовая фигурка II века н. э. Мюнхен, Собрание древностей.

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 – то есть 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 Квин-



Маски Новой комедии. Внизу слева маска юноши с признаками сатировской иконографии (тяжелые надбровные дуги), внизу справа маска раба; сверху слева старик, сверху справа юноша. Мраморный барельеф II века н. э. Вена, Музей истории искусств.

тилиан 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».



Танцевальный шаг. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

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 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 – «подвижной» – 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 удастся.

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

Активная и непрерывная жестикация – 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 сход-



Одно из редких изображений танцующего Диониса. Краснофигурный динос 420-410 годов до н. э. Афины, Национальный археологический музей.

ства с танцем, возникавшим 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 – то есть 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 жестикация, приписываемая учителями риторики «никчемному» человеческому



Танцевальный шаг: сатир с двойным авлом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

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



Танцевальный шаг: сатир с лирой. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

вошла в качестве базового элемента в искусство сценической выразительности.

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 танце-

вальной пластики для условного выражения эмоций. Подобная пластика в обыденных 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,



Танцевальный шаг: сатир, держащий в руках поднос с дарами Дионису. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

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,



Танцевальный шаг: сатир с лирой. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

запечатлел в своих рисунках Калло). «Птичьи» фигуры или шаги употребляли в древнегреческом танце. Сохранилось описание древней танцевальной позы или шага под названиями «совиная пляска» и «ушастая сова»; передавая «ушастую сову», помещали руку над глазами и смотрели изпод ладони [Афиней, Пир мудрецов 14.27]. Эту позу

пародировали в сатирической драме, и вовсе не обязательно она относилась к комическому танцу.

То же в полной мере относится к итальянской комедии масок. Так, в классе комедии дель арте у Мейерхольда в Студии на Бородинской, руководством В. Н. Соловьевым, практиковали обязательный для всех артистов танцевальный шаг под на-



Танцевальный шаг: сатир с двойным авлом. Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

званием *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 жижи¹¹⁴. 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



Танцующий силен. Терракотовая статуэтка эпохи позднего эллинизма. Париж, Лувр.



Танцевальный шаг старика из комедии. Терракотовая статуэтка эпохи позднего эллинизма. Париж, Лувр.

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 в связи с античной трагедией и пока еще не соотносившей пляску восточного типа с 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 ак-

тивная двигательная пластика, за которую старые актеры называли новых «обезьянами», стала основой сценической выразительности греческих трагиков в самую эпоху учреждения состязаний актеров.

Этому много служила классическая маска трагедии, о которой выше было сказано. Эта маска не является «типом» в смысле ясно очерченного 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 неоднократно был 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 иг-



Старик из комедии, переодетый в женский наряд. Терракотовая статуэтка эпохи позднего эллинизма. Париж, Лувр.

рать как в трагедии, так и в комедии – как это и произошло в итоге античном театре; все зависит от того, как ее интерпретирует своей игрой актер.

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 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. Эсхилосский актер Минниск считал игру еврипидовского актера Каллипида «чрезмерной» (ὑπερβάλλοντα) и потому называл его «обезьяной» [Аристотель, Поэтика 1462а 1-11]. «Чрезмерной» у Каллипида на сцене, видимо, была жестикуляция и вообще подвижность; недаром, по словам Каллипида, он не умел достойно изображать свободных женщин, которым свойственно вести себя сдержанно. Очевидно, в глазах Минниска он соответствовал типу φαῦλος, 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.

Комическое состязание Эсхила и Еврипида, выведенное в «Лягушках» Аристофана, датируется 404 годом до н. э. В нем 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 смешения противоположных стилей (трагического, комического, сатирического) возник новый и невероятно популярный вид искусства – «пляска» (ὄρχησις), или «пантомима», прообраз любого классического танца (Афиней, Пир мудрецов, 1, 37). В это же самое время мы слышим еще об одном новшестве, введенном Еврипидом и вновь смешавшим устоявшийся стереотип эсхилосского трагического костюма: на сцене появились цари,



Танцовщица из мима в коротком варварском хитоне и тиарой на голове. Терракотовая статуэтка эпохи позднего эллинизма. Париж, Лувр.

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 – на рубеже XIX/XX веков, когда складывалась русская профессиональная актерская школа – подобными же театральными клише были расхожие приметы трагика и комика, очень похожие на застывшие аристотелевские типы *οπουδαῖος* и *φαῦλος*.

Поэтому исходным пунктом изучения мастерства античного актера – в первую очередь манеры вы-

разительного 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.

О терминах, использовавшихся для описания пения и танца в спектакле

Античный хор составляет одну из наиболее трудных проблем, с которой сталкиваются современные режиссеры, решившиеся на постановку античной драмы. Без понимания предназначения хора и его сценического облика постановка невозможна, а ключ к пониманию коллективного действующего лица в современном театре утрачен. Поэтому современным практикам театра, 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 века 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.¹¹⁵ 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. Исследования хора, выполненных на основе практики, было опубликовано крайне мало¹¹⁶. Моя задача здесь заключается в том, чтобы подготовить теоретическую почву для подобного исследования. Для этого необходимо, во-первых, ответить на вопрос, что дает античная традиция описания и толкования действия в драме сегодняшней театральной практике, 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 «усласщенная речь» [Поэтика 1449b 24 и далее]. 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:

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

2) 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;

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

4) 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 «усласщенная речь» используется повсеместно. Но только в трагедии, комедии и сатирической 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 – анапестах, трохеических тетраметрах) или с мелосом (как в системах с полиметрией).

Ритмическое чередование речи музыкальной и немзыкальной – яснейший признак античной драматической формы. Если мы бы 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: у Плутарха в «Застольных беседах»¹¹⁷. Плутарх называет части танца и сопоставляет танцевальное искусство с музыкой и поэзией. Здесь же есть увлекательный пассаж о том, почему поэзия не может обходиться без танца, ибо в таких произведениях, как хоровая лирика Пиндара «все это <т. е. слова и музыка> 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»¹¹⁸.

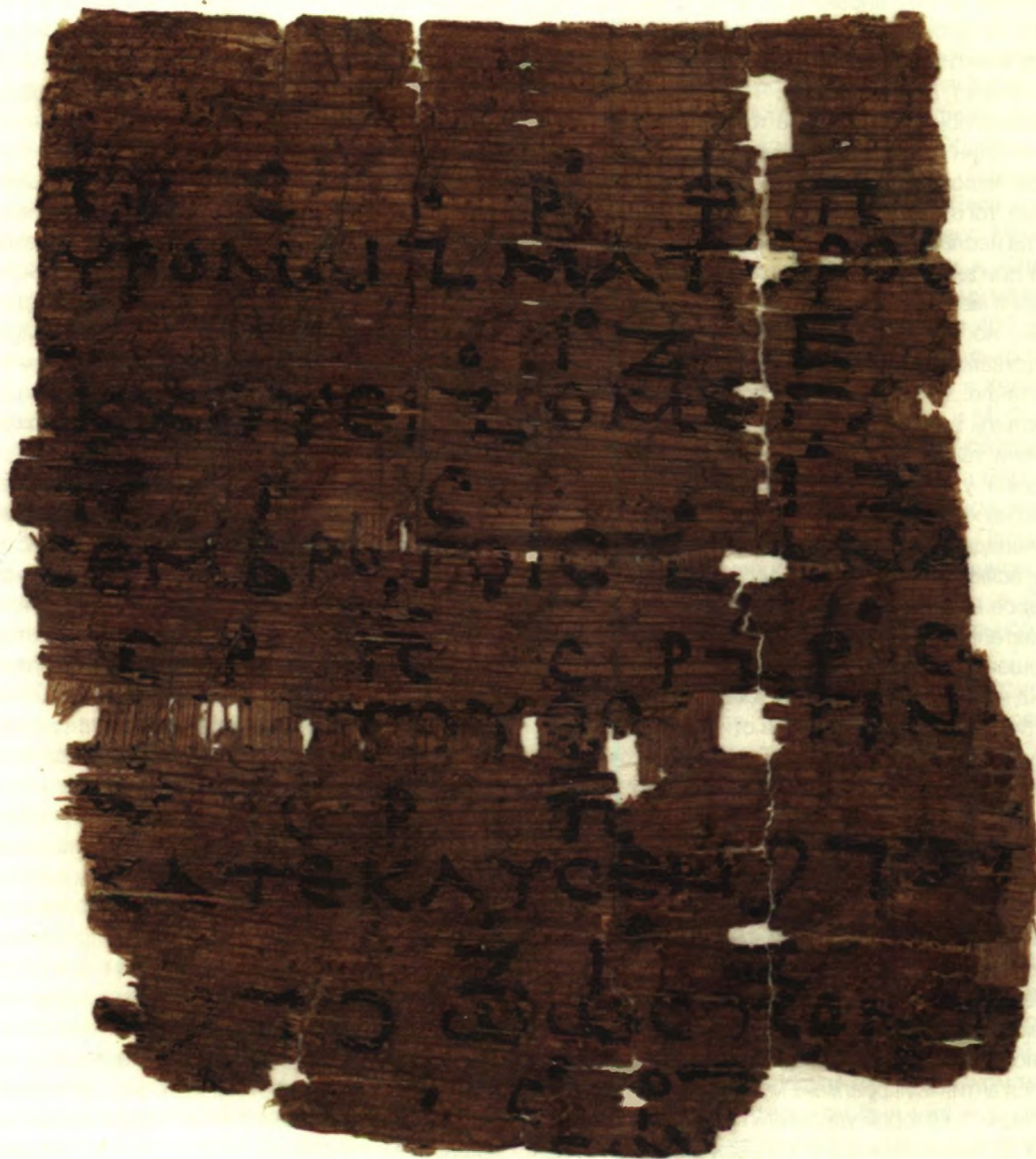
По Плутарху, есть три части танцевального искусства: «движение», «поза», «показ» (φορά, σχῆμα, δεῖξις) [Застольные беседы 747с 1]. Поза завершает движение, как пауза завершает музыкальную фразу. Танец похож на речь; поза в танце – на украшающий эпитет в речи; тогда как «показ» – это прямое изображение действия, подобное именам собственным (в классическом балете такой «показ» называют пантомимой). Если, по аналогии с аристотелевской «усласенной речью» говорить об «украшенном движении», то украшения, или приемы, уводящие нас в условный символический язык тела, это «движение» (φορά) и «поза» (σχῆμα); действие, изображающее движения не символически, а непосредственно, как в жизни – это «показ» (δειξις).

У Плутарха или Афиней, как только речь заходит о близости хорового танца и музыкальной речи, регулярно употребляется слово «гипорхема» (буквально, «подтанцовка», или «танец под что-то»). Как говорит Афиней [Пир мудрецов 15е], гипорхема –

это «подражание делам, толкуемым речью» (ὑπόρχημα... μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμενευομένων πραγμάτων)¹¹⁹. Это определение объясняют сегодня и буквально: как миметический танец под словесное пение, и метафорически: как миметический танец, повествующий столь же ясно, как речь.

Слово «гипорхема», или выражение «род гипорхем» употребляется у Плутарха и Афиней, как минимум, в двояком смысле: как определенный песенно-танцевальный жанр; как разновидность хорового танцевального исполнительства, в котором предполагается доминирование коллективного «показа», δεῖξις – 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 Ксенофонта [Анабасис 6.1.1] 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 вскрикивали [Афиней, Пир мудрецов 15е].

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 века почти повсеместно в первом действии использовалась гармония без мелоса (как фон для коллективной и индивидуальной речи), а в хоровом танце под пение – «показ» (как в гипорхемах), а не система условных движений и поз, найти которую для античной драмы, как оказалось, весьма непросто.



Античная музыкальная нотация к стасиму еврипидова «Ореста» [338-344] в виде символов, надписанных прямо над строками драматического текста Еврипида. Венский папирус G2315, найденный в Гермополе (Египет); нотация выполнена около 200 года до н. э. Seidensticker 2010, 79.

Экскурс: Поиски хора в современном театре

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 хватает.

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» [338-344], из первого стасима¹²⁰. По иронии 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%¹²¹.

Нотация к «Оресту» была расшифрована, записана на привычном для нас европейском нотном стане и опубликована¹²². 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 году 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 году¹²³.

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 все, как гимн. Примерив такой стасим из «Ореста» к какой-нибудь театральной постановке, мы, хоть иногда и будем разочарованы его вяловатым и незмоциональным 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 Оресту¹²⁴, и мы можем ожидать от музыки намерение пересилить хаос аполлоновым звучанием.

Вторая музыкальная реконструкция стасима из «Ореста» выполнена музыкантами и артистами из польской театральной лаборатории «Центр театральных практик в Гардженицах», основанной и руководимой Владом 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 спек-

таклю¹²⁵. Сочиняли, как и ансамбль *Atrium Musicae de Madrid*, на основе опубликованных античных музыкальных нотаций: коллектив из Гарджениц пользовался изданием Веста¹²⁶.

В их хоровом фрагменте из еврипидова «Ореста» [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, 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 немзыкальных 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, речи и танца – явилось главным предметом исследования людей театра второй половины XX века при освоении античного наследия. Поиск современной хореи совпал с поиском универсального актера и 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» Людвига Тика на музыку Феликса Мендельсона Бартольди (1841)¹²⁷; далее он 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 человек¹²⁸; затем к эвритмике Жака Далькроза и «Орфею и Эвридике» Адольфа Аппиа в Хеллеруау (1911); к опытам Вс. Э. Мейерхольда и М. Ф. Гнесина по музыкальному чтению в античной драме в петербургской Студии Мейерхольда на Бородинской (1913-1916); затем к таким постановкам, как дельфийский «Прометей» (1927) Евы Палмер и Ангелоса Сикелианоса на организованном ими фестивале под названием «Дионисии» в Дельфах¹²⁹. Все это – тоже предмет специального исследования.

Я сосредоточусь на второй половине XX века и отмечу всего лишь три важнейшие постановки, в которых органическое состояние артистов, объединяющее разговор и музыку, солистов и хор, или состояние современной хореи было все же найдено и по достоинству оценено зрителями.

В 1959 году в Афинах на летнем фестивале состоялась премьера знаменитых «Птиц» Аристофана в постановке Афинского художественного театра (режиссер Каролос Кун, композитор Манос Хадзидакис). В 1962 году 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 году 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 году в Немецком театре (Deutsches Theater) в Берлине режиссер Бено Бессон выпустил «Мир» Аристофана с зонгами Андре Астриеля – австрийского композитора, к тому времени уже известного своими сочинениями (в том числе классических жанрах). Зонги были исполнены в сопровождении джаз-банда и очень напоминали брехтовский саунд.

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, были 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 Вассилис 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)¹³⁰.

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 немзыкальной интерпретации хора в трагедии. Практические исследования трагической хореи принесли плоды только в 1980-е годы, когда наиболее явно обозначились поиски музыкальности античной трагедии, которые вели 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 называю «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 годах в Одеоне Герода Аттика в Афинах во время Греческого летнего фестиваля¹³¹. 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 пр.

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 с амплуа женщин – соблюдал женскую пластику в движении.

Любого европейского театрала всегда впечатляет сосредоточенная и мощная игра японских артистов, 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 годы 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 эпизодиях фоновая музыка то используется, то нет, и когда она используется, ей ни разу не пытаются сопоставить ни танец, ни немую пластическую сцену. Основу

структуры «Медеи» Юкио Нинагавы можно передать в следующей таблице:

структурная единица трагедии	средства передачи смысла	музыкальное сопровождение
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) хореи в трагедии стал в 1980-е спектакль «Благовестие в Колоне» («Gospel in Colonus») в постановке Ли Брюера (Lee Breuer) на музыку Боба Телсона (Bob Telson): его премьера состоялась на следующий год после японской «Медеи», в 1984 году в Бруклинской академии музыки (Нью-Йорк).

Спектакль Ли Брюера 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 Брюером 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 ан-

самбля (гитара-соло, бас-гитара, клавишные, ударные).

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

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

«Медея» Нинагавы и «Благовестие в Колоне» Ли Брюера сходны тем, 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 Арианны Мнушкиной в Театре дю Солей (Париж, 1992)¹³². В этом спектакле доминирует чередование метров и танцевальных ритмов – правда, без пения и без хоровой декламации – на основе индийского классического танца (катакали, кудиятам, бхарата-натьям); 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 немзыкальному, совпали с поисками универсального актера и объединяющей атмосферы игры. Не случайно режиссеры XX века, 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.

Выводы

После реформирования системы организации театральных состязаний при Клисфене (конец VI века до н. э.) в Афинах сложилась уникальная система государственной и общественной поддержки театра, обеспечившая его функционирование в течение труднейшего V века до н. э. В начале века война с персами; затем несколько десятилетий мира – «тучные» годы, во время которых Афины внешне меняются благодаря активному строительству общественных зданий и богатеют благодаря разнообразной торговле и первенству в Афинском морском союзе; наконец, в последние 30 лет столетия – изнуряющая Пелопоннесская война, приведшая городское хозяйство в упадок.

Но даже в самые трудные времена театр оставался в программе Дионисий; каждый год афинские зрители видели состязания поэтов-трагиков и комиков. Это потому, что театр входил в систему общественного ритуала почитания божеств, и эта система гарантировала ему государственную поддержку: театр был финансово и законодательно защищен. Необходимость регулярно поддерживать календарный ритуал и тратить на него городской бюджет в установленных объемах никогда не ставилась афинским обществом под сомнение, а в трудные времена ощущалась еще с большей силой. Не в последнюю очередь благодаря этому в V веке до н. э. были созданы лучшие по сей день произведения трагедии и заложены все важнейшие элементы театральной системы, ставшей образцовой для мирового художественного процесса.

Надежность положения афинского театра V века до н. э. была обеспечена и стабильностью системы социальной организации во времена афинской демократии, и всеобщим представлением о том, что театр, будучи укорененным в системе дионисийского культа, выполняет важнейшую общественную миссию: он предлагает гражданам темы и идеи для коллективного осмысления, понимания и тем самым воспитывает их.

То, что эти темы и идеи происходили из художественного вымысла (а не «злобы дня», попадавшей в летописи и отчеты), только повышало статус

искусства; знаменито рассуждение Аристотеля в «Поэтике» [1451b 1-10]: «историк и поэт различаются... тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия говорит об общем, история – о единичном».

Время, когда жизненные поучения будут искать не в традиционных мифологических рассказах о «прошлом», а в исторических трудах, наступит в культуре позднее. Первым, кто понял историю как философию поставил перед ней задачу не просто описывать, но объяснять события, стал греческий историк Полибий (II век до н. э.). Но афинский классический театр был создан в те времена, когда мудрость искали в первую очередь в сказаниях о прошлом и регулярно исполняли эти сказания перед обществом на праздниках – в виде эпоса, хоровых песен, драм. В этом смысле трагический театр, будучи новым изобретением, неизбежно стал черпать идеи и образы из глубокого и заведомо ценного источника: мифа.

При всем при том драматурги не просто повторяли известные сказания: они многое переосмысливали и досочиняли. Каждый создавал свою версию сюжета, часто известного и уже повидавшего сцену. Персонажей историй, использовавшихся поэтами-трагиками можно встретить и у Гомера, но сами эти истории вполне могли противоречить их гомеровскому истолкованию: у Гомера братья Атрей и Фиест живут в дружбе друг с другом, и об их смертельной, черной вражде нет ни намека. Еврипид настолько смело обрабатывал традиционные мифы, что его версии известных сюжетов вступали в противоречие не только с эпосом, но и со знаменитыми трагедиями его старших коллег – Эсхила и Софокла – и добавляли самые неожиданные повороты к повсеместно известным историям. Убийство Медеей ее собственных детей и взлет ее в небо на колеснице – это, по всей видимости, художественный вымысел Еврипида, быстро принятый в античности как образцовая трактовка мифа. После Еврипидовой постановки это жуткое убийство получает, в свою очередь, еще несколько различных театральных интерпретаций, что отразилось в аттической вазописи.

Подобные противоречия нисколько не смущали афинскую театральную публику, которая удивительным образом была готова к новизне и даже

ждала этой смелой состоятельности от драматургов, в том числе в обработке известных мифов. Зрители были готовы к эксперименту. Народ и государственные чиновники считали правильными в театре и новшества, и риск, что произведение может не понравиться зрителям, не был причиной сокращения бюджетов или выбора произведений заведомо «нужных»¹³³. (Впоследствии мысль о том, что перед зрителями надо показывать только те произведения, что совпадают с идеями, идущими от правителей, будет отстаивать Платон в своих «Законах» [817c]).

Есть еще причина, почему именно афинский классический театр получил огромную известность и непререкаемый авторитет во всем средиземноморском мире. Театр был глубоко укоренен в жизни социума, потому что был вначале полностью, затем «наполовину» любительским. Все хоры Эсхила, Софокла и Еврипида были составлены из любителей; любителями были сами драматурги и актеры-солисты. То, что они получали деньги за свои выступления на Дионисиях, сперва не делало из них профессионалов.

Первый знак профессионализации исполнителей – введение состязаний актеров-трагиков на Дионисиях (449 или 447 до н. э.), за которыми вскоре последовали состязания актеров-трагиков и актеров-комиков на Ленеях (440 до н. э.). Через полвека развития театра, начиная с дебюта Эсхила, общество научилось судить о том, что «лучше», а что «хуже» в актерском искусстве. Лучшие актеры были регулярно награждаемы: тем самым формировались образцы актерского исполнительства (ὑπόκρισις) и намечался путь совершенствования через использование природных навыков и искусства. Отсюда был всего один шаг для формирования системы «ремесла» актера, актерской «школы». Эта система формировалась почти одновременно с формированием знаменитой афинской риторической школы. Но даже в период наивысшего развития афинской риторики искусству публичного исполнения речи актеры по-прежнему учили ораторов (как Сатир Демосфена), а не наоборот.

Если учесть, что на Дионисиях ежегодно участвовало до 1200 хоревтов-любителей (не считая

Ленеи и Сельские Дионисии) и составы хоров каждый год хотя бы частично обновлялись, то к середине V века до н. э. большинство гражданского населения Афин должно было бы уже приобрести навык хорового исполнения и просвещенного суждения об этом искусстве. Многие из афинян несомненно должны были знать партии хоров, да и сольные партии многих трагедий наизусть – не из зрительского, но из собственного исполнительского опыта. Так, известно полуанекдотическое предание, что афиняне, попавшие в плен и проданные в рабство во время Сицилийской экспедиции 415 года до н. э., получали свободу, если обучали детей их хозяев песням из Еврипидовых трагедий. Хор как единая среда существования зрителей и исполнителей – уникальная особенность театра V века до н. э. Зрители и исполнители классической эпохи не были обособлены в своем развитии, и в этом причина особой театральной просвещенности афинской публики, известной в этом качестве всему эллинскому миру.

Когда Театр Диониса получил свое постоянное место в святилище Диониса Элефтерия, стала формироваться его постановочная культура. Актеры и хор играли на плоской площадке, которую большинство зрителей видели сверху, а не снизу (как в большинстве современных театрах-коробках итальянского типа); глубина площадки была не иллюзорной, как в современных театрах с порталной аркой, а настоящей. Поэтому планировочные принципы мизансцен должны были быть принципиально другими, чем в театре-коробке: не плоскостными, а трехмерными, как об этом очень точно написал Пиотровский¹³⁴. Сцена представляла собою не задник с иллюзорной перспективной декорацией, а просто «дом» на оркестре, как его определяли и сами актеры во время действия.

Быть может, предположения Пиотровского о том, что разные части оркестры могли обозначать разные места действия (наподобие «домиков» средневековой симультанной сцены на площади)¹³⁵, были не слишком-то подкреплены фактами. Однако важно то, что на плоской площадке с небольшим домиком в отдалении от основной массы зрителей главный фактор визуальной выразительности – не театральная живопись, а система костюмы и бутафории; актер был организующим

центром этой системы. Подобное же повторится, например, в елизаветинском театре или в испанском коррале конца XVI, где актеры в роскошных костюмах могли играть почти на пустой площадке, и этого было достаточно, чтобы создать впечатляющее визуальное измерение показываемой истории.

Поэтому верно замечание Пиотровского, что афинский классический театр был «порой подлинного расцвета вещей в театре»¹³⁶. Использование алтарей, статуй, масок, стел, герм, ковров, бутафорских могильных курганов, столов, лож и кресел – все это зафиксировано в классических текстах. О мере роскоши в изготовлении этих вещей мы можем судить только на основании нашего собственного воображения. Автор эллинистического «Жизнеописания Эсхила» писал [14], что активная работа с вещами на сцене – изобретение Эсхила и что все эти вещи были роскошными, как и костюмы его актеров.

Важнейший эстетический принцип, лежащий в основе трагического костюма, как и костюма церемониального – украшение тела, чтобы восхитить, поразить взор странной, необыкновенной красотой. Дионисийский наряд, предусматривавший нарушение границ между женским и мужским, греческим и варварским, служил весьма подходящей основой для театрального снаряжения. Описывая триумфальное возвращение Алкивиада на корабле после морской экспедиции, Плутарх рассказывает [Алкивиад 32], что на палубе, подбадривая гребцов, находились две знаменитости – авлет Хрисогон с двойным авлом и трагик Каллипид, которые по этому случаю надели все, что «подобаает для состязаний»: длиннополый хитон (στῆτος), длинную накидку из женского и церемониального наряда (ξυοτίς) и вообще все подобающие «украшения» (κόσμος). Трагический длиннополый хитон с «украшениями» создавал впечатление изысканной, досужей роскоши [Платон, Государство 420e].

Дионисийский наряд классического столетия заложил основы для трагического костюма эллинизма и римской империи. В отличие от него, комический костюм существенно видоизменился с течением времени. В древней комедии он представлял собою бутафорское воспроизведение тела

бесформенного, пузатого и задастого Силена (ранее мы видели такие телесные деформации в облике архаических комастов) с подвешенным спереди длинным фаллом, очень заметным; с ним актеры могли даже «играть» во время наиболее обценных эпизодов.

Впоследствии, ближе к Новой комедии, с развитием авантюрных любовных сюжетов в драматургии, возникла необходимость в благородных персонажах в спектакле: юношах и девушках. С их введением вся эстетическая система комедии поменялась, ее «ямбическое» начало стало не столь заметным, как у Аристофана, слог стал изящным и благородным. Для влюбленных были введены гладкие маски, по происхождению трагические. Актеры, игравшие рабов и стариков-поселян, перестали прикреплять фаллосы: их не видно теперь даже под самыми короткими хитонами. Некоторые старики приобрели сентиментальный и благородный образ, перестали носить толщинки и облачились в хитоны длиннее привычного. О том, что костюмы в позднейшей Новой комедии стали производить с признаками роскоши, свидетельствует Поллукс: у одной служанки гетеры хитон белый, у другой – багряный (κοκκοβαθῆ) [Ономастикон 4.154.4-7]. В классическую эпоху багряный цвет можно было вообразить только в трагедии, и явно не на служанке.

В Новой комедии впервые сложилась упорядоченная система масок и костюмов, сохранявшаяся на протяжении многих веков, вплоть до каталога Поллукса и далее. Стабильность этой типологии масок поддерживалась устойчивой структурой сюжетов Новой комедии, сформировавших образцовый, узнаваемый и всегда действенный на зрителя набор комических типов, мотивов и поворотов действия. Именно эта во многом стандартизированная эстетика впоследствии положила начало «высокой» комедии в европейской культуре эпохи Возрождения и классицизма.

Маска с самого начала театра была неотъемлемой частью костюма: первоначально священный предмет, передающий явление лица божества/демона, а впоследствии – актерский инструмент создания образа. К сожалению, «учебников» по актерскому мастерству из античной эпохи до нас не дошло. К разделам об искусстве произнесения речи

(ὑπόκρισις) из учебников по риторике надо относиться с осторожностью. Ораторы не носили ни маски, ни театральное снаряжение; их публика была гораздо малочисленнее, чем на театральных состязаниях; наконец, природа их «убедительности» была иной, чем природа «убедительности» актера: оратор убеждал в правоте своих суждений, актер – в достоверности существования своего героя, сколь бы условной ни была его эстетика. Отсюда проистекала разница публичного поведения актера и оратора, известная нам из римских источников.

Поэтому современное изучение маски как инструмента актерской выразительности может происходить только практическим путем: ее надо заново «открыть» и применить в действии. Взаимодействие академической науки и театральной лаборатории ради исследования маски – наиболее перспективный в этом отношении путь. На этом пути уже есть интереснейшие результаты, закладывающие основы для новых научных разысканий¹³⁷.

Примечания:

- ¹ См.: Схолии к Аристофану, в кн.: Античные свидетельства о жизни и творчестве Аристофана // Аристофан. Комедии. Фрагменты. – М., 2000. С. 982.
- ² Один из первых известных спектаклей – «Федра» Сенеки, поставленная Римской академией Помпонио Лето в 1486 году.
- ³ Первым был Макс Рейнгардт, поставивший «Лисистрату» в Берлине на Малой сцене Дойчес театра в 1907 году.
- ⁴ Перевод Э. Юнца; см.: Исократ. Панегирик // Ораторы Греции. – М., 1985. С. 44.
- ⁵ Феномен хорегии сегодня достаточно хорошо изучен, в том числе благодаря недавним публикациям на русском языке; см.: Wilson 2000; Бондарь 2009, 22-60; Кулишова 2014, 95-111.
- ⁶ Слово «ЖИВИ» складывается из букв греческого алфавита, которыми обозначали цифры. Седьмой, восьмой, девятый и десятый час обозначались, соответственно, буквами Ζ, Η, Θ, Ι. Вместе эти четыре буквы точно образуют форму повелительного наклонения ζῆθι от глагола ζῆω, «жить».
- ⁷ Polacco 1990, 29-32.
- ⁸ Большинство из них собрано в кн.: Pickard-Cambridge 1953; ср.: fig. 17a; 17b; 17c; 19; 21-24.
- ⁹ Sear 2006, 389.
- ¹⁰ Anti 1947.
- ¹¹ Pickard-Cambridge 1946.
- ¹² Pickard-Cambridge 1948, 125.

- ¹³ См.: Evans 1930.
- ¹⁴ Дальский 1937.
- ¹⁵ Полемический пафос книги Дальского направлен против буржуазных историков театра, а также А. И. Пиотровского (он был репрессирован в том же 1937 году); см.: Дальский 1937, 153 и далее.
- ¹⁶ Дальский 1937, 225.
- ¹⁷ Wiles 2000.
- ¹⁸ Ср.: Gebhard 1973, 139.
- ¹⁹ Подробнее об этом театре будет сказано в соответствующем разделе.
- ²⁰ Dörpfeld, Reisch 1896.
- ²¹ Flickinger
- ²² Fiechter 1936, 66-69.
- ²³ Пересмотру не критически принятых выводов первых археологов Театра Диониса в значительной мере посвящена книга: Polacco 1990.
- ²⁴ Coarelli, Torelli 1984, 254-255.
- ²⁵ Polacco, Anti, Tojani 1981.
- ²⁶ Gebhard 1973, xv-xvii, 138-139; Gebhard 1974, 432-434.
- ²⁷ Pöhlmann 1981; Pöhlmann 1986.
- ²⁸ Sear 2016; далее при перечислении театров с прямоугольной, трапециевидной или нерегулярной орхестрой я основываюсь на исследовании Франка Сира.
- ²⁹ Stucchi 1975, 34-35.
- ³⁰ Pickard-Cambridge 1946, 141.
- ³¹ Dinsmoor 1951.
- ³² Moretti 1999-2000, 395.
- ³³ См.: Csapo 2007, 98-99; Goette 2007, 117, 119.
- ³⁴ Dawson 1997; Korres 2002, 540; Goette 2007.
- ³⁵ *Poetae Comici Graeci* / Ed. Kassel R., Austin C. Berlin, 1983. Fr. 360; цит. по.: Csapo 2007, 117.
- ³⁶ *Poetae Comici Graeci* / Ed. Kassel R., Austin C. Berlin, 1983. Fragment 360. Цит. по.: Csapo 2007, 117.
- ³⁷ Csapo 2007, 88 и далее.
- ³⁸ Перевод и внимательный разбор этой надписи см.: Csapo 2007, 90 и далее.
- ³⁹ Csapo 2007, 94-96.
- ⁴⁰ Csapo 2007, 89, 115.
- ⁴¹ Csapo 2007, 103 и далее.
- ⁴² Csapo 2007, 103.
- ⁴³ Перевод С. И. Радцига, в кн.: Демосфен. Речи / В 3 т. Т. 3. – М., 1996. С. 16.
- ⁴⁴ Csapo 2007, 108 и далее.
- ⁴⁵ Перевод С. И. Соболевского, в кн.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания / В 3 т. Т. 1. – М., 1961. С. 206.
- ⁴⁶ Travlos 1980, 387.
- ⁴⁷ Имеется неполный перевод четвертой книги Поллукса, сделанный Ф. А. Петровским для изд.: Зубов, Петровский (1940) и воспроизведенный в приложении к кн.: Варнеке (1940).
- ⁴⁸ Имеется подробный разбор свидетельств Поллукса о театре и выяснение их достоверности в кн.: Hirstein (1982); здесь же библиография.
- ⁴⁹ Fensterbusch 1924, 480.
- ⁵⁰ Подробнее см.: Трубочкин 2005а, 209 и далее.
- ⁵¹ Такое значение пародов принимают: Johnston 1933; Duckworth 1952, 85; Rosivach 1986, 430; и др.
- ⁵² Ср., недавно: Кулишова 2014, 172-173.
- ⁵³ Примеры приведены в кн.: Трубочкин 2005а, 213.
- ⁵⁴ Так интерпретирует пароды греческого театра, например, О. М. Фрейденберг: Фрейденберг 1978, 276.
- ⁵⁵ Перевод А. И. Пиотровского, с изменениями.
- ⁵⁶ Dearden 1976.
- ⁵⁷ Перевод С. И. Радцига, с небольшими изменениями; см.: Демосфен. Речи / В 3 т. Т. 3. – М., 1996. С. 401.
- ⁵⁸ Интересно отметить, что Платон здесь сознательно архайзирует представление о театре в своем идеальном городе-государстве. Причину этого надо искать только в платоновском отношении к институту театра в целом, развитому в диалогах «Государство» и «Законы». Отношение это отрицательное, поэтому Платон не допускает в своем городе существования театра как государственного института; отсюда вытекает и то, что у театра нет постоянного места, наподобие Театра Диониса в Афинах.
- ⁵⁹ Подробнее об этом см. в следующей главе.
- ⁶⁰ Ср.: Trendall, Webster 1971, 117.
- ⁶¹ О неточности этого названия см.: Трубочкин 2005а, 109-110.
- ⁶² Подробнее о конструкции южноиталийской комической сцены и о простасе см.: Трубочкин 2005а, 149 и далее.
- ⁶³ Подробнее о «простасе» см. настоящий раздел ниже.
- ⁶⁴ Csapo, Slater 1994, 268.
- ⁶⁵ Перевод Ф. А. Петровского, с небольшими изменениями; см.: Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 2006. С. 129.
- ⁶⁶ Цит. по: Csapo, Slater 1994, 269.
- ⁶⁷ Цит. по: Csapo, Slater 1994, 272.
- ⁶⁸ *Comicorum atticorum fragmenta* / Ed. Kock T. V. 2. Leipzig, 1884.
- ⁶⁹ Недавняя постановка «Мира» во время фестиваля в Эпидавре показала, что никакой подъемник можно не использовать, а просто стоять на подмостках с закрепленным над головой жуком.
- ⁷⁰ Цит. по: Csapo, Slater 1994, 269.
- ⁷¹ Пикард-Кембридж, по своей собственному ему гиперкритическому подходу, предлагает наиболее «аскетичную» реконструкцию: Еврипид выезжает на небольшом креслице, а весь его скарб не видим зрителями и находится в сцене, а слуга приносит оттуда все, что потребуется; см.: Pickard-Cambridge 1946, 100-122.
- ⁷² Эшби утверждает, что это определение Поллукса – наиболее раннее. Отсюда он делает вывод, что любая трактовка экиклемы как специального механизма слишком поздняя и не может отражать классических реалий; см.: Ashby 1999, 90-92. Утверждение это основано исключительно на неверной датировке схолий к Аристофану: они были созданы Аристофаном Византийским на 350-400 лет раньше сочинения Поллукса.
- ⁷³ Латинский текст Вегеция был мне не доступен; цитата и перевод по: Csapo, Slater 1994, 273.
- ⁷⁴ См.: Брагинская 1979; Брагинская 1992.
- ⁷⁵ Есть исследователи, которые допускают наличие экиклемы шириной до 3,5 метров, чтобы разместить на ней и 12 Эвменид с Орестом из «Эвменид», и Аякса, окруженного десятками битых овец, из «Аякса»; ср.: Webster 1956, 8-9.

- ⁷⁶ Шапо и Слэйтер здесь переводят $\nu\eta\pi\alpha \acute{\epsilon}\kappa\psi\iota\zeta\alpha\iota$ как «младенцев стошнило».
- ⁷⁷ *Comicorum atticorum fragmenta* / Ed. Kock T. V. 2. Leipzig, 1884.
- ⁷⁸ Ridgeway 1910.
- ⁷⁹ Брагинская 1994, ...
- ⁸⁰ *Lescoq* 2009, 36-38.
- ⁸¹ Эту шкалу занимают, в его классификации, различные виды «экспрессивных» масок и маски комедии дель арте; см.: *Lescoq* 2009, 38.
- ⁸² *Lescoq* 2009, 55.
- ⁸³ Dickins 1929, 165.
- ⁸⁴ Я позаимствовал это чрезвычайно удачное выражение «смена аспекта» у Людвиг Витгенштейна. Он говорил о смене аспекта в человеческом восприятии мира и приводил очень остроумный пример. В проекции куба на плоскости мы замечаем, как непредсказуемо, без видимой психологической причины и без специального желания наблюдателя вперед выступает то одно, то другое ребро куба, полностью меняя тем самым всю его конфигурацию. Это – смена аспекта. Точно так же и наш взгляд на мир основан на подобной смене аспекта: мы без специального желания в одно мгновение получаем изменившийся облик целого мира, изменившийся полностью и без остатка, как в игре в кости: он превратился то в райскую обитель, то в юдоль печали, и наоборот. Полагаю, подобный механизм восприятия, остроумно описанный Витгенштейном, в высшей степени подходит к опыту наблюдения за маской: смена аспекта постоянно меняет облик всего персонажа в целом.
- ⁸⁵ Ср., например, обсуждение преемственности между аттической и южноиталийской иконографии театра: *Csapo* 2010, 40-42.
- ⁸⁶ *Lescoq* 2009, 38.
- ⁸⁷ Так, принцип сопоставления артефактов с каталогом Поллукса лег в основу двух самых больших каталогов терракотовых масок и фигурок IV-III веков до н. э. из музея на о. Липари; см.: *Bernabò Brea* 1981; *Bernabò Brea* 2001.
- ⁸⁸ *Grammatici latini* / Rec. H. Keilius. V. 1. – Lipsiae, 1857. P. 487.
- ⁸⁹ Перевод М. Л. Гаспарова; см.: Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. – М., 1983. С.
- ⁹⁰ Ср. разбор этого места: Брагинская 1988, 308-309.
- ⁹¹ *Lescoq* 2009, 38.
- ⁹² Л. Бернабо Бреа чересчур уверенно называет маски по именам трагических персонажей в своих книгах, не имея на то никаких оснований, кроме собственных ассоциаций; *Bernabò Brea* 1981; *Bernabò Brea* 2001.
- ⁹³ В античной иконографии не сохранилось ни одной совершенно черной маски.
- ⁹⁴ Аристофан. Комедии. Фрагменты / Пер. А. И. Пиотровского, подг. изд. В. Н. Ярхо. М., 2000. С. 901.
- ⁹⁵ Ср. разбор этих масок: Sutton 1984.
- ⁹⁶ Ср.: Брагинская 1979, 39 – о первичности неантропоморфного персонажа в архаическом театре.
- ⁹⁷ Еще Мейерхольд в классе комедии дель арте в своей Студии на Бородинской в Санкт-Петербурге (1913-1916) описывал маску Арлекина с учетом смены аспекта: от смешного – к жуткому. С одной стороны, Арлекин – деревенский недотепа, всегда попадающий впросак; но в то же время Арлекин – демон невероятной силы с характерной красно-черной символикой в костюме. Артист, играющий Арлекина, по Мейерхольду, должен своей пластикой выказывать то один аспект, то другой.
- ⁹⁸ Так, в одной из известных пантомим Пьеро убил продавца костюмов, который не хотел ему отдавать бальный костюм бесплатно. Жан-Луи Барро реконструировал заново и поставил эту пантомиму в фильме Марселя Карне «Дети райка», где он играл роль Батиста (1944).
- ⁹⁹ См., например: Webster 1952, 38-45; Pickard-Cambridge 1968, 197-204, 220-223; и, совсем недавно: Compton-Engle 2015.
- ¹⁰⁰ Ср. «Менипп, или Путешествие в подземное царство», 16, в переводе С. Лукьянова: «актер» ...спускается с котурнов и превращается в бедного и незнатного» (Лукиан Самосатский. Сочинения. Т. 1. – СПб., 2001. С. 329); «Сновидение, или Петух», 26, в переводе Н. Баранова: «об упавшем на сцене актере:» ...жалкие лохмотья, надетье под платьем, и подвязанные, безобразные, несоразмерные по ноге котурны» (Лукиан Самосатский. Сочинения. Т. 1. СПб., 2001. С. 434); и в том, и в другом случае русским «котурны» переведено греческое $\alpha\mu\beta\alpha\tau\alpha\iota$ – «эмбаты», т. е. башмаки.
- ¹⁰¹ Перевод Г. А. Стратановского, с изменениями; см.: Геродот. История в девяти книгах. – Л., 1972. С. 60.
- ¹⁰² Ср. о формировании обобщенного образа варвара-врага после греко-персидских войн и его отражении в греческом искусстве – в том числе через замещение исторических персов мифическими фигурами: Hall 1991, 68.
- ¹⁰³ Compton-Engle 2015, 16.
- ¹⁰⁴ Перевод С. Э. Радлова, с изменениями; см.: Лукиан Самосатский. Сочинения. Т. 1. СПб., 2001. С. 314.
- ¹⁰⁵ Перевод С. А. Жебелева, с небольшим изменением; см.: Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. – М., 1983. С. 626.
- ¹⁰⁶ Перевод С. А. Жебелева; см.: Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. М., 1983. С. 626.
- ¹⁰⁷ Брюсов 1908, 243-259.
- ¹⁰⁸ При цитировании «Риторики» в настоящем разделе я пользуюсь пагинацией греческого текста в издании: *Aristotelis Ars rhetorica* / Rec. W. D. Ross. Oxonii, 1959. Некоторые термины из «Риторики» я использую в переводе С. С. Аверинцева; см.: Аристотель. Риторика. Книга III // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
- ¹⁰⁹ *Csapo* 2002, 136.
- ¹¹⁰ Эти стили: «простой» (или «сухой») – $\iota\sigma\chi\upsilon\delta\acute{\epsilon}\varsigma$, «возвышенный» (или «пышный») – $\mu\epsilon\upsilon\alpha\lambda\omicron\tau\rho\epsilon\pi\epsilon\delta\acute{\epsilon}\varsigma$, «изящный» (или «отточенный») – $\upsilon\lambda\alpha\phi\upsilon\rho\acute{\epsilon}\varsigma$, «напористый» (или «грозный») – $\delta\epsilon\iota\lambda\omicron\varsigma$.
- ¹¹¹ Нельзя удержаться от аналогии к знаменитому монологу Гаева в «Вишневом саде», который начинается со слов «Дорогой, многоуважаемый шкаф...». Как видим, этот риторический прием предвосхитили в греческой словесности и описали в риторике за две с половиной тысячи лет до знаменитой пьесы Чехова.

- ¹¹² Перевод Ф. А. Петровского с изменениями; см.: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1972.
- ¹¹³ Green 2002, 105-111.
- ¹¹⁴ В документах Студии есть не просто упоминания «белка 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. Москва: «О.Г.И.», 2000. С. 365 и примеч. 1 на с. 366; ср.: Щербаков В. А. Подражание Шампольону // От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 396-397.
- ¹¹⁵ См., например: Kranz 1933, 170-171.
- ¹¹⁶ Едва ли не единственное исключение составляет монография Жака Лекко: Lecoq 2009. В этой книге есть раздел «Основные территории драмы», имеющий подраздел под названием «Трагедия», состоящий из трех частей: «Хор и герой», «Сбалансированная сцена», «Необходимость текста».
- ¹¹⁷ См.: Плутарх. Застольные беседы / Под ред. Боровского Я. М., Гаспарова М. Л. Л., 1990. С. 177-179.
- ¹¹⁸ Перевод Я. М. Боровского; см.: Плутарх. Застольные беседы. С. 179. В этом месте греческий текст испорчен; перевод «как бы громко призывает к плясовому показанию» дан по смыслу; см. Plutarchus, Quaestiones convivales, 748 b15-c1 // Plutarchus. Moralia / Bibliotheca Teubneriana. Vol. 4. Lipsiae, 1938. Тем не менее в испорченной части сохранилось словосочетание τῆν ἐν ὀρχήσῃ διέθεσιν – буквально «расположение в танце»; так что мысль Плутарха о необходимой связи между поэзией, хоровым песнопением и танцем выглядит здесь вполне ясной.
- ¹¹⁹ Ср. в переводе Н. Т. Голинкевича под ред. М. Л. Гаспарова: Афиней. Пир мудрецов / В 15 кн. / Кн. I-VIII. М., 2003. С. 24. Приведенная строка в переводе Н. Т. Голинкевича звучит так: «<Этот вид пляски> изображает различные действия, которые можно пересказать словами». Перевод совсем не ясный, так как любые действия можно пересказать словами.
- ¹²⁰ Parurus Wien G2315. См. репродукцию этой части венского папируса, например, в кн.: Seidensticker 2010, 79.
- ¹²¹ Пользуюсь подсчетами из кн.: Csapo, Slater 1994, 349.
- ¹²² См.: West 1992, 284.
- ¹²³ Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua. Musique de la Grèce antique. Harmonia mundi, France, 1979.
- ¹²⁴ 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». См.: Еврипид. Трагедии / В 2 т. / Перевод И. Анненского / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. Т. 2. – М., 1999. С. 322.
- ¹²⁵ См. их компакт-диск: Gardzenice. Metamorfozy: Music of Ancient Greece. [Music recorded for a performance directed by Włodzimierz Staniewski in 1996-2000]. Alt-master, 2000.
- ¹²⁶ West 1992.
- ¹²⁷ Музыка Ф. Мендельсона стала «канонической» для «Антигоны» в театре XIX века: ее использовали в «Антигоне» Мейнингенского театра (1866), в «Антигоне» МХТ в постановке Санина и Станиславского (1898) и др.
- ¹²⁸ Учеником Макса Райнхардта был грек Димитрис Рондириис, с чьим именем связывается подъем Афинского Национального театра и его выход в 1938 году на открытые площадки для исполнения древнегреческих драм.
- ¹²⁹ Характерный танцевальный шаг хора Океанид, подражающий позам античных статуй, современники называли «дунканизмом» – вначале хвалебно, а в конце 20-х уже презрительно. К.С. Станиславский во время репетиций во МХАТе «Прометей» в 1925 году (спектакль ставил специально приглашенный из МХАТа Второго режиссер В. С. Смышляев) при первых же просмотрах спектакля употребил термин «дунканизм» в уничижительном смысле.
- ¹³⁰ Музыка к комедиям Аристофана писали Микис Теодоракис, Манос Хадзидакис, Христос Леонтис, Статис Краунакис, Дионисис Саввопулос, Минос Матсас, Ставрос Гаспарадос и др.
- ¹³¹ Подробнее об этом спектакле см.: Smethurst 2000, 191-216.
- ¹³² Музыка к спектаклю написал Жан-Жак Леметр, танцы поставлены под руководством Надежды Лужиной. Подробнее об этом спектакле см., напр.: Ertel, Lechevalier, Judet de la Combe 2009.
- ¹³³ В науке последних десятилетий набрала силу полемика между двумя способами истолкования воздействия трагедии на общество. 1) Трагедия консолидирует общество на демократической основе, снимая противоречия и создавая гражданский консенсус мнений (ср., например, Longo 1990; Goldhill 1990; Goldhill 1997 и др.). 2) Трагедия, наоборот, бросает вызов обществу, тревожа его, обостряя противоречия, возвышая «скандальные голоса», обычно исключенные из публичного измерения – женские, безумные, «нечистые», провоцируя их неприятие – например, женоненавистничество (Vernant, Vidal-Naquet 1972; Gellrich 1988; Rehm 2002). Есть сторонники и «синтетического» взгляда, что трагедия соединяет в себе «полифонию» и «антифонию», узаконивает афинские ценности и одновременно «бросает вызов тому, что узаконивает» (Hall 1997, 118-119).
- ¹³⁴ Пиотровский 2013, 67 и далее.
- ¹³⁵ Пиотровский 2013, 70.
- ¹³⁶ Пиотровский 2013, 83.
- ¹³⁷ Работе самых современных лабораторий маски, а также использованию маски в театре XX века много внимания уделил Дэвид Уайлз в своей книге: Wiles 2007. Ср. также интересный и актуальный ресурс Шотландского центра маски и кукол: www.maskandpuppet.co.uk.

Вместо эпилога

Афинская драма как ярчайший феномен эллинской культуры, конечно же, входила в число наиболее востребованных предметов культурного экспорта.

Эпоха эллинизма примечательна тем, что она впервые сформировала законченный корпус классической драматургии. Это произошло в правление Ликурга (конец IV в. до н. э.). Тогда в Театре Диониса в Афинах были поставлены статуи трем великим трагикам и осуществлено первое научное издание их произведений: они назывались просто «старые трагедии». Для этого издания афинские филологи собрали все актерские экземпляры трагедий, многократно переписанные и переделанные для разных постановок, выбрали самые надежные версии и издали их как образец для всех последующих поколений читателей и исполнителей. С этого времени актерам было запрещено переиначивать или редактировать классические тексты. Позднее Птолемей Филадельф взял из Афин этот сборник «старых трагедий» под большой денежный залог и не вернул; так репутация самого авторитетного собрания классических драм перешла к александрийской библиотеке.

Состязаться с образцовыми трагедиями новым драматургам было бессмысленно. Поэты-трагики могли писать очень хорошие или даже выдающиеся пьесы, но в одну категорию с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом они не могли попасть по определению. Все самое лучшее уже было написано; образцово-нормативное издание классиков было тому свидетельством. Это не значит, что трагедии перестали сочинять. Их писали даже больше, чем раньше, и среди них наверняка были отличные пьесы; но образ греческого театра теперь был прочно связан со старой классикой, и о передаче вновь написанных трагедий последующим поколениям заботились гораздо меньше. Актеры-трагики получили высокий общественный статус: они хранили своим искусством золотой фонд театра и доносили его до разных зрителей через постановки. Так в истории театра произошло важное событие: образ автора спектакля был переосмыслен – теперь эта роль отводилась не драматургу-сочинителю, а актеру-интерпретатору.

Расцвет актерского искусства в IV веке до н. э. и его доминирование над драматургией отмечено

разными авторами: Платоном [Законы 817a-d], Аристотелем [Риторика 1403b31-35] и другими. Характерно в этой связи изменение программы Городских Дионисий в сторону увеличения числа актерских состязаний: с 386 г. до н. э. актеры стали состязаться в постановке «старых трагедий»; с 339 г. до н. э. введено такое же состязание в постановке «старых комедий»; в 329 г. впервые зафиксировано состязание актеров-комиков во вновь написанных комедиях.

Естественно, что в период эллинизма все пространство Средиземноморья было охвачено гастролями греческих актеров, показывавших классические и новые пьесы. Гастроли афинских актеров в городах материковой Греции и Южной Италии начались еще в классический период – в конце V века до н. э. Но если вначале гастроли имели одно направление – из Афин вовне, то в IV веке до н. э. схема маршрутов усложняется: приезд иногородних актеров в Афины и даже победа их на Дионисиях стали привычным явлением. Число актеров в греческом мире в это время увеличивается: так, когда Александр Македонский в 320-е годы до н. э. устроил праздник в Мидии, к нему на игры из Греции приехали сразу 3000 актеров [Плутарх, Александр 72].

В постановках классических трагедий нововведением было исполнение не целых пьес, но отдельных частей – монодий или сцен из классических трагедий. Это нововведение приписывают знаменитому афинскому актеру IV в. до н. э. Неоптолеу [Диодор Сицилийский, Историческая библиотека 16.92], который первым исполнил отдельную арию из трагедии (нам не известной) на пиру у Филиппа Македонского. В числе других знаменитых трагиков IV века до н. э. позднейшие историки называют Теттала (любимого актера Александра Македонского), Афинодора и Пола, о проникновенной игре которого дошло несколько легенд [Плутарх, Александр 29; Авл Геллий, Аттические ночи 6.5]. Все названные актеры тоже прославились исполнением классиков.

Для гастрольных выступлений в большинстве городов в конце V – начале IV века до н. э. обычно сооружались деревянные сцены. Вторая половина IV века и III век до н. э. – это эпоха оживленного



Сцена из комедии: женщина (справа) и старик (слева). Фреска из Помпей I века н. э. Бонн, Академический музей искусств.

строительства каменных театров в греческих городах. В конце IV века до н. э. при Ликурге Театр Диониса в Афинах был заново отстроен из камня. Приблизительно в это же время был завершен знаменитый театр в Эпидавре, в святилище Асклепия, гармоничными пропорциями которого восхищались еще в античности.

В IV–III веках до н. э. повсеместно учреждаются театральные состязания по образцу афинских, однако с большим разнообразием видов. У зрителей и организаторов состязаний сформировался вкус к пестроте и многообразию зрелищных форм; это породило даже тенденцию объединять атлетические состязания с театральными, что было не характерно для классической эпохи.

Вот пример программы больших театральных состязаний в честь египетского бога Сераписа, состоявшихся в Танагре (Беотия) в 85 году до н. э.¹:

- 1) трубачи,
- 2) глашатаи,
- 3) рапсоды (исполнители эпоса),
- 4) поэты,
- 5) музыканты, играющие на авлосе (двуствольной флейте),
- 6) певцы в сопровождении авлоса,
- 7) музыканты, играющие на лире,
- 8) певцы в сопровождении лиры,
- 9) сатирические драмы (состязание поэтов),
- 10) новые трагедии (состязание поэтов и первых актеров),
- 11) новые комедии (состязание поэтов и актеров),
- 12) старые трагедии (состязание актеров),
- 13) старые комедии (состязание актеров).

Из 13 состязаний в этом списке лишь последние пять – сценические. Первые восемь видов относились не к собственно сценическим, но к «музыкальным состязаниям», которые в эпоху эллинизма переживают подлинный расцвет.

Кроме перечисленных видов, огромную популярность приобрел хоровой танец «пирр́иха», знаменитый своими сложными коллективными фигурами и слаженным движением танцовщиков. В древности его танцевали молодые воины в полном снаряжении, демонстрируя свое умение обращаться с оружием. В эпоху эллинизма пирриха утратила связь с

войском; вначале ее танцевали только юноши, позже – девушки и смешанные хоры.

Организаторами всех этих разнообразных состязаний с III века до н. э. становятся крупные профессиональные объединения мастеров зрелищ, которые называли себя «умельцы Диониса». В Афинах такое объединение известно с 280 года до н. э.; кроме Афин, крупные объединения «умельцев» были в Коринфе, Истме, на Делосе, в Теосе (Малая Азия), Александрии и других городах. В состав «умельцев Диониса» входили не только актеры и поэты, но и музыканты всех видов, танцовщики, хоры, костюмеры, изготовители масок, мастера по театральным машинам – в общем, все профессионалы, участвовавшие в организации крупных театральных состязаний. Такие объединения к концу III века до н. э. были богаты и имели огромное общественное влияние.

Фактически «умельцы Диониса» существовали как государство внутри государства: у каждого объединения были собственные чиновники и собственные жрецы. Во главе их стояли знаменитые актеры, которые одновременно были известными ораторами и дипломатами, так что полис доверял им самые ответственные публичные речи и самые сложные переговоры [Демосфен, О преступном посольстве 315]. Все видные члены объединений «умельцев» имели религиозный статус служителей Диониса и потому пользовались свободой передвижения (даже на территории враждующих государств), свободой от налогов и от судебного преследования. Наконец, они имели право повседневно носить свои опознавательные знаки – пурпурные одежды, золотые украшения и венки победителей состязаний: кроме «умельцев» такими почестями пользовались только цари, жрецы, а в Риме – триумфаторы. Отчужденностью своего существования от полиса и царскими атрибутами в одежде, которыми они, конечно же любили бравировать, «умельцы» вызывали и восхищение, и зависть граждан; неудивительно, что в простонародье они сразу заслужили репутацию надменных гордецов. Однако благодаря «умельцам Диониса» театр во всем греческом мире стал престижным, доходным и высокопрофессиональным родом деятельности.



Сцена из комедии: раб, произносящий монолог (слева), и девушка и юноша, слушающие его (две фигуры справа). Фреска из Помпей I века н. э. Неаполь, Археологический музей.

Комедия в эпоху эллинизма претерпела значительные трансформации. Фактически, возник новый жанр, который приобрел огромную популярность: т. н. «Новая комедия». Самым знаменитым представителем этого жанра был Менандр, живший во второй половине IV – начале III века до н. э. Подобно Еврипиду, он редко побеждал при жизни, но зато после смерти был введен в канон греческой классики, заняв место рядом с тремя трагиками, притом выше Аристофана. В Риме именно он считался величайшим мастером греческой комедии; Плутарх, сравнивая Менандра с Аристофаном, отдавал первому безусловное предпочтение [Моралии 617]. Влияние его на последующую европейскую комедию – через латинские переработки его пьес Плавтом и Теренцием – огромно.

Менандр написал свыше 100 комедий. Такая плодovitость была невозможна для авторов Древней комедии. Причина этого в том, что сюжеты Древней комедии сочинялись каждый раз заново, а Новая комедия пользовалась готовой сюжетной схемой, варьируя характеры и ситуации. Один из типовых сюжетов Новой комедии приблизительно следующий. Во время одного из афинских праздников, под покровом ночи, благородный юноша под воздействием вина силой берет благородную девушку. Убегая с места преступления, он не замечает, как роняет кольцо, которое девушка затем подбирает. Позже при дневном свете он встречает эту девушку вновь и влюбляется с первого взгляда, не ведая, что именно она была его «жертвой». Но вот он узнает, что она беременна, и отказывается жениться на ней. После суматохи и недоразумений юноша находит у нее кольцо, узнает его, признает свою вину и своего будущего ребенка, и все завершается свадьбой.

Важнейшее отличие Новой комедии от Древней в том, что из ее действия полностью исключен хор. В Новой комедии он выступает только в интерлюдиях, не связанных с сюжетом. Это весьма удобно для гастролирующих актеров: приехав в чужой город, они могли репетировать с местным хором, предоставив ему возможность выбора, какую именно песнь исполнять. Это, несомненно, производило самое благоприятное впечатление на местных любителей театра.

Интерлюдий в Новой комедии было обычно пять (последняя исполнялась в финале); они делили действие на пять актов. Пятиактная структура – нововведение, осуществленное драматургами Новой комедии; со времени Менандра пять актов считается нормой в драматургии, и это правило было воспринято новоевропейским театром в XV веке. Античные зрители особенно любили в новой комедии третий акт [Апулей, Флориды 16], в котором обострялись драматические коллизии. Известно, что излюбленным приемом Менандра было раннее введение «ложного» счастливого финала, который в последнем, пятом акте непременно будет чем-нибудь омрачен, но герои все равно в конце концов будут счастливы.

Если Аристофану интересна политическая жизнь полиса и злоба дня, то Менандра более всего занимают семейные конфликты и домашняя жизнь афинских граждан, переведенная как бы во вневременной план. Если Аристофан вводит в действие реальных лиц под их же настоящими именами, то в Новой комедии действуют комические типы, полученные не через копирование, но через наблюдение и обобщение повседневной реальности. Если Аристофановская комедия полна грубых шуток, обценных и фарсовых сцен, то в Новой комедии выдержан вкус к умеренности, рассудительности и словесному изяществу.

Благодаря новой линии поведения героев и соответствующим костюмам комедия теперь являет собою единство двух стилей игры:

1) фарсовой, или физической, внешней и грубоватой игры (носителями ее являются рабы, повара, солдаты, шарлатаны-доктора, влюбленные старики и т. п.);

2) спокойной, благородной и более внутренней игры, приближенной к канонам повседневного поведения свободного гражданина (носителем ее являются молодые влюбленные, добрые отцы и т. п.).

Источник первого стиля игры – Древняя и Средняя комедия, близкая к правилам существования фольклорного театра. Источник второго стиля – трагедия Еврипида, избавленная от смертных испытаний и переведенная в сентиментальные семейные ситуации: узнавание, потеря и обретение детей, проявление великодушия к близким и т. д.

Утверждение благородного и спокойного стиля игры в комедиях Менандра соответствует одной из целей этого вида драматургии: выявление глубокого, настоящего чувства между людьми в череде повседневных событий (между отцом и приемным сыном, между афиняном и самиянкой, и т. д.). Именно это стремление выявить чувство любви и близости, благодаря которому люди обретают друг друга и становятся счастливыми, оправдывает спокойный стиль актеров Менандра. Такой стиль – не что иное, как внешнее проявление «человечности» его комедий, которую прославляли позднейшие его почитатели. Именно такой спокойный стиль в сочетании с изяществом слога стал причиной частого выбора текстов Менандра для декламаций на пирах в компаниях ученых и образованных людей эллинизма и римской империи.

У Диогена Лаэртского [О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов 5.36-7] сказано, что Менандр был учеником Феофраста, автора сочинения «Характеры». Ученые неоднократно отмечали, что 30 характеров, описанных Феофрастом, порою выглядят как сжатые характеристики персонажей Менандра. Так, Брюзга в одноименной комедии несет в себе черты, собранные под заглавиями «Грубость» [Феофраст, Характеры 15] и «Ворчливость» [Феофраст, Характеры 17]. Отсюда сложилось предположение о сотрудничестве Менандра – драматурга и Феофраста – философа и психолога, цель которого в некоем исследовании жизни через перенесение ее на театральные подмостки.

Какими бы ни были отношения между Феофрастом и Менандром, важно то, что в новой комедии актерам действительно приходилось играть с оглядкой на повседневную жизнь обыкновенных людей. Менандровы герои обобщены до типичности, но продолжают оставаться обыкновенными – а не придуманными, как было в комедиях Аристофана или в низовом фарсе, современном Менандру. Стало быть, зритель Менандра, сидя в театре, легко мог найти сходство между персонажами на сцене и своими соседями – а может быть, и самим собой. Точность в передаче характеров отмечали у Менандра самые авторитетные ораторы и учителя риторики – такие, как Квинтилиан, – которые считали его комедии лучшим пособием в искусстве составления и произнесения речей от лица разных людей. Ощущение близости комедий Менандра к жизни разделяли все его почитатели, и в их среде родилась эпиграмма: «О, Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражает?»

Вероятно, просвещенному зрителю эпохи эллинизма было намного интереснее смотреть на то, как обыкновенные люди из настоящего мира приходят к счастливому финалу, чем следить за причудливыми событиями с придуманными героями в несуществующих городах.

Примечание:

¹ Supplementum epigraphicum graecum 19.335; см.: Csapo, Slater 2001, III 161.

Список литературы

- Бондарь 2009 – Бондарь Л. Д. Афинские литургии V-IV вв. до н. э. – СПб., 2009.
- Брагинская 1979 – Брагинская Н. В. «Театр изображений»: О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство. – М., 1979.
- Брагинская 1988 – Брагинская Н. В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
- Брагинская 1992 – Брагинская Н. В. Диалог перед изображением и «Картины» Филострата Старшего / Автореферат диссертации на соискание доктора исторических наук. – М., 1992.
- Брюсов 1908 – Брюсов В. Я. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. – СПб., 1908.
- Буркерт 2004 – Буркерт В. Греческая религия. Архаика и классика / Перевод с немецкого М. Витковской, В. Витковского. – СПб, 2004.
- Варнеке 1903 – Варнеке Б. В. Очерки из истории древнеримского театра. – СПб, 1903.
- Варнеке 1940 – Варнеке Б. В. История античного театра. – М.-Л., 1940.
- Головня 1972 – Головня В. В. История античного театра. – М., 1972.
- Дальский 1937 – Дальский А. Н. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тысячелетии до нашей эры. – М., 1937.
- Иванов 2000 – Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. – СПб, 2000.
- Каллистов 1952 – Каллистов Д. П. Северное Причерноморье в античную эпоху. – М., 1952.
- Каллистов, Утченко (ред.) 1963. – Древняя Греция: Книга для чтения / Под ред. Каллистова Д. П. и Утченко С. Л. – М., 1963.
- Каллистов 1970 – Каллистов Д. П. Античный театр. – Л., 1970.
- Кулишова 2014 – Кулишова О. В. Античный театр: Организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. – СПб, 2014.
- Латышев 1899 – Латышев В. В. Очерк греческих древностей. Ч. 2: Богослужбные и сценические древности. – СПб, 1899 [Переиздание: СПб, 1997].
- Мокульский (сост.) 1953 – Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульский. Т. 1. – М., 1953.
- Пиотровский 1931 – Пиотровский А. И. Античный театр // Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.-Л., 1931.
- Пиотровский 2013 – Пиотровский А. И. Античный театр // Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М., 2013 [переиздание].
- Трубочкин 2005а – Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии. – М., 2005.
- Трубочкин 2005б – Трубочкин Д. В. Театр Древней Греции // История зарубежного театра / Отв. ред. Гительман Л. И. – СПб, 2005.
- Трубочкин 2005в – Трубочкин Д. В. О реконструкции античного театра в науке XX века // Гуманитарные науки в творческом вузе. [Сборник статей]. Вып. 1. – М., 2005.
- Трубочкин 2010 – Трубочкин Д. В. Античная литература и драматургия. – М., 2010.
- Трубочкин 2011 – Трубочкин Д. В. Театр Аркадия Райкина. Опыт понимания. – М., 2011.
- Тэплин 1999 – Тэплин О. Греческий театр // Иллюстрированная история мирового театра / Ред. Дж. Р. Браун. – М., 1999.
- Фрейденберг 1978 – Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Сост., подг. текста, комм. и послесловие Н. В. Брагинской. – М., 1978.
- Фрейденберг 1988 – Фрейденберг О. М. Миф и театр / Составление, публ., пред., и примеч. Н. В. Брагинской. – М., 1988.
- Фрейденберг 1997 – Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – М., 1997.
- Фрейденберг 1998 – Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Сост., подг. текста, комм. и послесловие Н. В. Брагинской. – М., 1998.
- Ярхо 2001 – Ярхо В. Н. Обретенные страницы. История древнегреческой литературы в новых папирусных отрывках / Древнегреческая литература: Собрание трудов. – М., 2001.
- Ярхо 2002 – Ярхо В. Н. Греческая и греко-римская комедия / Древнегреческая литература: Собрание трудов. – М., 2002.
- Anti 1947 – Anti C. Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle. – Padova, 1947.
- Arnott 1991 – Arnott P. D. Public and Performance in the Greek Theatre. – London-New York, 1991.
- Ashby 1999 – Ashby C. Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject. – Iowa, 1999.
- Beacham 1991 – Beacham R. Roman Theatre and Its Audience. – Cambridge, 1991.
- Bernabò Brea 1981 – Bernabò Brea L. Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi. – Genova, 1981.
- Bernabò Brea 2001 – Bernabò Brea L. Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi / Con la collaborazione di Madeleine Cavalier. – Roma, 2001.
- Bieber 1920 – Bieber M. Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. – Berlin-Leipzig, 1920.
- Bieber 1939 – Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. – Princeton, 1939.
- Bierl 1991 – Bierl A. Dionysos und die griechische Tragödie. – Tübingen, 1991.
- Burkert 1966 – Burkert W. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual // Greek, Roman and Byzantine Studies. Vol. 7. 1966.
- Clark, Elston, Hart 2002 – Clark A., Elston M., Hart M. L. Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles and Techniques. – Los Angeles, 2002.

- Coarelli, Torelli 1984 – Coarelli F., Torelli M. *Sicilia / Guide archeologiche Laterza*. V. 13. – Rome-Bari, 1984.
- Compton-Engle 2015 – Compton-Engle G. *Costume in the Comedies of Aristophanes*. – Cambridge, 2015.
- Cornford 1914 – Cornford F. M. *The Origin of Attic Comedy*. – London, 1914.
- Csapo, Slater 1994 – Csapo E., Slater W. *The Context of Ancient Drama*. – Ann Arbor, 1994.
- Csapo 2002 – 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.
- Csapo 2007 – Csapo E. *The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones // The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies / Ed. Wilson P.* – Oxford, 2007.
- Csapo, Miller (eds.) 2007 – *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond / Eds. E. Csapo, M. Miller*. – Cambridge, 2007.
- Csapo, Miller 2007 – Csapo E., Miller M. *General Introduction // The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond / Eds. Csapo E., Miller M.* – Cambridge, 2007.
- Csapo 2010 – Csapo E. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. – Oxford, 2010.
- Dearden 1976 – Dearden C. W. *The Stage of Aristophanes*. – London, 1976.
- Dickins 1929 – Dickins G. *Terracotta masks // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. Excavated and Described by Members of the British School at Athens. 1906-1910 / Ed. by R. M. Dawkins*. – London, 1929.
- Dinsmoor 1951 – Dinsmoor W. *The Athenian Theatre of the Fifth Century // Studies Presented to David Moore Robinson*. V. I. – St Louis, 1951.
- Dörpfeld, Reisch 1896 – Dörpfeld W., Reisch E. *Das griechische Theater*. – Athen, 1896.
- Duckworth 1952 – Duckworth G. E. *The Nature of the Roman Comedy*. – Princeton, 1952.
- Duvignaud 1963 – Duvignaud J. *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*. – Paris, 1963.
- Duvignaud 1965 – Duvignaud J. *L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*. – Paris, 1965.
- Easterling (ed.) 1997 – *Cambridge Companion to Greek Tragedy / Ed. Easterling P.* – Cambridge, 1997.
- Easterling, Hall (eds.) 2002 – *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession / Eds. Easterling P., Hall E.* – Cambridge, 2002.
- Else 1957 – Else G. *Aristotle's Poetics: The Argument*. – Cambridge, Mass., 1957.
- Ertel, Lechevalier, Judet de la Combe 2009 – Ertel E., Lechevalier C., Judet de la Combe P. *Agamemnon. Eschyle / Baccalauréat Théâtre*. Mayenne, 2009.
- Evans 1930 – Evans A. *The Palace of Minos / In 4 vol.* – London, 1930.
- Fensterbusch 1924 – Fensterbusch C. *Scaenica // Philologus*. Bd. 81 (35). 1924.
- Fiechter 1936 – Fiechter E. *Das Dionysostheater in Athen / Antike griechische Theaterbauten*. Bd. 7. – Stuttgart, 1936.
- Friedrich 1983 – Friedrich R. *Drama and Ritual // Drama and Religion / Ed. J. Redmond*. – Cambridge, 1983.
- Gebhard 1973 – Gebhard E. *The Theater at Isthmia*. – Chicago-London, 1973.
- Gebhard 1974 – Gebhard E. *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater // Hesperia*. V. 43. 1974.
- Gellrich 1988 – Gellrich M. *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict Since Aristotle*. – Princeton, 1988.
- Ghiron-Bistagne 1976 – Ghiron-Bistagne P. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. – Paris, 1976.
- Goette 2007 – Goette H. R. *An Archaeological Index [to: Csapo E. The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones] // The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies / Ed. Wilson P.* – Oxford, 2007.
- Goldhill 1990 – Goldhill S. *The Great Dionysia and Civic Ideology // Nothing to Do with Dionysus: Athenian Drama in Its Social Context / Eds. Winkler J., Zeitlin F.* – Princeton, 1990.
- Goldhill 1997 – Goldhill S. *The Audience of Athenian Tragedy // Cambridge Companion to Greek Tragedy / Ed. Easterling P.* – Cambridge, 1997.
- Green 1994 – Green J. R. *Theatre in Ancient Greek Society*. – London-New York, 1994.
- Green 2002 – Green R. *Towards a reconstruction of performance style // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. – Cambridge, 2002.
- Hall 1991 – Hall E. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. –
- Hall 1997 – Hall E. *The Sociology of Athenian Tragedy // Cambridge Companion to Greek Tragedy / Ed. Easterling P.* – Cambridge, 1997.
- Hall, Wyles (eds.) 2008 – *New Directions in Ancient Pantomime / Eds. Hall E., Wyles R.* – Oxford, 2008.
- Harrison 1912 – Harrison J. E. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. London, 1912.
- Hughes 2012 – Hughes A. *Performing Greek Comedy*. – Cambridge, 2012.
- Johnston 1933 – Johnston M. *Exits and Enterances in Roman comedy (Plautus and Terence)*. – New York, 1933.
- Kranz 1933 – Kranz W. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. – Berlin, 1933.
- Lecoq 2009 – Lecoq J. *The Poetic Body. Teaching Creative Theatre*. – London, 2009.
- Leacroft, Leacroft 1984 – Leacroft R., Leacroft H. *Theatre and Playhouse. An Illustrated Survey of the Theatre Building from the Ancient Greece to the Present Day*. – London-New York, 1984.
- Le Guen 2001 – Le Guen B. *Les associations de Technites Dionysiaques à l'époque Hellénistiques / In 2 vol. / Études d'archéologie classique XI*. – Paris, 2001.

- Longo 1990 – Longo O. *The Theatre of the Polis // Nothing to Do with Dionysus: Athenian Drama in Its Social Context* / Eds. Winkler J., Zeitlin F. – Princeton, 1990.
- Mantzius 1903 – Mantzius K. *A History of Theatrical Art*. Vol. 1: *The Earliest Times*. – London, 1903.
- Mastronarde D. J. *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama // Classical Antiquity*. Vol. 9. 1990.
- McDonald, Walton (eds.) 2007 – *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* / Eds. McDonald M., Walton M. – Cambridge, 2007.
- Moretti 1999-2000 – Moretti J. C. *The Theatre in the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens // Illinois Classical Studies*. V. 24-25. 1999-2000.
- Murray 1927a – Murray G. *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy // Harrison J. E. Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* / 2 ed. – Cambridge, 1927.
- Murray 1927b – Murray G. *The Classical Tradition in Poetry*. – Cambridge, Mass.
- Müller 1886 – Müller A. *Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer*. – Freiburg, 1886.
- Müller 1899 – Müller A. *Untersuchungen zu den Bühnenaltertümern // Philologus*. Supplbd. 7. 1899. S. 1-116.
- Newbigin 1996 – Newbigin N. *Feste D'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*. – Firenze, 1996.
- Nicoll 1952 – Nicoll A. *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day* / 3 ed. revised and enlarged. – London, 1952.
- Pickard-Cambridge 1927 – Pickard-Cambridge A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. – Oxford, 1927.
- Pickard-Cambridge 1927 (1962) – Pickard-Cambridge A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy* / Second ed. / Ed. by Webster T. B. L. – Oxford, 1962.
- Pickard-Cambridge 1953 – Pickard-Cambridge A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. – Oxford, 1953.
- Pickard-Cambridge 1953 (1968) – Pickard-Cambridge A. W. *The Dramatic Festivals of Athens* / Second ed. / Revised by Gould J., Lewis D. M. – Oxford, 1968.
- Polacco, Anti, Trojani 1981 – Polacco L., Anti K., Trojani M. *Il teatro antico di Siracusa* / In 2 vol. – Rimini, 1981.
- Polacco 1990 – Polacco L. *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*. – Padova, 1990.
- Pöhlmann 1981 – Pöhlmann E. *Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und des Bühnenspiel der Klassike // Museum Helveticum*. V. 38. 1981.
- Pöhlmann 1986 – Pöhlmann E. *Bühne und Handlung in Aias des Sophokles // Antike und Abendland*. Bd. 32. 1986.
- Rehm 1992 – Rehm R. *Greek Tragic Theatre*. – London-New York, 1992.
- Rehm 2002 – Rehm R. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. – Princeton-Oxford, 2002.
- Ridgeway 1910 – Ridgeway W. *The Origin of Greek Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians*. – Cambridge, 1910.
- Roisman (ed.) 2014 – *The Encyclopedia of Greek Tragedy* / Ed. Roisman H. M. / In 3 vol. – London, 2014.
- Rosivach 1986 – Rosivach V. J. *The Stage Settings of Plautus' «Bacchides», «Cistellaria» and «Epidicus» // Hermes*. Bd. 114. 1986.
- Savarese (ed.) 2007 – *In scaena: Il teatro di roma antica / A cura di Savarese N.* – Milano, 2007.
- Schechner 1977 – Schechner R. *Essays on Performance Theory*. – New York, 1977.
- Schechner 1988 – Schechner R. *Performance Theory*. – London-New York, 1988.
- Scullion 2002 – Scullion S. *«Nothing to Do with Dionysos»: Tragedy Misconceived as Ritual // Classical Quarterly*. Vol. 52. 2002.
- Seaford 1976 – Seaford R. *On the Origins of Satyric Drama // Maia*. Vol. 28. 1976.
- Seaford 1981 – Seaford R. *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries // Classical Quarterly*. Vol. 31. 1981.
- Seaford 1994 – Seaford R. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. – Oxford, 1994.
- Seaford 1996 – Seaford R. *Eurypides Bacchae*. – Warminster, 1996.
- Seaford 2006 – Seaford R. *Dionysos*. – London-New York, 2006.
- Seaford 2007 – Seaford R. *From Ritual to Drama: A Concluding Statement // The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond* / Eds. E. Csapo, M. Miller. – Cambridge, 2007.
- Sear 2006 – Sear F. *Roman Theatres. An Architectural Study*. – Oxford, 2006.
- Sear 2016 – Sear F. *The Shape of the Orchestra of the Greek Theatre // Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre* / Eds. Monaghan P., Griffiths J. M. – Newcastle on Tyne, 2016.
- Seeberg 1971 – Seeberg A. *Corinthian Comos Vases*. – London, 1971
- Seidensticker 2010 – Seidensticker B. *Das antike Theater*. – München, 2010.
- Simon 1972 – Simon E. *Das antike Theater*. – Heidelberg, 1972.
- Slater 1985 – Slater N. W. *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*. – Princeton, 1985.
- Smethurst M. *The Japanese Presence in Ninagawa's Medea // Medea in Performance. 1500-2000* / Ed. by Hall E., Macintosh F., Taplin O. – Oxford, 2000.
- Steinhart 2007 – Steinhart M. *From Ritual to Narrative // The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond* / Eds. E. Csapo, M. Miller. – Cambridge, 2007.
- Stucchi 1975 – Stucchi S. *Architettura Cirenaica*. – Roma, 1975.
- Styan 1969 – Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. – London, 1969.
- Sutton 1984 – Sutton D. *Pollux on Special Masks // L'antiquité classique*. V. 53. 1984.
- Taplin 1976 – Taplin O. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. – Oxford, 1976.
- Taplin 1978 – Taplin O. *Greek Tragedy in Action*. – London-New York, 1978.

Список литературы

- Taplin 1994 – Taplin O. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-paintings.* – Oxford, 1994.
- Taplin (ed.) 2000 – *Literature in the Greek World / Ed. Taplin O.* – Oxford, 2000.
- Taplin 2007 – Taplin O. *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B. C.* – Los Angeles, 2007.
- Travlos 1980 – Travlos J. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens.* – New York, 1980.
- Trendall, Webster 1971 – Trendall A., Webster T. B. L. *Illustrations of Greek Drama.* – London, 1971.
- Vernant, Vidal-Naquet 1972 – Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. *Mythe et tragédie en grèce ancienne.* – Paris, 1972.
- Wallace 1966 – Wallace A. *Religion: An Anthropological View.* – New York, 1966.
- West 1992 – West M. L. *Ancient Greek Music.* – Oxford, 1992.
- Wiles 1997 – Wiles D. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning.* – Cambridge, 1997.
- Wiles 2000 – *Greek Theatre Performance: An Introduction.* – Cambridge, 2000.
- Wilson (ed.) 2007 – *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies / Ed. Wilson P.* – Oxford, 2007.
- Wilson 2000 – Wilson P. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage.* – Cambridge, 2000.

Приложение
Античный театр в действии

С начала XX века и по сей день количество постановок по произведениям античной драмы (и их драматургическим адаптациям) растет. Особенно заметное увеличение численности наблюдается, начиная со второй половины 1960-х годов. Это показывает статистика двух ведущих европейских архивов, которые занимаются сбором, классификацией и изучением спектаклей по античной драматургии, начиная с эпохи Возрождения: Архива постановок греческой и римской драмы (Афины) и Европейской сети постановок и документации греческой драмы.

Современный художественный процесс, участником которого является античная драматургия, на мой взгляд, ни в коем случае нельзя игнорировать в современных студиях античного театра. Только современный театр открывает нам границы театра как такового; мы воспринимаем античность на фоне современной культуры, а не наоборот. По сей день встречающийся подход, который «сверяет» сегодняшние интерпретации античности с тем, что было «на самом деле» в эпоху Эсхила, Софокла и

Еврипида, содержит внутри себя методологическую ошибку. В понятие «на самом деле» уже входит наше понимание того, каким может быть театр; а это понимание сформировала именно современная театральная культура.

Настоящее Приложение имеет целью представить перед читателем мои опыты интерпретации современных подходов к античной драме, которые стимулируют исследователя к «недогматическому», так сказать, восприятию античного театра. «Недогматическое» восприятие стремится к фактологической точности в представлении об историческом художественном процессе, но при этом ставит себе цель избегать стереотипов в реконструкции исторического облика спектакля, яснее ощущать границу традиционализма и новаторства (эксперимента) в древности. Способность «привести стереотипы восприятия во взвешенное состояние» (выражение Г.-Г. Гадамера) воспитывает, по моему убеждению, только современный художественный процесс. Его заметной частью стали спектакли, представленные ниже.

ТРАГИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ: «МЕДЕЯ» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВАХТАНГОВА (2012)

Сценография и костюмы этого спектакля мало дают внешних аллюзий на античность: большая круглая подстилка на полу в начале, напоминающая оркестру, да ритуальные наряды и грим жриц, вышедших в конце. Артисты играют в современных костюмах, и реквизит тоже принадлежит современной эпохе. Но в этом спектакле несомненно есть то, что расширяет цепь зрительских ассоциаций и выводит его из условной современности в большое историческое время.

Во-первых, присутствие сильной главной героини. Во-вторых, ясное видение того, что трагический сюжет – это не просто жизненный «казус», в который неловкий человек попал по ошибке или по собственной порочности, но предельное испытание всей человеческой природы, воплощенной в лучших ее представителях.

Это заставляет воспринимать спектакль весьма серьезно, поэтому для более полного его понимания необходимо сделать два отступления. Нетерпеливый читатель, конечно, может их пропустить.

Отступление 1: Трагическая героиня

Трагическая героиня – глубокий театральный архетип, порожденный античным театром. Многие находят в ней – совершенно справедливо – источник действенности античной трагедии сегодня. Если составить для себя краткий список лучших женских трагических ролей в мировом театральном репертуаре (именно краткий, чтобы в него попали бесспорно лучшие!), мы неизбежно начнем его с «золотого» набора античного актера: Медея, Электра, Федра, Антигона. Не перестаю удивляться тому, что эти роли были созданы драматургами-мужчинами и впервые сыграны актерами-мужчинами перед преимущественно мужской и очень патриархальной аудиторией.

Аристотель назвал образцовой трагедией «Эдипа-царя», что безусловно приняли авторы театральных трактатов эпохи Возрождения. Неслучайно в 1585 году в день открытия первого классиче-

ского театра Возрождения – Театра Олимпийской академии в Виченце – давали именно «Эдипа». В XIX веке Гегель и Кьеркегор согласно выбрали в качестве наиболее типичной трагедии уже «Антигону»; с «Антигоны» же началось новое возрождение античной трагедии в традиции романтизма¹. Так в XIX веке наметилась, как в эстафете, передача трагической сущности от героя к героине.

В XIX веке актрисы-героини шли к классической трагедии через современную им драматургию (А. Дюма-сын, В. Гюго, Г. Ибсен, Ф. Грильпарцер и др.); этот путь привел их к собственно античности лишь в начале XX века. Именно к этому времени относятся известные высказывания Элеоноры Дузе, в которых она энергично выражала свою мечту по открытым античным театрам (созвучную Габриэле д'Аннунцио, Гордону Крэгу, Айседоре Дункан – всем, к кому Дузе в разное время была близка).

Активные поиски сущности трагедии в античных героинях по времени совпали с движением женской эмансипации, которое в полную силу развернулось в «прекрасную эпоху». Античные образы оказались на удивление современными и просторными настолько, что вместили в себя широчайший спектр идей – от сострадания униженным до острого социального протеста и рождения «нового матриархата».

Актеры-мужчины, конечно, раньше прославились в античной трагедии. Несмотря на известные постановки «Антигоны», главной пробой актера на греческую классику в XIX веке по-прежнему оставался Эдип. Первым трагиком европейского масштаба стал Жан Муне-Сюлли после премьеры «Эдипа-царя» в Комеди Франсез в 1881 году². Следом за ним в начале XX века широкую славу приобрел другой Эдип – Александр Моисси, солист спектаклей Макса Рейнгарда. А вот уже после Моисси мы едва ли назовем актера, давшего столь же внушительный образ героя античной трагедии. (Знаменитого грека Алексиса Минотиса даже многие современники, при всем огромном уважении и почитании, считали уже старомодным.)

После Макса Рейнгарда режиссеры, обращавшиеся к античной трагедии, искали главным об-



Слева Медея (Ю. Рутберг), справа за спиной Кормилица (И. Алабина). Фото В. Мясникова.

разом героиню. Содружество режиссера и актрисы дало начало уже не старомодным бенефисам, как в XIX веке, но большим спектаклям и весьма заметным моноспектаклям, без которых невозможно себе представить современный трагический театр. Достаточно вспомнить знаменитые театральные содружества: Алиса Коонен – Александр Таиров; Катина Паксину – Димитрис Рондирис, затем Паксину – Алексис Минотис; Мелина Меркури – Жюль Дассен; Ирене Папас – Михалис Какоянис; Алла Демидова – Теодорос Терзопулос; Валери Древилль – Анатолий Василь-

ев. Все названные актрисы – европейские и мировые звезды.

Итак, присутствие героини и содружество режиссера и актрисы, из которого рождается будущий спектакль – видовые признаки классической трагедии XX и XXI века.

Этим признакам в полной мере соответствует «Медея» на Малой сцене Театра Вахтангова, ставшая результатом творческого содружества актрисы Юлии Рутберг и режиссера Михаила Цитриняка. Они начали сотрудничать в кино много раньше этого спектакля; отправной точкой «Ме-

деи» было их единомыслие и обоюдное решение. Их путь к постановке этой трагедии в театре был целенаправленным и продуманным – и, как сказано, вполне современным.

Отступление 2: Судьба, смерть, Медея

Сюжет трагедии таит в себе огромное испытание для актеров и для зрителей, потому что в его основе лежит то, что человек не может преодолеть никакими душевными усилиями: судьба и смерть.

В жизни Медеи судьба и смерть тесно сплелись с самого момента ее расставания с юностью, то есть со встречи с Язоном. Медея стала убийцей ради возлюбленного; убийство с тех пор стало ее постоянным спутником. На Колхиде Медея убила младшего брата, чтобы сбежать с Язоном; в Иолке она убила Пелия (правда, чужими руками), чтобы привести Язона к власти; затем отчаявшаяся Медея – уже по ходу действия трагедии – Креусу, Креонта и собственных детей, чтобы отомстить Язону. Так судьба превратила ее в убийцу ради возлюбленного.

В наше время тема судьбы не слишком популярна, поэтому у античной трагедии сегодня не так уж много шансов на глубокую сценическую интерпретацию.

Судьба без спроса бросает человека в жизненные ситуации, не им созданные, как буря бросает корабль из волны в волну, а может вдруг вынести в тихую заводь. Древнее понимание жизненного пути как плавания в море сегодня забыто. Современность энергично прививает иную мифологию. Говорят, человек может стать хозяином судьбы, перестроить до основания и себя, и свои жизненные обстоятельства. Как это возможно? – только в том случае, если он строит свою жизнь на твердой почве, на которой не бывает землетрясений. О том, сколь иллюзорна уверенность, что почва под ногами тверда, идеологи успеха, как правило, вслух не высказываются.

Модное сегодня усложненно-окультиное восприятие судьбы как контроля сверхъестественных сил над жизнью – один из способов облегчить жизнь современного человека, превратив ее в раз-

новидность биржевой игры. Со всякой силой можно договориться; знаки судьбы умеют угадывать знающие люди, и, слушаясь их, можно принять меры предосторожности – а потом, наконец, вырваться вперед, когда звезды сойдутся благоприятно.

Современные люди представляют судьбу как небесного топ-менеджера, планирующего нашу личную жизнь. «Планы развития» иногда можно посмотреть, а его самого обхитрить. Уверенный в себе современный человек в качестве примера верховенства над судьбой приведет успешное похудение на 10 килограмм за полгода или успех в карьере за год – как он, подучившись на курсах менеджеров и получив сертификат, вырос от клерка до начальника отдела рекламы. Важно то, что к этой личной радости от достижения частной цели древнейшее ощущение судьбы как силы, своей неотвратимостью подобной смерти, не имеет даже отдаленного отношения.

Античный опыт судьбы заключен не в разведывании «планов» небесного министерства. Он – в понимании, что свершившееся с нами не нами создано; что за планомерной поступью мировой истории человек хронически не поспевает и узнает эту поступь только в фактичности просшедшего; что, будучи действующим лицом события, он не успел вовремя увидеть и предугадать самое главное для себя и теперь запоздало тщится все исправить; что свершилось ровно то, что должно было свершиться, и это свершение неотвратимо и необратимо. Такой опыт судьбы бесконечно далеко отстоит и от современной оголтелой целеустремленности (античные люди тоже умели ставить цели и достигать их), и от слепого безвольного фатализма, которым мы привыкли, по странной ошибке, наделять древних греков и римлян.

Медея – героиня, отчетливее всего воплощающая неизбежное торжество судьбы над человеческим могуществом. Это торжество здесь особенно поучительно, потому что Медея – едва ли не самая сильная представительница женского рода. Она – молодая царица, наделенная высшей земной властью, и в то же время она колдунья, повелевающая безвидными силами, неподвластными другим смертным. Медея способна победить любого сколь-



Сцена из спектакля: впереди Креонт (А. Зарецкий). Фото В. Мясникова.

угодно сильного человека (как она победила царя Креонта) и любую из ужасных тварей, живущих на земле (дракон в Колхиде, охранявший золотое руно). Эдип до физического ослепления был силен как царь и находчив как человек, но духовно слеп. Медея и сильна, и находчива, но не слепа: в отличие от Эдипа, ей ведом промысел и она умеет разгадывать знаки Пифии. Поэтому в трагедии Еврипида ее неоднократно называют «мудрой».

Если бы мудрость пересилила в Медее все остальное, наверное, она не пустилась бы в странствие с Язоном и уберегла бы мир и себя от ужасных злодеяний. Но ее сильной душе свойствен еще и порыв (*thymos*), питающийся энергией самых мощных человеческих страстей. Он оказывается сильнее советов мудрости. Медея ушла с Язоном из родного дома, по ее словам, повинувшись порыву, а не мудрости. Готовясь к убийству детей, Медея у Еврипида говорит: «Я понимаю, какое зло намерена совершить; но порыв сильнее моих желаний, ибо он – главнейшая причина людских злодеяний». Есть еще причина, почему гнев Медеи столь тяжок:

став изгнанницей, она в душе осталась царицей; «Гнев царей труднее всего укротить», – сетовала Кормилица. Поэтому Еврипид неоднократно говорит о Медее: «тяжелая душа».

Тяжесть души Медеи заключена не в дурном нраве, сочетающемся с варварской страстностью. Ее порывы оказываются судьбоносными; ее поступки, совершенные против мудрости, определяют судьбы многих могущественных людей. Сила Медеи соединилась с силой судьбы, но для этого ей надо было стать изгнанницей ради любви к Язону – гонимой и ненавидимой всеми. Поэтому тяжесть ее нрава – это внутреннее давление судьбы, действующей внезапно, как взмах бича или вспышка молнии, и подчиняющей себе все ее существо вместе с незамолкающей мудростью.

Тяжесть и темнота нрава Медеи – одна из главных тем исследования последующих адаптаторов Еврипида. У Сенеки эта темнота раскрыта через связь Медеи с Гекатой и подземным миром – отсюда в римской трагедии возник образ яростной Фурии, с которой отождествила себя Медея перед

убийством, впадая в свой последний безумный гнев. Некоторым интеллектуалам XX века эта темнота представлялась просто как неумная ревность³.

В образе, созданном Ю. Рутберг в спектакле М. Цитриняка, темнота нрава Медеи тоже становится предметом пристального внимания. Создатели спектакля не искали в Медее первобытную животную импульсивность, не впадали в отвращение от ее замыслов и преступлений и потому не привели к этому отвращению зрителей (как было в спектакле «Медея», поставленном в МТЮЗе Камою Гинкасом). Они последовательно шли по пути конструирования визуальных символов, задумываясь в первую очередь об экзистенциальном зле, о действии судьбы как силы, чей голос громче всего звучит в душе Медеи, и о разрушении мира, происшедшем вместе с разрушением человека.

Это важное художественное решение выводит спектакль из череды мрачной фактографии преступлений на большой исторический простор.

«Медея» в Театре Вахтангова

Московские зрители знают только две постановки «Медеи» Ж. Ануя. Первым был уже упомянутый спектакль МТЮЗа с Е. Карпушиной в главной роли (постановка К. Гинкаса, сценография С. Бархина; премьера в 2010 г., остается в репертуаре); и вот недавно вышел спектакль на Малой сцене Театра Вахтангова. Они разительно отличаются прежде всего способом подготовительной работы с текстом.

К. Гинкас соединил прозаический текст Ануя с поэтическим текстом Сенеки, и в эту смесь, в своей деконструктивистской манере, добавил цитаты из советского сборника пересказов античных мифов («Легенды и мифы древней Греции» А. Куна), стихотворения И. Бродского «Портрет трагедии», а также собственные словесные реакции Медеи на артистов (такие как громкий анонс выхода И. Ясуловича в роли Креонта). Получившийся сценарий, так сказать, «многоэтажен»; он пестрит разнообразными фрагментами, и создается впечатление, что два главных источника – произведения Ануя и Сенеки – так и не стали единством. Но замысел

Гинкаса, видимо, состоял как раз в том, чтобы сложить спектакль из разноцветных лоскутков; дать «залатанный», как театральный наряд Арлекина, портрет трагедии, иногда увлекаясь ею, а иногда не доверяя, саркастически усмехаясь и даже сплевывая под ноги.

М. Цитриняк взял за основу исключительно текст трагедии Ж. Ануя в переводе В. Дмитриева и минимально его отредактировал. В итоге словесный сценарий воспринимается здесь гораздо более цельным и связным, в отношении к нему не чувствуется иронической дистанции; идеи, выраженные Ж. Ануем, а также архетипический образ Медеи ясно читаются.

Надо сказать, что проза Ануя на фоне блестящих поэтических трагедий его знаменитых предшественников – Еврипида, Сенеки, Корнелия – создает ощущение опустошенности. Кажется, она служит не очень подходящимместилищем для мощных и красочных образов, символов, метафор, которыми так богата драматическая поэзия, интерпретировавшая миф о Медее. Все они бесследно выливаются из ануевской прозы, как из прохудившегося сосуда. Как будто Европа после Второй мировой войны (Ануя написал «Медею» в 1946 году) насмерть устала от классической трагедии, выпустила воздух из легких, сгорбилась, потупила взор и населила сцену не энергичными могучими артистами в роскошных костюмах, чье движение – танец, а их серыми худыми тенями, изможденными настолько, что поэзия уже просто не может звучать в их устах.

Сама Медея у Ануя совсем перестала быть похожей на выдающуюся трагическую героиню; если бы не античный миф, мы получили бы гораздо менее впечатляющую историю. Ануя очень мало напоминает нам о том, сколь уникальна Медея среди всех остальных женщин. Его драма – это история о том, как два известных разбойника и скитальца, неспособные более быть завоевателями, грабителями, беглецами, остановились на пороге обыкновенной жизни и теперь примериваются к ней своими воспоминаниями, ищут в памяти подтверждений, что их необыкновенная жизнь и любовь кончились много раньше. Кормилица вспоминает, как однажды Медея была рада остаться одна в повозке на ночь, без Язона; Язон вспоминает, что

Медее первая изменила ему с каким-то пастухом. А вот Медее вспоминает о странствиях меньше всех: она гораздо больше и мучительнее думает о своих преступлениях в Колхиде; с такими мыслями она, в отличие от остальных, не готова вступить в обыденное существование.

В вахтанговской «Медее» режиссер и артисты пересиливают сковывающую и вязкую атмосферу прозаического текста, прямо-таки впиваясь в глубоко запрятанную эмоциональность слов и стараясь наполнить их той самой древней энергией мифа, которой, как были уверены когда-то, подobaет только поэзия.

Например, Ануи настойчиво стремился противопоставить Медее плоской и неглубокой повседневности, лишённой смысла, живущей привычками и не замечающей трагедии в принципе. Олицетворением такой повседневности была Кормилица (Инна Алабина). В тексте Ануя в ней больше усталости и безразличия, чем в спектакле Цитриняка (у Гинкаса образ Кормилицы много ближе к тому, что выражает текст Ануя). М. Цитриняк вывел Кормилицу страдающей, жалеющей, жадно стремящейся к своему маленькому старческому удовольствию; в ней нет того образа бессмысленно-жалкого старческого прозябания, к которому она, иссушенная Медеей, стремится машинально и бессильно, закрываясь от всяких жизненных невзгод и то и дело вспоминая прошлое.

Соответственно, в спектакле Цитриняка отредактирован финал. По Аную, трагедия кончается разговором Кормилицы и Стражника. Около пожара, в котором догорают мертвые Медее и ее дети (у Ануя в конце был пожар, как в «Медее» П. Корнеля), они рассуждают о повседневных делах, как будто бы ничего не случилось. Последняя фраза трагедии произнесена Стражником: «Грех жаловаться. Хлеба для всех хватит на целый год». Закроем глаза и легко представим себе, что это – разговор двух спокойных и счастливо деловитых людей вечером под треск дров в камине: степенного хозяина и светливой хозяйки. Откроем глаза – и сразу вспомним, что дрова трещат на погребальном костре Медее и ее детей.

В спектакле Цитриняка последнего разговора Кормилицы и Стражника нет; нет и погребального

костра. Финальная фраза принадлежит Язону (Григорий Антипенко): отвернувшись от мертвой Медее к зрителям, сжав зубы и подавляя скорбь, он мрачно и отчаянно дает приказ себе и окружающим строить новый и счастливый мир «по своему подобию». Фраза эта сопровождается зловещими улыбками молодых стражников (именно они будут строить этот новый мир); еще несколько секунд стражники гипнотизируют зрителей своими маниакально-жестокими взглядами перед финальным затемнением. Как видим, здесь дана иная смысловая доминанта: Язон замещает собою убитого тирана Креонта, и жизнь опять идет по бессмысленному и отчаянному кругу, только теперь это уже не круг повседневности, а круг власти, чреватый новыми преступлениями.

Секрет образа главной героини – Медее (Юлия Рутберг) – во внимательном и подробном поиске глубоко запрятанной у Ануя эмоциональности и выведении ее в пластическом рисунке, подобающем не прозе, а скорее трагической поэзии.

С первой же сцены Рутберг – очень странная Медее, непохожая на других. В театре XX и XXI века режиссеры и актрисы в большинстве случаев стремились показать в Медее, во-первых, женственность (а стало быть и красоту, достойную сострадания); во-вторых, страдание (крикливое или слезное); в-третьих, решимость отомстить, соединенную с разочарованием, отчаянием и болью. Если помнить обо всем этом, очень странно вначале наблюдать эту длинную жилистую и сутуловатую фигуру, одетую в неженский наряд и сидящую по-мальчишески, положив подбородок на острое колено, слышать хрипловатый голос, видеть предельно сосредоточенный взгляд ее блестящих глаз, редко выражающих чистое страдание, и подчеркнута резкие – прямо-таки варварские – черты лица.

Но подобный образ в точности соответствует тому, что предлагает нам Ануи. В Медее не суждено было развиться грациозной женственности до такой степени, чтобы она сквозила непринужденно во всех ее движениях. Она сбежала из Колхиды в том возрасте, когда еще не думают всерьез о женихе, не успев расстаться с угловатым девичеством. Уйдя с ним как невеста, за долгие



Сцена из спектакля: впереди Креонт (А. Зарецкий), позади связанная канатами Медея (Ю. Рутберг). Фото В. Мясникова.

годы военных походов и совместных скитаний она превратилась в его «братика», младшего рядового, «своего парня», так что по вечерам очевидцы удивлялись, когда она сбрасывала рядом с Язоном свою одежду: их взглядам неожиданно открывалось тело женщины, а не мужчины.

В «походных» условиях ее любовь к Язону проявлялась как абсолютная готовность защищать, делить невзгоды и жертвовать собою, отдаваясь полностью: не так ли поступают солдаты, преданные командиру. Ее нежность в спектакле выражается не по-женски, а по-девичьи: в минуты тишины и доверия она не требует физической нежности и любви, а просто хочет положить голову ему на плечо или на колени, и если это удастся, она успокаивается, забывая обо всем и почти засыпая. Одно из самых запоминающихся впечатлений спектакля – выражение лица успокоенной Медеи с за-

крытыми глазами, когда она положила голову на колени Язону в момент его воспоминаний о первом чувстве ответственности за нее.

Послевоенный образ молодой женщины – «маленького солдатика» (выражение Ануя), готовой угловато защищать до смерти то, что она любит, сквозит не только в ануевской Медее, но и в Антигоне. Обе эти героини у него внешне так и остались девушками, лишенными властной женской грации. Война развила в них солдатскую твердость и неприхотливость. У Медеи эти качества нескладно воплотились в теле: оно стало жестким, худым и жилистым, приспособившись для военных невзгод, а не для мирных любовных утех. Такова эта героиня в исполнении Юлии Рутберг.

Язон в спектакле бывает, конечно, мягок с Медеей, но в моменты острого спора он обращается с нею довольно жестоко: бросает оземь, вы-

кручивает руки, берет в борцовские захваты на удушение – ровно так, как он утихомиривал бы зарвавшегося солдата, привыкшего к такой физической жесткости и готового к ней. Медея тоже демонстрирует солдатскую грубость и неженские привычки, когда она отталкивает с досады Кормилицу, приставляет к горлу Язона нож или высвобождается от его захватов и противостоит ему, как в греко-римской борьбе. Когда Медее больно во время этой изматывающей возни, она не кричит и не плачет от слабости, как делала бы обыкновенная женщина, но терпит физическую боль, не моргая: видно, что она давно с нею сжилась.

Если предложена такая физическая основа для образа – жесткость, жилистость, сила и неграциозная пластика – от актрисы требуется особая наблюдательность и умение быстро переключать душевные регистры, чтобы выразить то, что противоположно этой основе. Вторая грань образа Медеи, внимательно и деликатно развитая Ю. Рутберг – это глубокие минуты нежности и страдания, особенно яркие во время монологов и реакции на слова Язона.

Ануй, в отличие от Еврипида и Сенеки, вставляет в трагедию сцену, когда Медея узнает о свадьбе Язона: в классической версии Медея знает о свадьбе сразу же. Здесь к Медее вначале приходит молодой юноша – посланник Язона, чтобы сообщить эту новость и передать от Язона, чтобы она его ждала. В конце спектакля юноша прибежит еще раз уже по собственной воле, чтобы предупредить Медею о приближении мстителей, жаждущих покарать ее за смерть Креусы и царя Креонта.

У Анюя не описана реакция Медеи на весть о свадьбе вначале: эта сцена полностью отдана воображению режиссера и актрисы. В спектакле Цитриняка, получив эту весть, Медея долго и страстно целует юношу, отдавшись внезапному стремительному порыву. Внимательные зрители подумали, что этот поцелуй и есть настоящая причина, почему юноша в конце возвратился, чтобы предупредить ее. Возможно, это и было так: Медея явно предназначила свой долгий поцелуй Язону, превратив его в заочное прощание и постаравшись вложить в него всю свою страсть и боль (больше она никого в спектакле не целовала); подобное чув-

ство, излитое на юную неподготовленную душу, конечно, стало незабываемым.

Важно то, что в вахтанговской «Медее» сильные и взрывные чувства есть практически во всех основных персонажах. Режиссер с артистами сознательно их искали, не доверяя внешней бесстрастности текста Анюя. В итоге и Медея, и Язон, и Креонт в спектакле Цитриняка показаны двояко – какие они сейчас и какими они были когда-то. (Язон и Креонт в «Медее» К. Гинкаса только таковы, какими они стали: уставшие, бескровно-монотонные, неуверенные в себе и обессиленные чувством абсурда; контраст между ними и Медеей предельно обострен.)

Коринфский тиран Креонт (Андрей Зарецкий) похож на погрузневшего олигарха или южного миллиардера с криминальным прошлым из светской телехроники конца 1970-х. Он носит белый полотняный костюм, подходящий для приморского отдыха (недаром он живет в Коринфе), волосатая грудь открыта, и на ней красуется тяжеленный круглый медальон на серебряной цепи. Он появляется в окружении четырех стражников, в любую минуту готовых расплыться в дурацкой улыбке, реагируя на его подобия шуток. В нем чувствуется и властность, и напор, и способность к непримиримой ненависти, и металлическая жестокость. При этом он не повышает голоса; вся игра сосредоточена в глазах, и его взгляды читаются в этом малом пространстве. Своей игрой Зарецкий показывает, что в Креонте тоже произошел перелом. Было время, когда он убивал без сострадания; теперь он старается не казнить, а прощать и через прощение примирить себя с преступлениями, совершенными им в прошлом.

Язон в исполнении Г. Антипенко – могучий воин, лишь недавно переодевшийся в штатское; через пиджак выпирают мощные плечи и грудь. Когда он в пиджаке, его наряд похож на наряд Креонта и стражников: тот же светлый полотняный костюм. Только в пиджаке Язон, в отличие от всех остальных, явно чувствует себя неуютно и норовит его сбросить. Без пиджака его одежда уже походит на ту, что носит Медея; только у нее она темного цвета, а у него – светлого.



Медея (Ю. Рутберг) и Язон (Г. Антипенко). Фото В. Мясникова.

В Язоне есть и тепло, и кровь, и жизнь, и умная грусть. В минуту воспоминаний о том, каким он был в начале странствий, он вдруг с отчаянным восторгом незабытой городости закричал: «У меня был корабль! У меня был Аргон!» и сразу стало ясно и то, с каким молодым бесстрашием, с какой пиратской лихостью пустился он когда-то в путь добывать роковое золотое руно, и как случилось, что молодая варварская царица и колдунья бросила все ради него одного.

Долгая сцена Медеи и Язона – несомненная удача спектакля: в ней чередой идут их борьба, взаимная любовь, обвинения, оправдания, воспоминания, примирение и новое противостояние, и всему этому найдено разнообразное пластическое соответствие. Язон отказывается от Медеи явно не из-за диктата абсурда и равнодушия; этот отказ – трудное, продуманное и страстное решение, потребовавшее от него вновь, как перед штурмом крепости, собрать все силы в кулак; он не боится объяснений. Приняв решение, он не отступил ни на минуту и не поверил Медее тогда, когда она сказала, что хотела бы попытаться начать новую мирную и скучную жизнь вместе с ним.

Сразу же после ухода Язона Медея произносит свой краткий монолог-мольбу, прекрасно исполненный Ю. Рутберг. Этот монолог вновь решен противоположно видению Ануя. В его ремарках к этой сцене сказано: «Вдруг выпрямляется и кричит вслед ушедшему Язону... Бежит за ним, потом останавливается и кричит...». Ремарки верно были поняты авторами спектакля как знак смысловой кульминации, но в итоге они выстроили монолог иначе. Медея сидит, смотрит вслед Язону и очень тихо, в слезах, подавляя рыдания, умоляет:

...Язон, ты во всем прав, ты добр, ты справедлив; и за все наши грехи во веки веков буду отвечать я одна. Но хоть на мгновенье усомнись, на один-единственный миг! Обернись, Язон, может быть, это будет моим спасением!

Этот ключевой монолог – почти единственная сцена во всей трагедии, полностью сыгранная актрисой со слезами на глазах. Авторы спектакля избежали переизбытка слез, псевдотрагических воплей, метания, истерии, внешних страданий и ломки рук – всего того, что формирует стереотипный

образ плохой трагедии. Этой важной сценой они поставили тихую и оттого очень внушительную точку, после которой растерянная Медея превратилась в Медею-мстительницу.

Важно то, как авторы спектакля предъявляют зрителям причину, почему Медея решилась на убийство собственных детей. Разумеется, они ищут ее в душе героини.

В «Медее» Гинкаса линия жизни главной героини проведена так, чтобы многократно продемонстрировать глубоко сидящую в ней низость, звериную порочность нрава, затмевающую все остальное. Там есть и отвратительные истерические вопли, надрывно-хриплые бабские укоры, вздорные жесты, вульгарные манеры, равнодушие к собственной телесной нечистоте, готовность деловито хозяйничать, когда пол залит грязной водой, валяться и мокнуть в этой грязи. В момент убийства детей она демонстрирует мутное деловитое равнодушие (противоположное трагически ясной решимости), еще больше подчеркивающее мерзость происходящего. Медея К. Гинкаса в исполнении Е. Карпушиной, бормоча что-то себе под нос, в звенящей тишине рубит головы детям на столе, орудуя здоровенным кухонным ножом и двигая запястьем так, как будто бы она – заправский повар и разделывает куриные тушки для грязного супа нищей кривой братии, которая вот-вот соберется в этом мокром подвале поглотить кости. Блеск влажных маленьких тел (а это – куклы, изображающие грудных младенцев) подчеркивает отвратительную аналогию. Трудно примириться с тем, что трагический миф, над которым два с половиной тысячелетия ломает голову европейская культура, сложился когда-то, чтобы явить миру вот такую Медею.

В «Медее» Цитриняка рождение темных замыслов героини решено сцениграфически – с помощью света. Дважды в спектакле на стенах зала появляется темная тень Медеи; во второй раз она огромная – на всю стену. Медея общается с этой тенью как с олицетворением зла и ненависти в себе; она чувствует в себе это зло как боль от нового младенца, готового вот-вот появиться на свет (метафору зла как младенца предлагает Ануй). Этот простой световой образ – конечно, вовсе не новше-



Медея (Ю.Рутберг) и Язон (Г. Антипенко). Фото В. Мясникова.

ство, придуманное чтобы потрясти воображение; это и не эстетство, имеющее цель в самом себе. Я нахожу его вполне уместным: стремление остаться в пространстве визуальных и звуковых символов и не входить в череду отвратительной фактографии преступления оправдано общей целью спектакля. Как сказано, авторы старательно подчеркивают поэтические метафоры, запрятанные в прозаическом тексте Ануя, и они не хотят притворяться, будто бы бесконечно сложная история о Мееде может быть рассказана без таких метафор.

Чувство родства со зверем, посетившее Медею перед убийством, авторы тоже попытались дать остранинно, но, наверное, стоило быть более последовательными в своем отказе от прямолинейного воплощения порывов Медеи. Медея в исполнении Ю. Рутберг испускает волчий вой в сумерках (фонограмма), и волки отзываются на него жутковатым хором: образ этот, подсказанный текстом Ануя и воспринятый авторами буквально, мне внушил неуместное ощущение телевизионного

триллера⁴. Соответствует ли он общему духу спектакля? – Быть может, более сдержанное решение было бы уместным.

Но что уж сделаешь: слишком трудная задача – сочинить визуально выразительное повествование о Мееде и при этом ни разу не перейти грань умеренности. При всех «но», темная сторона нрава Медеи воплотилась в спектакле не как первобытная до отвращения натура, а как тяжелое давление судьбы, мобилизующее самые страшные глубины естества. Об этом велении знают и думают, но не могут и не хотят его преодолеть, и потому в конце концов соединяют с ним свою личную решимость.

Убийство детей у Цитриняка показано как варварский ритуал. Совершить его Мееде помогают жрицы с набеленными лицами, облаченные в причудливые костюмы, в которых эклектично собраны разнообразные восточные мотивы. Убийство детей дано метафорически: как погружение в кровь двух длинных и узких отрезков ткани. В этом действии вновь нет ни отчужденного эстетства, ни ханже-

ского неприятия физически отталкивающих аспектов смерти. О смысле смерти задумываешься не в тот момент, когда судьба делает тебя очевидцем ее вторжения в жизнь. Главные мысли о ней приходят во время ее ожидания или переживания ее последствий: об этом прекрасно знала классическая трагедия.

Своей смертью Медея хотела перечеркнуть разом все, что произошло в ее жизни, когда в ней появился Язон. Жизнь потеряла смысл без любви (Язон отказался от любви резко и окончательно); вместе со смыслом исчезло и будущее; осталось только уничтожить себя. Только перед тем, как перечеркнуть свое будущее, она перечеркнула будущее Язона, насильно вернув его к состоянию до знакомства с Медеей, и оставив свой «кровавый след» как воплощение неподвижного небытия на месте когда-то кипевшей жизни.

За минуту до самоубийства перед лицом очевидцев Медея остается в простой ночной сорочке белого цвета. В ней она очень похожа на юную худенькую девушку с густыми взлохмаченными волосами, бросившую все на свете и убежавшую от отца к тому, кого считала своим мужем. Этим визуальным символом авторы подчеркнули странную фразу Медеи о том, что теперь она возвращается на родину, в Колхиду к своему отцу и убитому брату: она возвращается той же самой девочкой, какой когда-то ее покинула⁵. В конце она хлещет себя двумя окровавленными тряпками (это – убитые дети), обозначая самоубийство.

В сценографии этого спектакля (художник М. Рыбасова), насыщенной визуальными метафорами, были использованы все преимущества малой сцены: здесь и быстрая трансформация всего пространства в целом, и многообразие световых переходов, и впечатляющие перемены от «крупных планов» к «общим».

В начале на сцене обширная круглая подстилка, похожая на оркестру. Затем, когда Креонт приказывает Медее покинуть Коринф, стражники сворачивают эту подстилку в огромный тюк и подвешивают его над полом на крюк. Медея произносит монолог, яростно раскачивая этот огромный маятник в пустом зале, как свой свернувшийся мир, одиноко висящий в космическом вакууме. Язон,

входя к Медее, опускает этот тюк на пол, и после окончания сцены с Язоном и последующего монолога Медея будет тяжело тащить его волоком в глубину сцены. В момент воспоминаний Язона о военных походах и Арго задник преобразуется в волнующую морскую гладь. Это лишь несколько наиболее заметных примеров небольших находок, которые ярко, уместно и не избыточно перевели повествование о Медее и Язоне в визуальный план. Музыка и акустическая образность также соответствовали общей стилистике; были найдены удачные темы и мотивы. Лишь иногда казалось, что музыки было слишком много: звуковая сдержанность (в ответ на общую эмоциональную сдержанность действия) в иные моменты не повредила бы спектаклю, а наоборот, больше бы его украсила.

Малая сцена оказалась уместной для воплощения мысли, ставшей сквозной для спектакля. Человек, разрушающий человека, разрушает весь мир, так что потом от окружающих требуются огромные усилия, чтобы его отстроить заново. Авторам удалось показать, как с переменной ситуацией и настроения героя или героини неповторимо менялось пространство. Это – лишний повод для зрителей, чтобы задуматься о том, что всякое решение в отношении жизни человека судьбоносно и что оно влечет за собою необратимые последствия для мира в целом. Таково было убеждение философов-экзистенциалистов, к которым идейно был близок Жан Ануи.

В итоге на Вахтанговской Малой сцене получился серьезный, крепкий и современный спектакль с главной женской ролью, достойной высоких похвал. Избалованный зритель, желающий потрясений и скандальных новшеств, быть может, уйдет разочарованным. Спокойный зритель, пришедший сюда из интереса к трагедии, произведениям Ануя, истории о Медее, женским сценическим образам, Театру Вахтангова, авторам спектакля и к актерам – найдет достаточно поводов и для размышления и неложного сострадания, а также для удовольствия от актерской игры, пространственных и световых решений.

Я убежден, что современному театру нужно побольше таких крепких спектаклей. Они получаются тогда, когда авторы не стремятся произвести

своей работой эффект извержения вулкана. Современный театр нас учит: сегодня «вулканы» трещат громко, но при этом извергают вату.

Когда крепких спектаклей, подобных «Медее», будет во много раз больше, чем сейчас, тогда зрительскому приговору «нравится» найдется больше достойных соответствий. Только тогда зритель вновь научится регулярно испытывать чувство восторга от театра. Иногда кажется, что это чувство – вместе с легендарными классическими спектаклями – потерялось где-то в далеком и недавнем прошлом. Честь и хвала тем, кто пытается его припомнить и восстановить.

Примечания:

¹ Первую «Антигону» по тексту Софокла поставил в XIX веке писатель и художник-романтик Людвиг Тик. Она была показана 28 октября 1841 года в Потсдаме при дворе Фридриха Вильгельма IV Прусского; Людвиг Тик был одновременно режиссером, сценографом и художником по костюмам, музыку написал Феликс

Мендельсон-Бартольди. Этот спектакль быстро стал известен всей Европе: в 1844 году он был показан в Париже, в 1845 году в Лондоне. Музыка Мендельсона после этого спектакля надолго стала «канонической» для будущих постановок трагедии; ее использовал и Мейнингенский театр в знаменитой «Фиванской трилогии» в 1880-е годы, а затем МХТ в «Антигоне» 1899 года, поставленной Саниным и Станиславским.

² Неслучайно на мемориальном медальоне на заднем фасаде здания театра в Париже он изображен в греческом плаще и лавровом венке.

³ Вуди Аллен в своем фильме «Энни Холл» (1977) в разговоре с подругой в период ссор между ними сравнивает свою ревность с ревностью Медеи (а не Отелло, как можно было бы ожидать).

⁴ Не к месту вспомнился модный когда-то английский телефильм «Волчица» и прочие расхожие истории оботничества.

⁵ Метафора убийства как пути, которым Медея открывает для себя путь на родину – путь во времени и пространстве, казавшийся доселе недоступным – нашла свое место в драме Хайнера Мюллера «Медея материал» и в памятном моноспектакле А. Васильева в студии на Поварской, где роль Медеи исполняла Валери Древилль. В этом спектакле актриса действовала на фоне экрана, на котором все время транслировалось движение по морю, а ближе к концу пути на горизонте замаячил остров.

НАСЛЕДИЕ АРИСТОФАНА НА ФЕСТИВАЛЕ В ЭПИДАВРЕ (2012)

Вся Греция и большинство европейских театралов прекрасно знают греческий летний театральный фестиваль. Этот знаменитый фестиваль, учрежденный в 1955 году, сегодня развернулся на больших пространствах и проходит сразу на многих площадках¹: в Афинах, в Пирее, в Дельфах, но главное – в античном Эпидавре. Здесь сохранились прославленный с древности большой театр (на 14000 человек) и маленький театр (на 2000 человек). Они построены в IV веке до н. э., совсем немного времени спустя после столетия, определившего всю историю мирового театра – эпохи Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

Для греческих артистов сыграть в Эпидавре – до сих пор дело высочайшего профессионального

престижа, ибо, наверное, нет больше такой театральной площадки, которая была бы столь же почитаема благодаря своей древности, сказочной красоте и множеству ритуальных смыслов, заключенных в этих камнях и во всем окружающем пейзаже. Однажды после спектакля я поздравлял греческих артистов, уже немолодых и заслуженных, а они мне все твердили с восторгом студентов, вышедших впервые на профессиональную сцену, что сегодня они в первый раз сыграли в Эпидавре, и зрители их приняли. Древнейшая из действующих сцен мира (разве только античный театр в Сиракузах на Сицилии может оспорить этот почетный титул) по-прежнему составляет действенную силу современной греческой театральной культуры.

Для афинских театралов со стажем летние поездки в Эпидавр в конце недели похожи на палом-



Декорация к «Облакам» Аристофана (Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г.; постановка, сценография и костюмы – Никос Масторакис).

ничество ради искусства: двухчасовой путь на машине, парковка, кафе, начало спектакля в 21 час, два часа в театре, затем еще немного времени в кафе – и ночной путь обратно в Афины. Некоторые предпочитают заказать отель в районе Старого Эпидавра на два выходных дня, чтобы в субботу посмотреть спектакль, а в воскресенье вечером вернуться домой. Несмотря на внешнее сходство с культурным туризмом, поездки в Эпидаврский театр для греков значат гораздо больше, чем развлекательный тур. Слишком глубоко этот театр укоренен в духовных основаниях греческой культуры XX века.

Так, театральным символом освобождения греческого общества от правления «черных полковников» стал в 1975 году знаменитый спектакль «Птицы» Аристофана, поставленный еще в конце 1950-х Каролосом Куном с труппой созданного им

афинского Художественного театра. Целью комических походов, выведенных здесь Аристофаном, было строительство счастливого города, в котором не было бы места жуликам и негодьям. «Птицы» в 1975 году были сыграны именно в античном Эпидавре с полным пониманием глубокого общественного звучания этого события и коллективным ощущением его очистительного смысла.

Перед началом спектакля вся орхестра в Эпидавре окружена молодыми служителями театра, которые помогают зрителям не потеряться среди полутора десятка тысяч мест, но, главное, следят за тем, чтобы кто-нибудь из неопытных театралов (туристов, конечно), не вступил бы на орхестру – пространство будущего действия. Сохранение чистоты и неприкосновенности сценической площадки во время театрального фестиваля – ритуал, введенный еще в античной Греции и



«Облака» Аристофана (Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г.), состязание Справедливой и Несправедливой Речи.

сохранившийся через 2500 лет после Эхила в Греции современной, несмотря на огромные перемены в греческой театральной истории.

Помню, в нашем Театральном центре на Страстном в Москве во время фестиваля моноспектаклей перед показом «Иокасты» (режиссер Теодорос Терзопулос, актриса София Хилл) девушки-администраторы тоже пытались, по требованию режиссера, хранить неприкосновенность освобожденного от стульев пола зрительного зала, осмысленного как оркестра. Но не получилось: зрители топали по нему, шлепали грязными башмаками, не замечая собственных следов. Нет пока еще в московской публике острого чувства неуместности зрительского вторжения на заповедные территории. В греческой публике это чувство есть, и этим чувством хранится в современной культуре древнее воспоминание о театре как о храме.

В России летний греческий фестиваль, к сожалению, не настолько известен. Этому есть несколько причин.

Во-первых, фестиваль длится все лето, с июня по август; аккредитоваться, быть может, и удастся, но вот объехать все места спектаклей (из Афин в Эпидавр, потом в Дельфы и обратно) – едва ли. В большом эпидаврском театре, например, каждый спектакль показывается всего дважды – в пятницу и субботу; в воскресенье идет демонтаж сценической установки, а в понедельник в театр приходит уже новый коллектив и начинает подготовку к новому спектаклю, чтобы в пятницу и субботу его показать. Чтобы увидеть, скажем, четыре новых спектакля, надо прожить в Эпидавре целый месяц; фестивальная Москва живет совершенно иными темпами. Видимо, отчасти поэтому дорога российской театральной критики в Грецию пока еще не проложена. Ездят, в основном, проторенными путями: во Францию и Германию, в Белград на БИТЕФ, но почти никогда – в Грецию.

Во-вторых, в Эпидавре с момента основания фестиваля и по сей день не сыграла ни одна труппа из России. В огромном Эфесском театре в Турции выступал когда-то хор и танцевальный ансамбль Советской армии, балетные труппы выступали в античном театре в Таормине на Сицилии, оркестры



«Облака» Аристофана (Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г.); Стрепсиад (Яннис Безос) и хор облаков.

играла в Одеоне Герода Аттика в Афинах, актриса А. С. Демидова показывала свой моноспектакль «Медя-материал» в древнем византийском храме Святой Ирины в Стамбуле, в театре античного Патоса на Кипре выступали разные труппы из России, а вот в самом сердце античной театральной культуры – в большом театре Эпидавра не выступала пока ни одна русская труппа и не звучала с оркестры русская речь².

Наконец, в-третьих, надо признаться, мы вообще в России сегодня очень мало знаем о современном греческом театре, а если и знаем, то благодаря нашим местным фестивалям, редким копродукциям (которые, как правило, тоже привязаны к фестивалям), но не гастролям.

«Фестивальное» знание о национальной театральной культуре имеет свои особенности, если не



Декорация к «Всадникам» Аристофана (Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис», Эпидавр, 2012 г.; сценография – Манолис Пантелидакис).

сказать, недостатки. Типичный современный фестиваль, как правило, имеет короткое дыхание (двухмесячный греческий фестиваль – редкое исключение), и типичный фестивальный спектакль тоже живет недолго: он ставится «на случай» и почти не имеет репертуарных перспектив. С другой стороны, фестивальные постановки нередко бывают более известны и востребованы вне той страны, где были подготовлены: таков случай Ромео Каstellуччи, чья востребованность на фестивалях Европы неизмеримо выше, чем на его родине в Италии, где очень многие люди театра его не знают или не принимают.

Таких «наднациональных» людей театра, духовно отделившихся от своих театральных культур не в последнюю очередь благодаря фестивальному движению, становится в нашем мире все больше.

Возникает интересный парадокс современности: при возрастании открытости мира национальные театральные культуры становятся менее заметны, уступая место, так сказать, «глобальной театральной культуре», формирующейся по способу глобальной массовой культуры. Эта культура в разных точках мира порождает спектакли, похожие друг на друга: полунемецкие, полуфранцузские, полурусские; полустоличные, полупровинциальные – и в итоге безликие, не говорящие ни об одной из этих культур.

Недавно в Москве прошел интереснейший международный фестиваль Малого театра, куда были привезены не безликие поделки, бравящиеся своей глобализированной актуальностью, а репертуарные спектакли национальных театров. Как обычно на фестивале, некоторые спектакли были



«Всадники» Аристофана (Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис», Эпидавр, 2012 г.); выход хора всадников.

посильнее, некоторые оставили совершенно тяжелое впечатление, но очень ценное тем, что оно говорило о состоянии театральной культуры, представленной крупными и авторитетными в своей стране театрами. Один же спектакль – «Дибук» Национального театра Северной Греции (по пьесе Брюса Майерса, режиссер Сотирис Хатзакис) – стал, без преувеличения, крупнейшим открытием фестиваля, его огромной удачей, оправдавшей в итоге всю программу. Жаль, что об этом заранее не смогли догадаться московские зрители, и зал был не полон³. Помимо множества прекрасных театральных находок, спектакль показал силу современного греческого театра, а также то, сколь мало мы о нем до сих пор знаем, несмотря на историческую близость наших культур.

В Эпидавре, разумеется, практически невозможно показать репертуарный спектакль: каждый спектакль неизбежно задуман и сделан (или адаптирован) именно для этого театра. Артисты рассказывали мне, какой стресс они испытывали, когда после репетиций на сцене-коробке или где-нибудь под открытым небом прибывали наконец в эпидаврский театр и вдруг понимали: у них всего лишь четыре дня, чтобы довести свой спектакль до премьеры. Смоделировать пространство Эпидавра в принципе невозможно – оно уникально; а раз нельзя смоделировать, значит, нельзя к нему заранее подготовиться; к тому же, если играешь в этом театре не чаще, чем два дня в году – то нельзя и привыкнуть. Поэтому надо каждый раз заново скорыми темпами и невероятными усилиями встраивать свой спектакль в это огромное, безупречно



«Всадники» Аристофана (Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис», Эпидавр, 2012 г.); слева Пафлагонец (Яннис Зуганелис), справа Колбасник (Петрос Филиппидис).

правильное пространство, идеально вписанное в прекрасный ландшафт, которое скоро будет заполнено 14000 зрителей, приехавших сюда за много километров ради театра.

Несмотря на чистую «фестивальность» (очень похожую на древнюю фестивальность – то есть, буквально, праздничность – античного театра), современный греческий фестиваль хорош тем, что в нем нет ставшего уже привычным привкуса безликого глобализма. Античное театральное пространство и интерес к античной классике, до сих пор весьма сильный в греческой культуре, неизбежно вносят свои коррективы в замыслы режиссеров и игру артистов. В итоге спектакли, поставленные специально для фестиваля, становятся в совокупности ярчайшей демонстрацией греческой театральной культуры, очень разнообразной. Те же ре-

жиссеры-упрямцы (как правило, иностранцы), кто сознательно не захотел подстроиться под каноны античного театра и местного порядка жизни, как правило, не добивались успеха у эпидаврской публики.

Конечно, в культуре, столь неустанно хранящей свою театральную святыню, есть опасность превращения Эпидавра в музей, грозящий вытеснить живой театр. Отдельный исследовательский сюжет может составить история превращения узнаваемой стилистики игры Афинского национального театра (чтение нараспев с модуляциями, ежеминутная готовность к страданию, длинные платья) в совокупность обязательных правил исполнения любого трагического спектакля, которые в один момент начала придирчиво выискивать в спектаклях взыскательная критика и карать в прессе за их неисполнение. В начале XXI века некоторые греческие режиссеры очень хотели быть внесенными в список нарушителей музейной гармонии греческой трагедии непривычным, острым взглядом на классику и независимостью от принятых канонов Национального театра (в этом списке «непослушных» побывали Виктор Ардитис, Стафис Ливафинос, Димитрис Лигнадис и другие).

Однако пространство в Эпидавре, как оказалось, способно вместить в себя и самых записных скандалистов, и самые радикальные интерпретации, от которых его идеальные геометрические формы совсем не страдали. Единственное налагаемое Эпидавром требование – высокое качество замысла спектакля и его исполнения. Как признавался один режиссер, надо десять раз, а потом и еще десять раз подумать, какой драматургический материал достоин показа в этом театре, а затем неустанно трудиться, отсекая в игре и декорации все лишнее, незаметное, невнятное, неуместное, невыразительное. Поистине, Эпидавр превращает создателей спектакля в ваятелей – не метафорически, а почти буквально; он требует «классичности» (в смысле строжайшего отбора и образцовой обработки материала) даже от самого авангардного замысла.

В этом году я видел на большой орхестре в Эпидавре четыре спектакля. В них проявились две особенности, которые показались мне существен-

ными для нынешнего фестиваля в целом. Первая – заметно большее, чем обычно, число трупп, обходившихся без крупной декорации, а только костюмами и бутафорией (из четырех спектаклей их было две). Вторая – явное доминирование Аристофана.

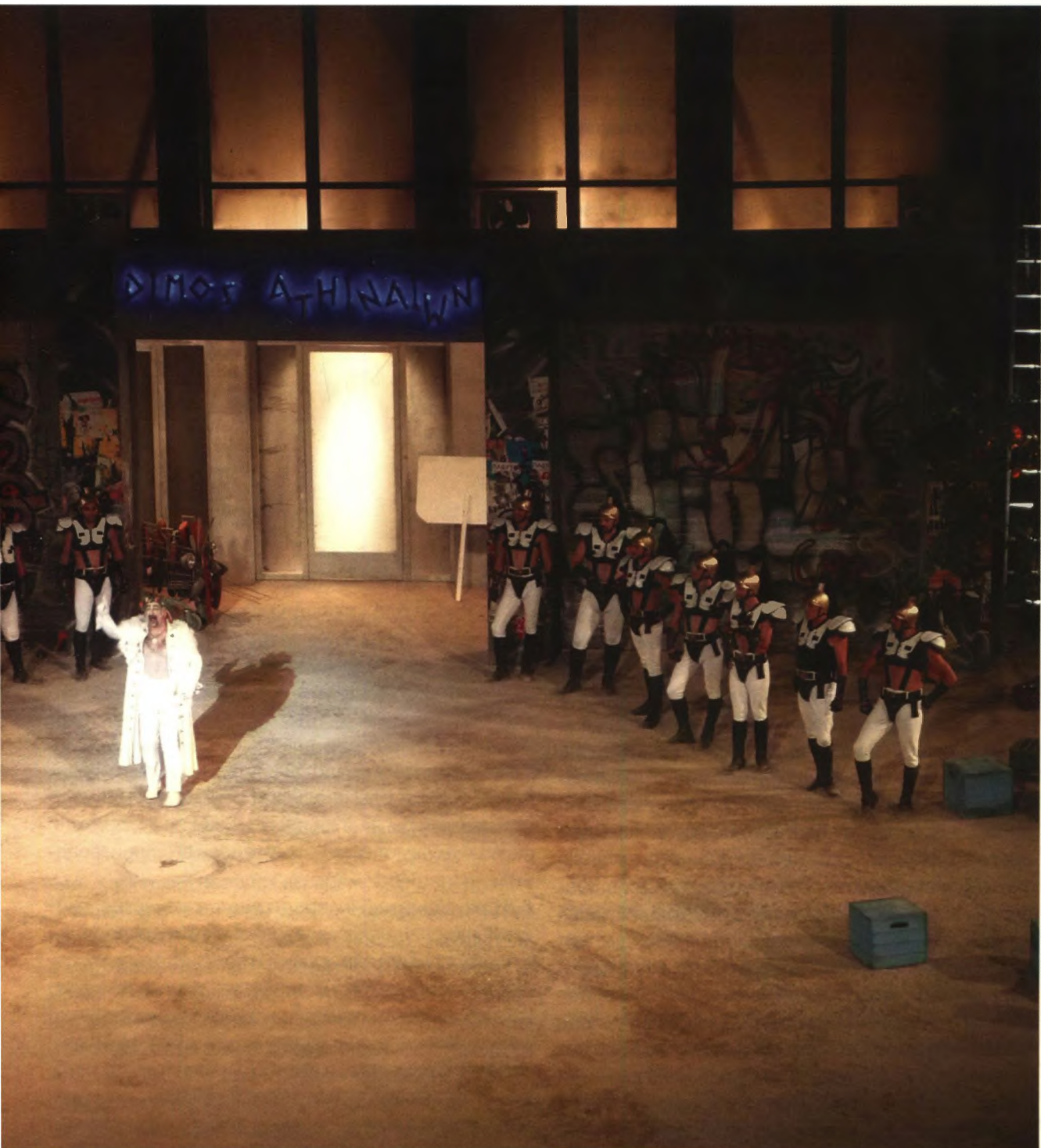
И то, и другое объясняется в итоге кризисом, грянувшим в Греции. Нет большой декорации, потому что нет большого бюджета. В театре-коробке это может показаться недостатком. Однако Эпидавр хорош тем, что аскетизм в оформлении пространства (вплоть до полного отсутствия декорации) здесь часто служит только на пользу спектаклю. Костюм артиста на идеально круглой и пустой орхестре в окружении природного ландшафта скажет о месте и обстоятельствах действия яснее, чем расписанный задник.

А вот доминирование Аристофана я бы назвал «антикризисным менеджментом» театра, столь симптоматично проявившимся в тяжелейшее время для греческой культуры. Аристофан написал подавляющее большинство своих комедий во время изматывающей Пелопоннесской войны, когда людям надо было думать, как показалось бы современному рациональному политику, о чем угодно, только не о Дионисийских праздниках и не о комедии⁴.

Недаром почти во всех комедиях Аристофана ярко выражено чаяние мира и справедливого общества, столь актуальное и для нашего времени. Это аристофановское «антикризисное» настроение прекрасно сумели воплотить в своих «Птицах» режиссер Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом. «Птицы» Куна-Хадзидакиса заложили основу греческой традиции постановок Аристофана. С 1960-х годов и по сей день практически для каждого нового спектакля по Аристофану композиторы пишут новую музыку, и это стало непреложным требованием греческого театра. Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис и многие другие сочиняли музыку для комедий Аристофана.

Несмотря на различия между композиторами «аристофановская» музыка узнаваема как особый сложный тип. В ней всегда звучит уникальное для Аристофана сочетание фарсового задора с лири-





«Всадники» Аристофана (Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис», Эпидавр, 2012 г.); монолог Колбасника (в центре, Петрос Филипидис).

кой, высоких мыслей о справедливости с наивным удовольствием от мирной сельской жизни, и все это передается в греческих музыкальных интонациях, происходящих из народной музыки. В итоге греческие спектакли по Аристофану до сих пор исключительно самобытны, тесно связаны через музыку и танец с народной культурой и не похожи ни на одну из знакомых нам устоявшихся форм музыкального спектакля: именно такой «канон» задал для Аристофана в конце 1950-х афинский Художественный театр.

В комедии Аристофана, при всей ее красочной привлекательности, заключено сложное испытание для современных режиссеров. С одной стороны, его тексты похожи на открытый фарс, в котором зрителей смешат простыми и грубыми телесными проявлениями. Костюм актера-комика во времена Аристофана сложился из подражания телу старого силена, знакомого нам по иконографии свиты Диониса. У силена большое пузо, тяжелый зад, раздувшиеся икры, большая голова, глаза навыкате, курносый нос, длинная челюсть, широко разъятый рот. Лесной демон или деревенский уродец, да и только: при появлении на людях он вызовет смех, смешанный с испугом. Артисты, игравшие в таком костюме (а к нему еще было принято иногда привешивать длинный фаллос), в отличие от актеров-трагиков, не имели своей номинации в театральных состязаниях: одну-единственную награду в комедии получал сам поэт, представлявший-ствовавший за всю труппу. Эпоха «чистой» комедии – со скромными костюмами, цивилизованными нравами и минимумом грубости в словах и поступках – начнется в Греции почти через 100 лет после Аристофана: только в этой «чистой» комедии менаандровского типа будет впервые введена номинация лучшему актеру-комику.

С другой стороны, Аристофан ставит перед своими неказистыми героями цели, явно им несоответствующие: прекратить войну, построить справедливое общество, вывести на чистую воду городских негодяев-политиков и т. д. И главное, они в этом всегда преуспевают! Это означает, что артисту, игравшему в силеноподобном костюме (хоть Аристофан и утверждал, что у его актеров костюм поскромнее, чем в других комедиях), надо было



«Женщины в народном собрании» Аристофана (Театр «Неос Космос», Эпидавр, 2012 г.); Праксагора (Дафне Ламбрийанни).

суметь вызвать у зрителей симпатию, интерес и доверие своими благородными инициативами: надо признать, задача не из простых! Но иначе зрители не прочувствуют центральных идей его произведений.

Итак, Аристофан предлагает в качестве действующих лиц нелепых деревенских фарсеров, но с благородными замыслами и положительными целями. В какую сторону повернуть действие, какую из этих двух противоположностей подчеркнуть – решать сегодня режиссеру и артистам. Неудивительно, что немало находилось режиссеров, которые хотели нарушить этот сложный баланс и показать Аристофана как прямой фарс – и в итоге они не преуспевали. С Аристофаном простой принцип фарса не работает потому, что в его комедиях, помимо индивидуальных артистов, есть хор, совершенно не похожий на толпу клоунов.

Хор древней комедии – еще одно трудное испытание для современного театра. Умение работать в хоре (согласованно двигаться, танцевать, говорить и петь на большой площадке, не разрушая единства хорового коллектива) сегодня регулярно подтверждают, на мой взгляд, только греческие артисты. Хор у Аристофана – не то же самое, что игра в ансамбле, связующем весь коллектив: хор явно сценически противопоставлен солистам, имеет собственные внутренние законы существования и свою автономную логику слаженного действия.

Фарсовые трюки Аристофан отводит в основном актерам-солистам, а действие хора, как правило, преследует более глубокие цели: именно хор осуществляет в итоге идейную и художественную позицию Аристофана.

Но не только в этом причина особого внимания к хору: хоровое действие требует от артистов и режиссера множества специальных технических навыков, которые можно развить только целенаправленно. У Аристофана хор отвечает в спектакле за пение и танец, поэтому для каждой новой постановки требуются усилия хореографа; в диалогах хоревты, как правило, произносят речи слаженно, не говоря уже о хоровом пении: поэтому требуется еще и хормейстер.

В июле я увидел в Эпидавре три аристофановских комедии подряд, шедшие с перерывами в одну неделю:

«Облака», Греческий национальный театр (постановка, сценография и костюмы – Никос Масторакис, музыка – Ставрос Гаспаратос, постановка движения и танца – Фокас Евангелинос, педагог по музыке – Мелина Пайониду);

«Всадники», Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис» (перевод и постановка – Стаматис Фазулис, сценография – Манолис Пантелидакис, костюмы – Дени Вахлиоти, музыка – Йоргос Христианакис, хореография – Бетти Драмисиоти);

«Женщины в народном собрании», Театр «Неос Космос» (постановка – Вангелис Теодоропулос, сценография и костюмы – Ангелос Ментис, музыка – Танос Микрутсикос, хореография – Ангелики Стеллату).

Общая черта этих трех спектаклей – замечательная работа хора.

В «Облаках» на протяжении всего спектакля хор говорил и пел слаженно, как одно действующее лицо, притом мужские и женские голоса были собраны в красивое многоголосие: кропотливая и весьма впечатляющая работа. Очень запомнились эти богатые речитативы, мелодекламации и пение, сопровождавшиеся то коллективным ритмичным движением, то хоровым танцем фигур в причудливых белых костюмах и пышных головных уборах: создавалось ощущение нереальности Облаков, сплывшихся на оркестру как будто из поднебесного эфира.

В «Облаках» высмеяны и наказаны лже-мудрецы – те, кто учат юношей обманом добиваться своих целей в судах и народных собраниях. Удивительно, но текст Аристофана почти не нуждается в специальном редактировании, чтобы заставить его звучать актуально для современности: публика отреагировала аплодисментами и на «похвалу» политикам из уст Несправедливой Речи, и на гневный запрет демократии, провозглашенный юношей, которого подучили лже-мудрецы.

Сомнение вызвало лишь единственное нововведение, которое практически никогда не приносило успеха в случае с Аристофаном (включая московского «Аристофана» М. Рощина по мотивам «Лисистраты» в Театре имени Гоголя в 1987 г.): в спектакль был введен автор-комментатор в современной одежде, чья роль была, так сказать, вдумчиво-трагическая. Он пояснял смысл софистики, вводил зрителей в эпоху, комментировал происходящее словами древнегреческих мудрецов, несколько раз в паузах между эпизодами выходил на оркестру и испуганно созерцал застывшие фигуры, то бесильно пытался остановить действие, разворачивавшееся по опасному сценарию против его желания. Все время возникало чувство, что этот автор-комментатор здесь явно лишний: во-первых, у Аристофана и так прекрасно развито авторское начало через хор, а во-вторых, думается, современное стремление ввести на сцену автора спектакля как отдельное действующее лицо (мы видели это и в нескольких московских спектаклях) начинает себя изживать в пользу целостности действия.



«Женщины в народном собрании» Аристофана (Театр «Неос Космос», Эпидавр, 2012 г.); хор женщин.

Во «Всадниках» хор излучал энергию спортивной команды, или военного отряда, мощно устремившегося за главным призом в игре, затеянной в мирное время и потому не связанной с ощущением опасности. Хор появлялся на оркестре под рев мотоциклов в свете фар и клубах дыма. Удачно придуманные костюмы (начищенные медные шлемы с султанами, спортивные доспехи американского футбола и белое трико, подчеркивающее мощные бедра) делали хоровцов похожими то на лихих пожарных, то на телевизионных гладиаторов, то на королей больших стадионов, и от этого каждая минута хорового действия была насыщена особой силой и уверенностью в благополучной концовке. Пара солистов (известные и популярные в Греции Петрос Филиппидис и Яннис Зуганелис), состязавшихся друг с другом в том, кто лучше ублажит старика по имени Афинский Народ, прекрасно вела действие.

«Женщины в народном собрании» были сыграны без декорации на пустой оркестре. Как подсказы-

вал текст Аристофана, на сцене было организовано противостояние мужчин-солистов и женского хора, перемежавшееся разговорными эпизодами откровенно фарсовой направленности. Лидер женщин Праксагора (Дафне Ламбройанни) на оркестре почти всегда находилась в окружении своих «сородичиц» по политическому состязанию и все же явно выступала из хора. Отличительная черта этого спектакля – размеренный, нефорсированный темп и отсутствие быстрых танцев (лишь в финале всего несколько минут зрители видели быстрое греческое кружение и хороводный танец под ритмичную музыку – в качестве веселого прощания со зрителями). Хорошая половина комедии прошла в приглушенном свете прожекторов, что соответствовало раннему утру, предшествовавшему выступлению женщин в народном собрании, которое в итоге привело к комическим «административным реформам». Получилась комедия, нацеленная главным образом на размышление: Аристофан охотно допускает и это.

Из всех мыслей, теснившихся в голове после этих трех ярких спектаклей, после коллективного взрыва зрительского восторга, особенно ощутимого в огромном Эпидавре, глубже всего засела одна. Посреди ужасного кризиса Аристофан сегодня, как когда-то во времена Пелопоннесской войны, обеспечил греческому обществу наилучший «антикризисный менеджмент»!

В Эпидавре я увидел театр, глубоко укорененный в древнейшей театральной традиции, но сумевший уйти от музейного существования и упрямо напоминающий нам о том, сколь актуальными могут быть тексты, написанные в незапамятные времена для одного только маленького (по нашим меркам) города, для однократного исполнения перед публикой, которая заведомо поймет все мельчайшие намеки на повседневную афинскую реальность. Суметь заставить мощно звучать аристофановские комедии сегодня: это ли не показатель силы греческой театральной культуры?

Примечания:

- ¹ Председатель Совета Фестиваля и его художественный руководитель в наше время – Йоргос Лукос.
- ² Для полноты статистики надо сделать уточнения. Русские театральные педагоги И. Ю. Промптова и А. В. Шукин (ГИТИС) участвовали в подготовке спектакля «Медея» Еврипида, показанного в Эпидавре в 2003 году; спектакль был сыгран молодежной труппой

Афинского национального театра; режиссер – Стафис Ливафинос, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, мастерская А. А. Гончарова; в роли Медеи – Тамила Кулиева, актриса, получившая образование в Москве и переехавшая жить в Грецию. В 2008 году в Эпидавре была показана еще одна «Медея» в постановке А. А. Васильева; сыгран труппой Патрского театра, в роли Медеи – Лидия Кониорду.

- ³ См. об этом спектакле: В. Щербаков. Простое искусство // Вопросы театра. 2012. № 1-2 (Вып. XI). С. 178-181.
- ⁴ Обращение Йоргоса Лукоса к греческой театральной публике, опубликованное перед фестивалем – 2012, начиналось со слов: «Весь предшествующий год мы с пессимизмом рассуждали о поисках порядка. О чем же говорить сейчас, когда мы сделали один шаг вперед, или скорее, еще один шаг назад? О ярости, или о негодовании, или о том и о другом? А может, несмотря ни на что, о надежде? Один шаг вперед – достаточно ли это далеко? Может ли искусство помочь? Необходимо ли оно? Или этот сокрушительный кризис превратил его в нечто ненужное и лишнее? Может ли искусство облегчить нашу тревогу? Или помочь нам увидеть вещи в иной перспективе, а нас самих – с другой дистанции, помочь приобрести иную чувствительность, при том что мы по-прежнему будем готовы прорывать вперед в битвах?..» Кончается это обращение так: «Но история не заканчивается; она никогда не заканчивается, она просто проявляет себя как кризис, и это в первую очередь ценно. И когда общество стоит лицом к лицу с критическими проблемами, это обычно работает на благо искусства и культуры. Когда людей поразила неуверенность, они ищут спасения в искусстве. Они приобретают антитела и критическую точку зрения за счет того, что берутся решать свои проблемы иными методами – с помощью творчества, чувства и воображения».

ДВА ПОДХОДА К ТРАГЕДИИ: «ЭЛЕКТРА» В РОССИЙСКОМ МОЛОДЕЖНОМ ТЕАТРЕ И ТЕАТРЕ НАЦИЙ (2012)

В сезоне 2012-2013 года почти одновременно, с разницей всего в два месяца были выпущены два спектакля на основе одного и того же античного мифа об Электре: «Участь Электры» по Юджину О'Нилу в Российском академическом молодежном театре (постановка – А. Бородин, художник-постановщик С. Бенедиктов) и «Электра» по Еврипиду в Театре Наций (постановка – Т. Кулябин, художник-постановщик О. Головко).

Две «Электры» стали для меня поводом вновь задуматься о двух художественных системах, противостояние которых, как мне кажется, определяет сущность современного театра. Пытаясь подобрать слова для их описания, я заметил, что в одном случае использую термины традиционные, давно привычные в русском языке, а в другом, желая того или нет – новояз и термины нового чекана. Как в детской игре: на странице рассыпана груда букв, и все они в целом кажутся бессмысленными; чтобы вычитать связный текст, надо наложить на страницу ключ – картонку с вырезанными окошками. Сколько ключей, столько и прочтений. Так и область искусства под названием «театр», которая перестала быть самопонятной (как страница с рассыпанными буквами), освоена двумя неодинаковыми ключами.

Одна художественная система («Электра» в РАМТе) относится, очевидно, к «искусству»; в этой системе создаются «произведения». Вторая система («Электра» в Театре Наций) относится, скорее, к «арту»; в ней есть место «художественным предметам», или «арт-объектам».

В одной системе (РАМТ) пространство действия «сотворено» в прямом смысле этого слова. Здесь доминирует принцип творчества, всюду ощутимо присутствие художника, потому что все придумано его воображением, исходя из темы и образов сюжета Юджина О'Нила. Это пространство – уникальное, не имеющее прямых аналогов в жизни – можно назвать «художественным пространством», или сценографией.





Лавиния (М. Рыщенко). «Участь Электры». Российский академический молодежный театр. – Фото М. Моисеевой.

В другой системе (Театр Наций) пространство не «сотворено», а, скорее, «найденно», подмечено в жизни как соответствующее замыслу спектакля, интерпретировано как театр и перенесено на сцену практически без изменения. Здесь нет и намёка на его художественные качества: оно похоже на прямой снимок с повседневности (недаром в качестве реквизита здесь используются только настоящие повседневные вещи – флаконы с технической жидкостью, тележки, памперсы в фирменном пакете «MotherCare», игрушки, детское питание и пр.). Поэтому для описания этого пространства уместен термин «дизайн», а не «сценография». Я, конечно, отдаю отчет в том, что греческое *scenography* и английское *stage design* переводятся друг в друга почти напрямую. Но русский язык играет здесь в свою игру: разница между сценографией и дизайном такая же, как между искусством и искусством.

В пространстве художественной сценографии мы даже в трагедии ощущаем, по выражению Гадамера, «праздничность театра», то есть небудничный антураж, уместность разнообразных художественных удовольствий, наслаждение красотой, умным замыслом, высоким качеством вновь созданного уникального произведения. В пространстве фактографического (или фотографического) дизайна уместна другая характеристика – та, что была сформулирована М. Угаровым в его «Манифесте новой драмы»: «надо быть чужими на этом празднике театра». И если в пространстве сценографии доминирует принцип творчества, то в пространстве дизайна доминирует принцип интерпретации (мы размышляем об уместности арт-объектов, о том, какие смыслы они «актуализируют», попав из жизни в театральный павильон, превратившись в обстановку сценического действия).

Однако пойду по порядку, начав с драматургической основы.

В обоих спектаклях используются сильно сокращенные драматические тексты. Огромная трилогия Юджина О'Нила (если поставить ее всю, получится спектакль на весь день) превращена в РАМТе в трехчасовое действие в трех актах. В трагедии Еврипида в Театре Наций ощутимо сокращены монологи и совершенно убраны хоры. Важное разли-

чие заключено в том, как режиссеры достигают новизны драматургической основы, необходимой сегодня в интерпретации мифа столь древнего и знаменитого.

«Участь Электры» в РАМТе нова для русской аудитории по всем признакам: на сцене РАМТа состоялась всероссийская премьера. Трагедия О'Нила, представляющая собою переработку эсхиловской «Орестей», была впервые переведена на русский язык и впервые поставлена в России (автор перевода и сценической редакции – Сергей Таск)¹. Здесь даже в сокращенном тексте доминирует взгляд автора трагедии, ибо практически все основные события, сюжетные линии и характеристики персонажей сохранены.

Еврипидова «Электра» известна русскому читателю как литературный текст еще с начала XX века благодаря переводу И. Анненского, но практически не известна как спектакль. В Европе, напротив, образ царицы Электры, насильно отданной в жены крестьянину и остригшей свои красивые волосы в знак траура по отцу, не только известен, но и знаменит благодаря множеству театральных постановок, а главное – благодаря фильму Михалиса Какояниса «Электра» (1961) с Ирене Паппас в главной роли.

Новизна «Электры» в Театре Наций заключена не в новой интерпретации старого текста, а в том, что здесь создано новое повествование на основе нескольких текстов: (а) сильно сокращенной еврипидовой трагедии в переводе Анненского – истории двойного убийства, в том числе убийства матери, совершенного молодыми еще людьми ради цели «благородной и правильной» (как им казалось); (б) истории о человеке, чья семья погибла в авиакатастрофе; (в) высказываний ученых – нобелевских лауреатов о Боге и религии; (г) списка научных терминов, с помощью которых в физике описываются фундаментальные явления, связанные с происхождением, устройством и развитием Вселенной – «Черная дыра», «Бозон Хиггса» и пр. Слова Еврипида исполняют артисты; привнесенные тексты транслируются на большой экран на заднике или бегут по бегущей строке, опоясывающей павильон сцены; комментарий к терминам физики дан в программке к спектаклю. В итоге весь



Эзра Мэннон (С. Насибов) и Кристина (Я. Соколовская). «Участь Электры». Российский академический молодежный театр. – Фото С. Петрова.

этот пестрый и сложный текст служит общим сценарием действия, которое то разыгрывается актерами, то превращается в молчаливую видеопрезентацию в затемненном павильоне.

Итак, в одном случае имеется текст «авторский», адаптированный для конкретной постановки (РАМТ); в другом – текст «деконструированный» и «актуализированный», то есть не просто сокращенный, но расчлененный и насыщенный современными текстами (Театр Наций).

Желание довериться авторскому вымыслу Юджина О'Нила влечет за собой перенесение действия в историю (РАМТ). У художника спектакля С. Бенедиктова не было цели точно воспроизвести костюмы американцев середины XIX века, но он все же дал ясные указания на историческую эпоху, всюду соблюдая стилистическую цельность: джинсовые комбинезоны для простолюдинов, платья со

шлейфами и шляпки для аристократок и пр. В современном театре точность исторического костюма давно перестали воспринимать как художественную необходимость: историзм теперь не в моде, и сознательных его ценителей (не говоря уже, знатоков) среди зрителей почти не осталось. Но даже такой условно-исторический костюм неизбежно налагает на актеров ограничения по движению и подсказывает нетипичную для нашего времени осанку и манеру поведения. Поэтому в спектакле РАМТа чувствуется культура исторического костюма – по крайней мере, здесь не возникает ощущения, что на сцене действуют современные люди, только одетые в странные костюмы, к которым они так и не привыкли.

В спектакле по «актуализированному» тексту (Театр Наций) действие помещено, как и следовало ожидать, в условной современности. Поэтому на-

ряды используются тоже современные, притом не праздничные, а повседневные. Разве что для персонажей высокого социального статуса (Орест, Электра, Клитемнестра) используются костюмы с более выраженными признаками дизайнерской одежды для массовой моды. Такова негласная условность этой художественной системы: на сцене обязательно должны быть люди, похожие на нас и одетые так же, как мы – без признаков театральности, без вектора в художественный мир, но наоборот, с ощущением безыскусности происходящего. Особое качество существования этих людей надо искать исключительно в истории, в которой они участвуют, в событиях, которые выпали на их долю, в реакции на эти события.

В центре спектакля «Участь Электры» в РАМТе образ фамильного дома Мэннонов, «дома, построенного на зле», всегда напоминавшего Кристине (Клитемнестре) то могильный склеп, то сам Ад. Этот жуткий дом, удачно придуманный и мастерски сконструированный С. Бенедиктовым в доминирующей гамме черного и оттенков серого, вращаясь по кругу и двигая стенами, способен к бесконечным трансформациям. Дом превращается то в зловещий лабиринт комнат и коридоров, то в сумеречные ряды галерей, то «захлопывается» совсем, давая место узкому дворику с качелями или узкой улочке перед тяжелым фасадом. Однажды он превращается даже в причал, у которого пришвартован корабль, а потом, чуть повернувшись, открывает корабельную каюту, где Орин (Орест) убьет капитана Адама Бранта (Эгисфа).

При очередном вращении то тут, то там в стене открывается ранее незамеченная дверь, поэтому внутренние покои кажутся неустойчивыми, ненадежными, предательски-зыбкими, несмотря на тяжесть и основательность стен; темные эти стены гнетут, навевая страх и скорбь. Тяжелый потолок опускается, как пресс, когда действие перемещается внутрь дома, и медленно поднимается, когда герои трагедии выходят на улицу. Жуткий этот дом подобен адской машине со стенами-лопастями; он как будто перемальвает всех, кто застрял в нем, связав себя с родом Мэннонов.

В доме и вокруг него почти всегда царит сумрак. Но есть и то, что блестит: острия граней больших

темных колонн, в поперечном разрезе напоминающих крест. Колонны идут по внешней стороне вдоль галерей и часто оказываются на переднем плане параллельно рампе. Есть мрачная торжественность в этом белом блеске посреди черноты: он наводит на мысль не о солнце или звездах, а о лезвиях огромных ножей, зловеще равномерно расставленных снаружи вдоль стен. Однако даже в этом пространстве есть постоянный источник света: это луна, висящая на высоте ближе к заднику. Луна – таинственный и молчаливый наблюдатель трагических событий: все здесь совершается ночью или в сумерках.

Дом Мэннонов полон призраков прошлого, которые обозначены портретами предков, висящими на стенах. Портреты намеренно вытянуты в высоту, и оттого выглядят еще суше и строже. При каждом новом повороте стен открывается новая конфигурация этих портретов, как будто призраки мистически передвигаются по комнатам. Когда в третьем акте Лавиния (Электра) и Орин возвращаются домой из путешествия, они короткое время разговаривают друг с другом, выглядывая из передних окон дома. Форма и величина окон точно воспроизводит узкие прямоугольники портретов; как только в них показываются лица брата и сестры – последних живых в роду Мэннонов – мы замечаем, что даже в эту негорестную минуту они похожи на призраков своего дома, потому что они уже совершили тяжкое преступление, следуя роковой традиции их рода.

Лишь однажды – перед финалом – дом Мэннонов распахивает свои стены полностью, обнажая гигантский зал с длинными окнами под самые падуго, через которые пробивается свет. Но насмотреться в эти окна, вдохнуть поглубже воздух в большом пространстве зрителям все-таки не удастся, потому что, лишь открывшись, окна тут же закрываются плотными портьерами, а за спиной уходящей в глубь зала Лавинии опускается тяжелая стена, чтобы наглухо закрыть сцену. Дом уже буквально превращается в склеп, который похоронит в себе молодую Лавинию: она добровольно отрекается от жизни, чтобы навсегда соединиться с душами своих преступных предков.

С. Бенедиктов регулярно применяет вращающийся круг в спектаклях РАМТа (разумеется, в



Лавиния (М. Рыщенкова), Эзра Мэннон (С. Насибов) и Кристина (Я. Соколовская). «Участь Электры». Российский академический молодежный театр. – Фото М. Моисеевой.

этом он далеко не единственный – современные художники все чаще используют этот элемент), и понимает его не просто как техническое приспособление, но как сценографический образ. Во-первых, вращение дома – это, как сказано, вращение лопастей адской машины. Во-вторых, каждый поворот круга, соответствующий перемене мизансцены, подобен перемене кадра в черно-белом кино. Доминирующие в спектакле оттенки серого (единственное яркое пятно: зеленое платье Кристины и – в конце – Лавинии) еще больше убеждают в том, что именно черно-белое кино подсказало художнику его стилистические ориентиры.

В итоге сценография и костюмы спектакля в РАМТе представляют собой цельную, сложно устроенную, но легко читаемую художественную

систему, глубоко осмысленную и мастерски сконструированную художником, богатую сценическими возможностями, доставляющую удовольствие даже от простого ее созерцания и питательную для зрительских ассоциаций.

В павильоне малой сцены Театра Наций воссоздана часть аэропорта со множеством дисплеев: на них в самом начале спектакля загораются сведения об очередных рейсах в стандартном формате, привычном любому путешественнику. Спереди багажная лента, замыкающая по переднему краю пространство сцены, отсекающая его от зрителей и создающая впечатление закупоренности; шлифованный пол, пластиковая облицовка стен, кругом холодные блестящие поверхности; по линии задника – типовые скамейки, стальные урны. В левом

углу на удалении стоит стеклянная будка – техническое помещение, заставленное полками, коробками, флаконами и пр., которое служит рабочим местом уборщика и мужа царицы Электры.

Пространство аэропорта, напичканное компьютерами и видеотехникой, «играет» в идеи и ассоциации само по себе. Во-первых, аэропорт – пространство повышенной опасности, перехода и промежутка, долгожданных радостей и неожиданных катастроф; сюда прибывают, отсюда уезжают, здесь ждут, встречаются, находят и теряют друг друга. Трудно найти место в современном мире, которое более подходило бы трагедии, чем аэропорт. Подобные ассоциации, видимо, и подсказали автору спектакля Т. Кулябину идею пролога, которым открывается действие.

Смысл пролога изложен в тексте, спроецированном на экран задника. Есть человек, который потерял свою семью в авиакатастрофе; каждый год в один и тот же день – день катастрофы – он приходит в аэропорт, сбрасывает с себя пиджак, включает музыку и начинает танцевать. На экране написано: «это – ритуал», и цель ритуала в том, чтобы упросить богов вернуть погибшую семью. После этого короткого молчаливого рассказа молодой артист в одиночестве исполняет на сцене под техно-музыку очень сосредоточенный, мощный и впечатляющий танец с элементами брейка и акробатики, потом надевает пиджак и уходит. После этого начинается действие.

Тем, кто знаком с историей древнего театра, конечно, вспоминаются храмовые игры и храмовые пиры, в которых танцовщики плясали перед священными изображениями богов, а те глядели на пляску через открытые двери храмов или с лож, поставленных им для праздничной трапезы. Вспоминается и старик из древнеримского анекдота, в одиночестве плясавший в театре для бога, чтобы не оставить его человеческим вниманием, когда весь театр вдруг опустел, потому что зрители спешно убежали со своих мест, получив весть о нашествии врага.

Древние танцы перед богами имели очистительный – то есть позитивный смысл, как, например, танец этрусских танцовщиков, с которого начался театр в Древнем Риме: тот танец исполнялся ради

избавления города от моровой язвы. В ритуальном танце эпохи техно, показанном в «Электре» Театра Наций, напротив, остро ощущается негативная энергия: он безнадежен. Год за годом молодой человек с одинаковой энергией танцует перед богом в пространстве аэропорта. Аэропорт – не храм и не дом; у бога, к которому обращен танцующий, нет образа; его бог молчит, и мы знаем, что он заведомо не выполнит его просьбу и не оживит семью, погибшую в авиакатастрофе.

Этот же танец повторен в эпилоге после совершения братом и сестрой двух убийств, после отъезда Ореста. Только теперь он исполнен в присутствии неподвижной Электры и еще многих спящих пассажиров, забирающих свои чемоданы с багажной ленты. Электра (она на скамейке около задника) единственная видит танцовщика: она смотрит на него взглядом потрясенного до немоты человека. Люди, занятые своими делами, его не замечают. Эпизод молчаливого одиночества Электры в аэропорту после ухода пассажиров и танцовщика – финальная точка спектакля.

Но аэропорт представлен в спектакле и как действующее лицо: огромная машина-компьютер, организующая нашу жизнь, имеющая собственную волю, самопроизвольно формулирующая свои высказывания и транслирующая их для зрителей. Когда в павильоне никого нет, гигантский компьютер издает громкие звуки, от которых вздрагиваешь: это – звуки помех в эфире, и их громкое звучание соответствует гигантским размерам машины. Помехи сопровождают запуск видеоустройств, через которые компьютер транслирует свои тексты. Звуки устрашают; страх, связанный с ощущением демонической силы этой машины, обязательно должны испытать зрители.

Машина живет своей жизнью, ее сила доминирует, превосходит усилия отдельных людей, подавляя их и превращаясь для многих в олицетворение судьбы (в самом деле, начинаешь думать: если этот гигантский компьютер ошибется, в расписании начнется неразбериха, самолеты станут падать, люди никогда не встретятся – вот вам и судьба). Очевидно в пространстве, где царствует эта машина, невозможны ни образ бога, ни чувство его живого присутствия².



Орин (Е. Редько) и Лавиния (М. Рыщенко). «Участь Электры». Российский академический молодежный театр. – Фото С. Петрова.

Машина, порождающая высказывания, играет в спектакле роль хора. В еврипидовой трагедии хор превратился из активного действующего лица (как это было у Эсхила) в коллектив, пассивно сочувствующий героям и исполняющий музыкальные антракты (стасимы) между эпизодами. В спектакле Т. Кулябина и О. Головки этот «хор»-компьютер молчаливо присутствует в эпизодах и активно действует в промежутках между эпизодами. Когда актеры уходят со сцены, павильон затемняется, по стенам бежит строка с названием физического явления (например, «Большой взрыв» как гипотеза начала Вселенной), а после пробега букв на экране высвечивается текст, в котором цитируется высказывание одного из нобелевских лауреатов по естественным наукам. Зрители должны соотнести этот текст с действием живых людей.

Смысл этого технократического «хора физиков-лауреатов» в том, чтобы убедить зрителей, что бога нет. В цитатах это недоказуемое утверждение повторяется почти рефреном с разными оттенками эмоций, и высокие заслуги авторов этих высказываний придают им вес. Научные феномены, перечисленные в бегущей строке, тоже говорят нам о том, что мир в его неисчерпаемых глубинах и безграничных размерах можно при желании мыслить без бога. Машина как сложнейшая научная конструкция, облеченная огромной силой и почти безграничным доверием людского сообщества, выбрана весьма уместным источником таких высказываний: она становится символом мира без бога.

В таких разных пространствах при столь различном подходе к драматургии смысловые акценты трагедий неизбежно должны быть различными.



«Участь Электры». Российский академический молодежный театр. – Фото С. Петрова.

«Участь Электры» в РАМТе – это история, в центре которой традиционное трагическое противостояние человека и судьбы. Судьба имеет в этом спектакле мистическое олицетворение («дом, построенный на зле», всевидящий глаз Луны). Но главное, чем хороша «Участь Электры» – своим подробным, тонким и очень конкретным рассказом, как людские намерения, сплетаясь и расходясь, противоречат или согласуются друг с другом, сами соединяются в силу судьбы, чье веление действует на людей как императив. С ощущения этого императива начинается сознательная жизнь, неизбежно приводящая человека к парадоксу: с одной стороны, без чувства императива жизнь человека теряет свой вес и смысл, а с другой – императив судьбы может незаметно привести к злу и в итоге разрушить человека. «Участь Электры» о

том, как лучшие намерения в общем неплохих людей, сулящие им радость, успокоение, исполнение долга совести, оборачиваются тяжким преступлением: точь-в-точь по гегелевской формуле «лукавого духа» или «иронии истории», когда людские намерения, сколь угодно полно осуществленные, в итоге все равно дадут результат, не совпадающий с исходными замыслами.

У Юджина О'Нила это несоответствие представлено весьма разнообразно, и практически все его проявления ухвачены А. Бородиным и артистами.

Во-первых, налицо конфликт двух мест: дома Мэннонов (дома-могилы) и воображаемого солнечного острова с туземцами (американская «Аркадия»), о котором мечтает со своим возлюбленным Кристина и на который путешествуют Лавиния с Орином; этот конфликт только усиливается

ассоциациями с пуританской культурой Америки XIX века. Во-вторых, несоответствие воплощено в фигуре Орина: на войне он кинулся на врага из отчаяния, смешанного с трусостью и безысходностью – а в итоге прослыл героем, поднявшим весь взвод на решающий штурм; и после войны, вернувшись героем, он на деле показал себя раненым, слабым, безвольным и вспыльчивым неврастеником, охваченным странной любовью к своей матери, с которой он играет, как с возлюбленной, вызывая мысли о кровосмешении. В-третьих, Лавиния всеми силами противостояла матери, ненавидела ее и не хотела быть на нее похожей, но в итоге стала ее копией; С. Бенедиктов и А. Бородин подчеркнули это тождество одинаковыми изумрудно-зелеными платьями у Кристины и у Лавинии, которые так выделяются на фоне серого и черного.

В итоге судьба, устремляющая людей к совершению разнообразных поступков и преступлений в отношении близких, показана в РАМТе во всей ее сложности и подробности эмоционального содержания.

«Электра» в Театре Наций тоже говорит о том, как, начав с исполнения долга, брат и сестра превратились в преступников и приняли на себя все уродство совершенного ими преступления. Контраст в освещении между двумя актами спектакля, а также подробная натуралистическая демонстрация преступлений во втором акте (вначале появление на багажной ленте окровавленного трупа Эгисфа и долгое глумление над ним Электры, эпизод убийства Орестом своей матери в закрытой будке в реальном времени) предельно подчеркивает это превращение. Если в первом акте используется разнообразный световой сценарий, многократные затемнения с вторжениями «хора физиков-лауреатов» с его текстами на экране, то во втором – используется только ровный и яркий свет, привычный в любом аэропорту.

При ярком свете преступления открываются во всем их безобразии: отвращение и страх от созерцания трупа, подробная демонстрация того, как самими героями овладело отвращение до тошноты, показ их растерянности, некрасивости, торопливое и долгое затирание крови на полу, длительная

последовательность других бытовых действий – все это явно дано для того, чтобы вытеснить у зрителей воспоминания о всех сколь угодно «благородных» мыслях, совсем недавно владевших Орестом и Электрой, когда они готовили свое убийство. Как поясняет режиссер спектакля Т. Кулябин в программке, совершив убийство матери, Электра и Орест «спускаются» с котурн, перестают быть героями, превратившись в банальных убийц. Выражаясь современным языком, происходит «перезагрузка» героев» («перезагрузка» – еще один регулярно используемый термин новояза для обозначения разного рода перемен или ситуаций нового начала).

Главный акцент в этой истории поставлен на то, что в мире без богов любая ссылка на высокое все равно обращает нас к личному выбору человека и возлагает на него всю полноту ответственности за совершенное. Готовясь к убийству, брат и сестра взывали к богу и думали, что получали его поддержку, а после убийства молчание богов превратило их в банальных преступников. Недаром в последнем диалоге Электры и Ореста сестра произносит фразу из Еврипида: «Тяжёл грех, но он мой. О, боги!», а Орест отвечает уже нееврипидовыми словами: «Бога нет». От классического противостояния судьбы и человека, смерти и долга, страсти и долга мы перешли к экзистенциалистскому сюжету личной ответственности за поступок.

Из «хора физиков-лауреатов» выделяется одна фраза Стивена Вайнберга, которую можно было бы сделать эпиграфом к этому спектаклю: «чтобы заставить хорошего человека делать зло, нужен бог». Можно было бы, если бы не одно обстоятельство: удалось ли в спектакле показать, что Электра и Орест «хорошие люди»? были ли они, по выражению Т. Кулябина, «на котурнах», прежде, чем с них спуститься? – это большой вопрос.

Вместе с сокращением и актуализацией текста в «Электре» Театра Наций в значительной степени утрачено то, что всегда было характерно для еврипидовой трагедии: подробность предыстории, конкретность характеристик героев, точность в описании их мотивов, и главное – сложность и богатство их эмоционального переживания действительности, подводящие и зрителей к разнообразному пе-



Танцующий (М. Видякин). «Электра». Государственный Театр Наций. – Фото В. Родман.

реживанию их жизненного пути, а стало быть – к состраданию. У Еврипида самоощущение персонажей, их отношение друг к другу проявлено в развернутых монологах и диалогах; в спектакле Театра Наций оно часто сводится к молчаливому поведению, и зрители, не направляемые текстом, предоставлены своим собственным ассоциациям, что совсем не способствует ясности.

Например, в еврипидовой трагедии перед первым выходом хора мы слышим вначале монолог Электры, в котором она выражает скорбь по отцу, тоску о брате, желание увидеть его поскорее; затем выходит хор девушек, готовящихся к празднику Геры, и Электра отказывается от веселья в ответ на призыв хора присоединиться к ним. Только после этой богатой содержанием сцены, проясняющей историю и нынешнее состояние Электры, происходит встреча брата и сестры, в ко-

торой Орест выдает себя за вестника от себя самого.

В Театре Наций начальная история до встречи с Орестом упрощена и переведена в визуальный план. Состояние Электры передано не словом, а действием – притом бытовым действием: она стирает рубашку мужа-уборщика. Начав эту стирку с чувством тихой обиды и обреченности, Электра быстро входит в состояние злого отчаяния. Результат: мы озадачены, как относиться к Электре – с состраданием ли, на которое настраивал нас первый монолог ее мужа, или с опасением, что от этого загнанного существа, со злыми слезами стирающего рубашку, можно ждать любых «сюрпризов». «Сюрпризы» действительно начнутся во втором акте, когда Электра станет глумиться над мертвым Эгисфом, доводя себя (и некоторых зрителей) до тошноты. Некоторые подумали, что ее



Электра (Е. Николаева). «Электра». Государственный Театр Наций. – Фото В. Родман.

злоба ведет к глумлению над трупом прямо из начала первого акта: она с самого начала готова быть плохой.

Еще пример. После убийства матери в поведении Ореста вновь предложено молчаливое визуальное решение в стилистике «реалити-шоу» – то есть когда все наблюдатели долго и терпеливо ждут, когда же действующий в своих перемещениях по пространству придет наконец хоть к ка-

кому-то отчетливому высказыванию или поступку, чтобы понять, что же им движет. Так и Орест, убив мать, долго приводит себя в порядок, вначале гремит тазиком и льет водой в закрытой будке рядом с трупом, потом выходит наружу, решает перекусить детским питанием из баночки, которую находит в тележке Клитемнестры, съедает все до конца, а потом еще и закуривает, прежде чем покинуть зал и пойти на посадку в самолет. Отчего такие деловито-апатичные хлопоты после двойного убийства? – Орест понял, что богов нет и вся эта история была бессмысленной, переживания кончились, началось чувство абсурда, передаваемое бытовым действием.

В спектакле Театра Наций бытовое действие доминирует. С одной стороны, в бытовом действии, видимо заключено намерение не приукрашивать действительность, а показывать человеческие поступки во всей их грязи и неловкости. С другой стороны, неизбежно возникает конфликт между этим действием и поэтической речью Еврипида: поэтому поэзия здесь звучит, как бытовая речь. Поэтическую атмосферу в первом акте стремятся поддерживать внешними средствами: музыкальным фоном (используется «Реквием по моему другу» Збигнева Прайснера с его знаменитой *Lacrimosa* для сопрано), переменной света – и местами достигают цели; но все же не оставляет чувство, что если эти средства отнять, мы не услышим поэзию.

В прозаической «Участи Электры» РАМТа, наоборот, есть ощущение, что режиссер А. Бородин и артисты предприняли все шаги, чтобы освободиться от бытового звучания и бытового действия. Артисты избегают резких эмоциональных взрывов в реакциях на происходящее, нарочитого показа неподготовленности к известию; они избегают навязчивой имитации того, что мысли рождаются здесь и сейчас, а слова приходят только что, у всех на глазах («поиск слова в пространстве», совершенно не подходящей для поэзии); они не показывают смерть натурально, предпочитая условный прием (герой, который сейчас умрет, просто проводит ладонью по лицу, и оно становится белым); они вообще не разыгрывают физически острые состояния (слезы, тошноту, обмороки, истерики и пр.). Когда Лавиния перед гробом отца произносит



Орест (О. Савцов). «Электра». Государственный Театр Наций. – Фото В. Родман.

речи, убеждающие Орина в связи его матери с капитаном, тот говорит, не изменившись, без паузы, со спокойной решимостью, давно продуманной и накопленной: «Я убью этого ублюдка».

В итоге в «Участи Электры» проза и без музыкального фона звучит, как поэзия, потому что в ней есть все важнейшие признаки речи поэтической: умение мыслить крупными смысловыми периодами, в начале речи предощущать ее концовку, говорить всегда ритмично и связно, как если бы речь была продумана заранее, и не позволять прервать слово несущественными обстоятельствам. Речь – еще один элемент, соответствующий цельности и последовательности художественного решения «Участи Электры».

Спектакль Т. Кулябина заставляет припомнить, что «бытовуха» и натурализм в изображении смерти определенно стали современным признаком

«актуальной» стилистики трагедии, и это может стать предметом специального размышления. Среди режиссеров молодого поколения восторжествовал фактографический натурализм; визуальные потрясения кажутся им более уместными, чем стремление удалить зрителей от чувства отвращения в сторону более спокойного и подробного осмысления событий.

Начиная с перформансов рубежа 60-70-х голые тела в крови – мертвые или «полумертвые» – все чаще и чаще стали появляться в трагедиях. Мы помним измазанного кровью Пенфея в «Дионисе-69» Ричарда Шехнера (1968); реки крови в «Орестее» Питера Штайна, в свою очередь давшей начало целой череде окровавленных Клитемнестр: от Эдит Клевер в спектакле Штайна (1980) – до Нады Странкар в «Агамемноне» Оливье Пю в парижском Одеоне (2007). Агава из «Вакханок», облитая кро-

вью собственного сына – еще один предмет приложенных усилий режиссеров и художников (из недавних впечатляющих примеров – Агава в исполнении Радмилы Живкович в спектакле Стаффана Хольма в Белградском национальном театре: она, вся в крови, выволакивает на сцену расчлененный труп сына в большом полиэтиленовом мешке). Но, наверное, всех затмил Микаэль Тальхаймер своей «Орестеей» в Дойчес Театр в Берлине (2006), где почти все действующие лица были обильно облиты кровью, как и само место действия, а спектакль превращался в жуткое кровавое наваждение Клитемнестры (Констанце Бекер).

Когда в «Электре» в Театре Наций окровавленный труп Эгисфа появляется на багажной ленте под жуткий визг и рев из всех динамиков, вновь возникает чувство, что стремление поразить зрителей визуально забирает у режиссера больше усилий, чем стремление донести смысл слов и цель действий. Те, кто увлекается древним театром, конечно, увидят здесь косвенное напоминание об «экикклеме» – платформе, на которой в Театре Диониса в Афинах выкатывали на оркестру убитых для того, чтобы герои произнесли над их телами последнюю речь. Но если в Театре Диониса эта речь была разновидностью древнейшего ритуала публичного прощания с усопшим, уже подготовленным для погребения (пусть даже в театре это чаще всего было гневное, обвинительное прощание), то в Театре Наций это превратилось в скверное торжество юных убийц, переходящее, как сказано, в физическое глумление.

Отвращение, вызываемое этой картиной, можно было бы отнести к эстетической эмоции, если бы не двоякая неловкость: (1) «труп» очевидно дышит, активно двигая животом, помаргивая закрытыми веками и иногда шевеля губами, и ужас от увиденного моментально растворяется в нарастающем ощущении неловкости за артиста (по сходному поводу Гораций писал: «я тебе не поверю, и мне зрелище будет противно»); (2) смысл обвинительных слов Эгисфу, произносимых Электрой, оказывается совершенно «съеден» и ее действием, и подступающей к ней тошнотой: зрители так и не услышали ее слов и не поняли, отчего она такая гадкая.

В конце спектакля мы все же, вероятно, задумаемся, что искать смысла действий не надо: смысла, как и бога, нет. Но с выходом на первый план чувства абсурда трагедия Еврипида переродилась в прямолинейный показ беспомощных молодых людей – брата и сестры, которые долго страдали, потом хотели совершить судьбоносное деяние, а оказались просто злыми и мелкими зверьками, так и не побывав «на котурнах».

Склонность к небытовой игре в РАМТе и к бытовой в Театре Наций также можно отнести к разнице двух художественных систем. Первая (РАМТ) совершает художественное преобразование действия для того, чтобы обнажить его цель и смысл; звучащее слово здесь является важнейшим инструментом артикуляции смысла. Вторая (Театр Наций) стремится к впечатлению безыскусной фактографии действия, технике «вербатим», смыкающейся с реалити-шоу, и стремится выразить смыслы более визуально (то есть прямолинейно), чем с помощью звучащего слова.

Поэтому в «Электре» Театра Наций мы видим в артистах, скорее, показ душевных состояний (как правило, состояний аффекта, глубоко пережитых, но, кажется, не до конца осмысленных), чем жизненных процессов. В «Участи Электры» РАМТа мы видим, кроме состояний героев, еще и душевные движения, жизненные переходы из одного состояния в другое, и главное – поступки, совершенные сознательно и ответственно, без которых невозможно представить себе трагедию.

Если короче, в спектакле А. Бородина мы видим жизнь, оттененную множеством оттенков; в спектакле Т. Кулябина мы видим смерть. От незатухающего чувства жизни трагедию в РАМТе я ощущал острее.

Различие в подходах к созданию образа легко заметить при сравнении Лавинии в РАМТе (Мария Рыщенкова) и Электры в Театре Наций (Елена Николаева). М. Рыщенкова и Е. Николаева ровесницы, обе выпускницы московских театральных школ (Щукинского училища и ГИТИСа, соответственно), обе прекрасно подготовлены, пластичны, имеют красивую телесную фактуру и умеют играть в трагедии. Признаюсь, мне было бесконечно интересно наблюдать за тем, как работают они обе,

профессионально и по-разному: каждая нашла собственный магнетизм, и отчаяние, и способность быть решительной, и умение становиться то сильной, то слабой.

Но в Лавинии Марии Рыщенковой доминирует сознательная решимость. Она – человек мысли, мечты, поступка; она – очень сильный и развитой человек, глубоко знающий себя и видящий, что ее связь с преступным родом Мэннонов столь же крепка, сколь и желание порвать с ним навсегда. Она страдает от собственных мыслей, от происходящих событий, и от одиночества, и от недостатка любви, но никогда не впадает в аффекты, который заставили бы ее говорить и действовать истощено.

Этой сознательной решимостью она похожа на свою мать Кристину (ее античный прообраз – Клитемнестру характеризовали как «женщину с умом мужчины»). В Лавинии чувствуется не подавленность, но наоборот, бурная и осмысленная жизнь, влекущая ее к интригам и преступлениям ради ее мечты и любви. Она помнит о смерти, но соединяется с ней только в самом конце, поэтому ее игра столь разнообразна и полна оттенков. Героиня М. Рыщенковой подойдет любой сколь угодно сложной трагедии от Эсхила до Шиллера и далее – до наших дней. Ее Лавиния – впечатляющий образ зрелой трагической героини, редкий в наши дни; классическая телесная фактура только укрепляет это впечатление.

Электра в исполнении Елены Николаевой уже внешне выглядит «экстремально»: ее обритая наголо голова – символ отказа ото всего красивого, воплощение боли и отвращения ко всему окружающему; к своей голове она не позволяет прикасаться никому. То, что волосы у Электры в Театре Наций не просто острижены, а обриты, конечно, соответствует общей установке спектакля на острые визуальные впечатления. Эта Электра давно рассталась с мыслями о собственной жизни и соединилась со смертью, предавшись трауру по отцу и мечтам об убийстве матери и ее любовника.

В этом-то раннем соединении со смертью и заключена разница: в Электре Е. Николаевой доминирует крайнее отчаяние, легко переходящее от депрессии к агрессивности, она ненавидит жизнь и боится ее. Еврипидова Электра накапливала

скорбь; эта Электра накопила злость и уверенность, что ее злость внушена богами. Такую Электру трудно полюбить, и сложно испытать к ней жалость, ибо проявлений, пробуждающих симпатию, в ней почти нет. В еврипидовой Электре все замечали процесс необратимых перемен – процесс взросления; в этой Электре жизненных перемен нет, а есть переключение между состояниями подавленности, агрессии и редкого умиротворения. В состоянии умиротворения (как во время трапезы) она похожа на тихую девочку-подростка, неспособную пока к сознательному выбору, но руководимую своей навязчивой идеей. Подавленность, злость и мысли о смерти не дали этой Электре духовно созреть, и потому мы имеем здесь образ инфантильной трагической героини – образ не универсальный, но весьма характерный для современности. (Замечено, что инфантильные образы – знак кризисного мировоззрения в искусстве).

Вот две серьезные актерские работы. С одной стороны – духовная зрелость, понимание, готовность к битве за жизнь и ответственность за собственные деяния (Рыщенкова, РАМТ); с другой – инфантильность, отказ от жизни ради навязчивой идеи и непреодоленный ужас от собственных деяний (Николаева, Театр Наций). Зритель должен выбрать, в каком из этих образов живет трагическое чувство современности; но очевидно, что разница между ними тоже в значительной мере проистекает из различия двух художественных систем.

Еще одно важное отличие между спектаклями заключено в чувстве ансамбля. В «Участи Электры» А. Бородина создан замечательный актерский ансамбль: актеры играют ровно и разнообразно на протяжении всей этой долгой и увлекательной трилогии.

В ансамбле, конечно, выделяется трио солистов – Лавиния (Мария Рыщенкова), Кристина (Янина Соколовская), Орин (Евгений Редько). М. Рыщенкова и Я. Соколовская – очень впечатляющая пара соперниц: дочь и мать, одинаково сильные, одинаково умные и любящие жизнь, непримиримые, доминирующие в своем окружении, обе с классической фактурой, графичные в движениях, с быстрыми и выразительными взглядами, обе с чувством меры (ни одна из них ни разу не срыва-



Орест (О. Савцов) и Электра (Е. Николаева). «Электра». Государственный Театр Наций. – Фото В. Родман.

ется в утрированные аффекты). Порою их сценические поединки заставляют вспомнить фотографии трагических див театра эпохи символизма и модерна: настолько точно они ухватывают стилистику классической трагедии. Для Орина – умного, нервного, бесконечно страдающего существа, исковерканного войной, самоуничтожением и запутавшегося в чувствах сердечной привязанности – Е. Редько тоже нашел очень запоминающиеся характеристики, оттеняющие силу и полноту формы двух солисток трагедии.

Рядом с этим трио в столь насыщенной событиями актерской игре запоминаются и Эзра Мэннон с его тяжелой уверенностью в правильности всего происходящего по вековому сценарию и в преступности всех тех, кто этому хочет помешать (Сергей Насибов), и Капитан Брант с его мечтой о

любви, корабле и путешествии в места любви и блаженства (Алексей Веселкин), и меньшие по масштабу роли (капитан Найлз Дениса Шведова, Сет Беквит в исполнении Олега Зимы, пьяный Матрос Тараса Епифанцева и др.). Благодаря ансамблю создается та самая подробная, переменчивая и насыщенная жизненная среда, оправдывающая долгое сценическое действие и заставляющая неотрывно следить за событиями на сцене, даже если ты знаешь, чем все кончится.

В Театре Наций уместно говорить не об ансамбле, а скорее о дуэтах: Электра – муж-уборщик (Д. Журавлев); Электра – Орест (О. Савцов); Электра – старый дядька Агамемнона (Ю. Нифонтов); Электра – Клитемнестра (Л. Байрашевская).

Из всех дуэтов, как и следовало ожидать, особенно запоминается дуэт брата и сестры. Они оба



«Электра». Государственный Театр Наций. – Фото В. Родман.

не подготовлены к собственным планам, оба не дозрели до сознательного и критического отношения к себе и к действительности. Лишь Орест (О. Савцов) совершает глубокую «перезагрузку» после убийства матери: раньше он боялся собственных мыслей, был неуверен, привез с собою целый чемодан ножей и нерешительно выбирал себе подходящий, все время искал поддержки у бога – и, вроде бы, находил. Но, убив мать, он вдруг стал спокоен, убедившись, что «бога нет». Электра же после убийств так и застыла на перепутье жизни: утрата бога стала для нее точкой пассивного увядания, ведущего в небытие.

Итак, вот две Электры и две различные до противоположности художественные системы. От «Участия Электры» в памяти остается образ полнокровного жизненного пути героев, пусть даже в

конце их ждет неизбежная смерть. После «Электры», наоборот, память хранит зримые образы отвратительной смерти, перед которой застыли юные брат и сестра, так и не испытав настоящей жизни.

Как сказал Людвиг Витгенштейн, «границы моего языка суть границы моего мира». Словесные игры в театре, как и в жизни вообще, не так уж безобидны: подбирая слова для описания театра, как окошечки для «ключа», мы по-разному расчерчиваем и разграничиваем наш мир. Каждый ключ соответствует определенному истолкованию жизни, отсюда рождается различие творческих методов. Самый важный вопрос сегодня, на мой взгляд, не в том, какой театр лучше, а о том, как эти «ключи» соотносятся: они дополняют или отрицают друг друга?

Признаюсь, я стараюсь думать, как Витгенштейн: слова из разных языков не вытесняют друг друга, но как бы прирастают к вещам и к миру, делая их больше, длиннее и подробнее. Это означает, что надо мыслить разные театры по принципу дополнительности, потому что языков много, театров много, а мир один. То, что мир один даже для этих противоположных театров, показывает молодое поколение наших актеров: по счастью, они не потеряли ни в одной художественной системе исконно русского профессионального стремления дойти до глубины душевного смысла (даже в иронии, равнодушии и чувстве абсурда), они готовы к технически сложным режиссерским решениям и стремятся работать с наибольшей эмоциональной отдачей.

Для себя я решил, на какую «Электру» я точно схожу еще раз, а на какую больше не пойду. Но образ этого другого спектакля, как навязчивая

идея, все же неизбежно будет о себе напоминать. Так живет сегодня театр, который мы не принимаем: он вторгается в нашу память без нашего ведома.

Примечания:

- ¹ На английском трилогия Юджина О'Нила называется: *Mourning Becomes Electra* – буквально, «Скорбь становится Электрой», или «Скорбью становится Электра» (в переводе Сергея Таска: «Траур Электре к лицу»). О'Нил хочет сохранить ощущение близости к Эсхилу не только в сюжете, но и в именах, созвучных древнегреческим: Эзра Мэннон – Ага-мемнон, Кристина – Клитемнестра, Электра – Лавиния, Орин – Орест.
- ² В такой обстановке, надо сказать, комично (или со скрытым сарказмом?) звучит стандартное предупреждение Театра Наций о необходимости выключить мобильные телефоны и другие цифровые устройства. В конце его звучит призыв к зрителям: «Отдыхайте от техники!».

АКТЕРЫ-СКАЗИТЕЛИ: «ИЛИАДА» НА ЛЕТНЕМ ГРЕЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ В АФИНАХ (2013)

Летом 2013 года в Афинах произошло событие, достойное самого пристального внимания: в театре поставлена «Илиада» Гомера на основе сценария, написанного по всем 24 книгам древнейшего и величайшего европейского эпоса. Первая сцена спектакля – прошение троянского жреца Хриса к Агамемнону о выкупе из плена своей дочери Хрисеиды; последняя – прошение старца Приама к Ахиллу вернуть тело его сына Гектора, недавно убитого в поединке.

Режиссер и автор сценической редакции «Илиады» Стафис Ливафинос; за основу был взят перевод Гомера на современный греческий язык, выполненный патриархом греческой филологии Димитрисом Маронитисом; авторы сценической адаптации Стратис Пасхалис и Эльза Андриану; художник Элени Манолопулу; художник по свету Алекос Анастасиу; композитор Ламброс Пигунис; постановка движения и сценического боя – монах из Шао Линя Ши Мяо Зи и Полин Югье.

Это первая полная «Илиада», сыгранная актерами на сцене, за всю историю мирового театра. Известен спектакль Анатолия Васильева «Илиада. Песнь двадцать третья» на музыку В. Мартынова и с участием хора В. Мартынова (2004); он несколько лет оставался в репертуаре Театра «Школа драматического искусства», участвовал в фестивалях в Порту, Антверпене, Авиньоне и др. Других постановок Гомера в обозримом пространстве современного театра я не припомню.

Четырехактный спектакль общей длительностью более четырех с половиной часов был сыгран группой из 15 артистов, большинство из которых регулярно участвуют в спектаклях Стафиса Ливафиноса. Впервые они собрались вместе более десяти лет назад в молодежной студии Афинского Национального театра (Стафис Ливафинос был ее руководителем в 2001-2007 гг.). Для «Илиады» они объединились под эгидой продюсерского агентства Polyplanity Productions.

Жанровая уникальность выделяет этот спектакль из длинного ряда современных постановок античной классики (а также из ряда «долгих» спек-

таклей, длящихся более четырех часов, – их тоже сегодня немало). «Илиада» Ливафиноса – последовательное в своих принципах театральное воплощение эпоса, сохранившее его энергию, глубину, подробность показанных событий, уровень художественного обобщения и неторопливый темп повествования (при том, что перед нами сильно сокращенный Гомер). Все это приближает спектакль и его зрителей к гомеровскому произведению и позволяет назвать работу Ливафиноса и его актеров современным эпическим театром.

Об этом надо сказать смело – так же, как Аристотель, восхваляя Гомера как величайшего из поэтов, воздал должное и меньшим эпикам за то, что они, следуя правилам жанра, храня верность урокам великого поэта, приближаются к достоинствам его произведений. Ливафинос и его актеры следуют древнейшей традиции исполнения Гомера, поэтому их коллективный сценический пересказ «Илиады» приводит нас к Гомеру гораздо ближе, чем любая – сколь угодно подробная, сколь угодно высокобюджетная – инсценировка или экранизация. Что я имею в виду?

Платон дал простую и актуальную до сих пор классификацию произведений словесности: есть поэзия подражательная (автор говорит от чужого лица), повествовательная (автор говорит от своего лица) и смешанная (автор говорит то от своего, то от чужого лица)¹. Гомеровский эпос – поэзия смешанная, потому что слова Гомера чередуются с прямой речью его героев. «Смешанная», «эпическая» речь стала основой спектакля Ливафиноса.

Современный преемник эпоса – роман. Инсценировки романов стали важным отличительным признаком драматического театра XX века: сегодня практически любой крупный театр в Европе имеет в репертуаре спектакли на основе таких инсценировок. Причину этого я вижу в непрекращающемся стремлении привести театр к крупным художественным обобщениям, углубить его анализ действительности. К обобщению и анализу может подвигнуть только хорошая литература, а высшим жанром литературы в наше время является роман. И все же инсценировка романа – это все равно драма, «речь подражательная», то есть пьеса со словами героев, а не автора². Если в современной инсценировке и



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina YOUNANLI).

появляется автор-рассказчик, то он, как правило, действует как персонаж своего же произведения рядом со своими героями, при этом выглядит крайне неловко и навязчиво, как в литературно-музыкальных композициях для школьников.

Античность знала, что по Гомеру вообще не надо сочинять инсценировок: он и так писал свой эпос для исполнения на публике, не исчезая при этом среди своих персонажей. Зрители помнили, что Гомер находится здесь, рядом с Ахиллом и Агамемноном, воплощенный в рапсоде – сказителе эпоса: кто исполняет слова Гомера, тот для зрителей и есть Гомер, говорящий то за себя, то за своих героев³.

Стафис Ливафинос отказался от драматических инсценировок по Гомеру; вместо этого он сохранил древнейший способ исполнения античного эпоса. Чтобы играть «Илиаду», каждый из его артистов

должен был превратиться из актера драматического театра в современного рапсода – хранителя и толкователя гомеровского слова. Артисты-сказители в «Илиаде» меняют костюмы, перевоплощаются в героев и возвращаются к роли рассказчиков, совершенно не оставляя в зрителях ощущения неудобства от такой перемены и сохраняя цельность гомеровской речевой ткани. Непрерывно разворачивающаяся эпическая речь, погруженная в захватывающее, сложноорганизованное действие в огромном пространстве, – вот главное впечатление от «Илиады» Ливафиноса. Остается только удивляться тому, что сплетают эту сложную гомеровскую ткань, умудряясь не оборвать тонкие нити и не испортить прихотливые рисунки, не один, не два – а сразу пятнадцать человек: одиннадцать актеров и четыре актрисы. У каждого участника труппы по несколько ролей.



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Younanli).

Разумеется, это – рапсоды современные, а не древние. Питаясь образами гомеровского эпоса, вдохновляясь своей античностью, они не играют людей прошлого (тем более, гомеровского прошлого – это было бы задачей совершенно нерешаемой). Парис при первом появлении красуется, как какой-нибудь самоуверенный молодой человек, баловень богемных женщин, кумир юных фанатов: изгибаясь, как рок-певец во время соло, он слюнявит палец, трогает им обнаженный торс и шипит, как раскаленная сковородка, сверкая глазами. Агамемнон, ведя рассказ о своих подвигах

во всеобщем почтительном молчании, демонстрирует мутновато-хвастливую развязность, как не до конца протрезвевший военачальник, загулявший на всю ночь после напряженной и успешной битвы. Гефест, жестикулируя, неожиданно для себя высекает огонь из пальца и тут же тушит его в испуге. Гера, соблазняя Зевса, затевает томную любовную игру доминирования-подчинения с приторным оханьем от укусов и шлепков. Аполлон в своем стремительном беге ненавязчиво, но сознательно и с веселым азартом, воссоздает рисунок бегущих атлетов с древнегреческих ваз.

Ирида, вестница богов, носится на роликовых коньках.

Вторжение современных ассоциаций в гомеровский эпос – то ироничное, то серьезное – это тщательно продуманное и верное решение авторов спектакля, приведшее артистов к интересным находкам в интерпретации их образов. Если мы поймем, что современность и есть наша главная территория, с которой мы вчитываемся в Гомера, только тогда будет шанс услышать, что Гомер, оказывается, говорит не о музейной древности, а о нас самих: эпос о войне народов – это наша история и наша современность.

Сценография, костюмы и реквизит спектакля тоже стали результатом продуманного стремления режиссера и художника создать современный мир прочтения Гомера. Замечательно то, что авторы не предложили нам в очередной раз восхититься «беломраморной», кудрявой, марципановой античностью в коротких хитонах с золотыми и пурпурными меандрами; хорошо, что актеры не ударились в неумное поклонение красивым греческим богам и богиням, героям и героиням, так свойственное европейской культуре.

Вместо этого на сцене воссоздана война: пыльная, грубая, усталая, оборванная, серая, нищая (хотя и с богатой добычей), завистливая, жаждущая добычи и власти, злая и несчастная. На этой войне эллины выглядят и ведут себя, как варвары: внешнее различие между ними стерто. Важная деталь: все мужчины в спектакле носят натуральные густые, окладистые бороды; и хоть некоторые из них очень похожи на бороды с классических статуй, в наши дни они придают вид явно неевропейский и неклассический – скорее, восточный, архаичный, варварский. Отряд из одиннадцати бородатых мужчин в шинелях выглядит весьма сурово.

Поэтому Агамемнон похож не на блестящее чучело из этнографического музея – с голыми безволосыми ногами, ремешками на щиколотках, тяжелыми доспехами, горделивой осанкой и высоким шлемом на голове. В спектакле он – предводитель огромной армии, одичавшей вдали от дома, деморализованной десятилетним течением войны без ожидаемой победы и завистью к чужим трофеям. Агамемнон одет в то, что оказалось под

рукой и что хоть как-то позволяет ему сохранить достоинство аристократа: пиджак, нелепый галстук, помятая рубашка, вместо поясного ремня – толстый витой канат с узлами; разве только на голове – фуражка с кокардой, знак воинского превосходства. Такой костюм вызывает в памяти современные образы войны, разбоя и нищеты. Он является испытанием для актера, играющего полководца, потому что не дает ему повода для визуального доминирования: генерал одет так же, как солдаты, и надо еще научиться в этом одеянии отличаться ото всех, вести себя, как командир, за которым идет на смерть целая армия.

Гераклит сказал: «боги – бессмертные люди; люди – смертные боги». В соответствии с этой мыслью решены в спектакле образы и костюмы богов. Боги представлены у Ливафиноса как общество властных и красивых аристократов по отношению к миру людей, которых они многократно превосходят в могуществе: у каждого из них есть свои интересы и фавориты среди людей, но при этом все боги связаны кодексом и лояльностью к наиболее могущественному из них – Зевсу, и потому не могут творить произвол.

Боги-мужчины внешне отличаются от героев разве только тем, что не носят одежд военного покроя (хотя сам Зевс иногда надевает шинель) и каждый отмечен выразительной деталью, узнаваемым атрибутом. В выбранной эстетической системе превосходство божественного мира над человеческим обозначено ясно и не избыточно – золотыми бликами: у Зевса – золотой лоб; Аполлон одет в изысканную плетеную майку без рукавов, при этом на нем белый накладной воротничок (или нагрудник), заколотый крупной золотой заколкой в виде крючка; Гефест – в золотой короне с камнями, в глазу – увеличительное стекло-монокль, как у ювелира; такая же золотая корона у Фетиды.

Костюмы богинь следует отметить особо. Богини одеты в юбки и «эстетические кирасы» из эластичного силиконового материала цвета слоновой кости, повторяющие рельеф обнаженного женского тела. К таким кирасам – только мужским и бронзовым – мы давно привыкли в экранизациях античной классики. В «Илиаде» Ливафиноса «кирасы» оказались женскими, на них нанесены тон-



кие изящные узоры; трудно не увидеть и здесь продуманную иронию по отношению к стереотипам. Собранные вместе, элементы наряда богинь напоминают то ли дикое в своей невероятности бальное платье с жестким корсетом «на костях», то ли воинское снаряжение мифической валькирии: очень непривычно, странно привлекательно это сочетание

дикого варварства и красоты, эротизма и жестокости (у Афины на плече еще сидит очень натуральная сова, слегка расправившая длинные оперенные крылья; Гера при первом появлении надела на себя шляпку с длиннющим пером; а юная Афродита носит девичью плетеную шапочку). Но даже этой странной и притягивающей красотой нас



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Yfounanli).

вовсе не призывают любоваться: когда Фетида – богиня более грузная, чем остальные – обнажает из-под шинели свою большую «кирасу», оказывается, поверх ее она носит черный бюстгальтер.

Важно отметить, что современные костюмы не стали у авторов спектакля самоцелью, поэтому древность из спектакля не потерялась. Она просту-

пает исподволь – то в музыке, то в ощущении ритуала (отчаянный танец Ахилла на могиле его друга Патрокла)

Сценография и реквизит переносят нас в пространство жесткое, опасное и равнодушно-агрессивное. Спектакль поставлен и сыгран в обширнейшем цеховом ангаре фабрики по производству

мебели: совсем недавно там производили школьные парты, а теперь цех превращен в летнюю неотопливаемую театральную площадку. В ангаре под потолком смонтированы прожекторы, на полу сооружены места для зрителей – прямые скамейки лесенкой на 500 человек – и оставлено огромное пространство для сцены размером 30 x 20 кв. м: оно используется полностью, от края до края.

На этой огромной сцене смоделировано место действия «Илиады» из утвари, как будто принесенной из соседних цехов и гаражей: шины от колес разного размера, двухъярусные кровати с пружинными лежаками, столы, обитые металлическими листами, крюки, перемещающиеся по тросам и пр. На левом краю вблизи зрителей – несколько кроватей, они обозначают ахейский лагерь; в противоположном по диагонали углу – правом и дальнем от зрителей – собрана внушительная крепостная стена Трои из шин. В левом дальнем углу неглубокий бассейн, обозначающий то море, то Скамандр. В средней части площадки, левее от середины, рядом со Скамандром сооружен столб под самый потолок с витыми лестницами: это – Олимп, на котором обитают боги. По площадке, обозначающей равнину перед Батиейским холмом разбросаны шины и собраны из столов дорожки, небольшие «подиумы»: по ним перемещаются боги, когда хотят вмешаться в человеческие дела.

Вновь отмечу близость пространственного решения спектакля Ливафиноса к гомеровскому эпосу. Если в «Одиссее» границы мира распахнуты до крайних пределов, и перед нами разворачиваются одна за другой чудесные страны, чередой проходят необыкновенные существа, невиданные народы, волшебники, чудовища и т. п., то события «Илиады», наоборот, пространственно сжаты, взгляд устремлен к полю битвы под Троей. Во всех 24 книгах мы фактически передвигаемся по одному и тому же треугольнику между ахейским лагерем, осажденным городом и равниной, на которой разворачиваются жестокие битвы. «Одиссея» увлекает в барочное театральное пространство с бесконечными трансформациями. «Илиада», которую Аристотель назвал самой первой трагедией, выводит на гигантскую открытую орхестру – «театр военных действий» – с несколькими стационарными





«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina YOUNANLI).



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Yöunanli).

элементами декорации; все остальное в ней – снующие люди и подвижная утварь.

Перемены на площадке происходят не только благодаря перестановкам вещей и перемещением людей. На площадке создана динамическая, меняющаяся атмосфера, заражающая своим настроением благодаря точным световым сценариям и музыкально-акустическому сопровождению. Музыкант с большой перкуSSIONной установкой и сложной электроникой размещается в правом крайнем углу ближе к зрителям⁴. Он работает непрерывно, наполняя пространство то звуками лиры и дудука, то грохотом ударных, а то и тяжелыми ак-

кордами электрогитары, когда начинается сражение. Разнообразная музыкальная палитра, составленная из мотивов древних и современных, тоже прямо укладывается в предложенную концепцию прочтения Гомера.

Всегда хочется отмечать в спектаклях удачную постановку света, а в «Илиаде» таких удач было много. Чего стоит, например, синеватая вечерняя дымка в самой первой сцене Хриса и Агамемнона, заставляющая искать глазами берег и воду как фон для действия: и вот, Агамемнон поднимает с земли жалкие монеты Хриса, принесенные как выкуп за дочь, и, размахнувшись, забрасывает их

прямо в Скамандр, давая яснейшее впечатление о пространстве действия, предугаданное в характере освещения.

Вот в конце первого акта дано почти полное затемнение, и лишь синевато-белый луч луны выхватывает воинов в шинелях, покачивающихся, сидя на столе, тесно прижавшись друг к другу, как на телеге или в лодке, когда они, настороженные, перемещаются к месту боевых действий.

Чтобы сложился столь монолитный актерский ансамбль, где каждый нашел себе место работы с наибольшей отдачей, конечно, необходимо было и давнее профессиональное знакомство артистов друг с другом, и долгие репетиции (в общей сложности они длились девять месяцев), терпеливая работа в этюдах, внимательное узнавание партнеров на материале нового текста и т. п.⁵

Но нужно было и еще одно важное режиссерское решение, которое в результате стало главной причиной столь очевидного успеха труппы: Стафис Ливафинос отказался от разделения ролей на главные и вспомогательные, превратив каждого участника эпоса в равноправного члена своего «хора рапсодов». Это неизбежно отразилось и на этической атмосфере внутри труппы «Илиады», которую мне в полной мере довелось ощутить за довольно краткий период общения с артистами. В труппе совершенно отсутствует феномен звездности (хотя там работают и очень известные артисты, получившие высокие премии, заслужившие безусловное признание), а есть сотрудничество, актерское товарищество какой-то старинной закладки, коллективная уверенность и зрелость.

К отказу от явных лидеров в спектакле вновь подвигает сам Гомер: кто может сказать, какая роль в «Илиаде» главнее – Ахилл или Агамемнон? а может, Гектор, Одиссей или Аякс? Зевс? Аполлон? и пр. Отказавшись от разделения на «премьеров» и «вспомогательный состав», Ливафинос пришел в итоге к тому, что практически каждый из пятнадцати артистов в разных эпизодах спектакля становился первым среди равных, брал основное внимание на себя, а потом снова удалялся в хор, чтобы играть молчаливого созерцателя чужих рассказов или громкого и яростного, но бессловесного участника битв.

Перемена лидера остроумно подчеркнута Ливафиносом в мизансцене и режиссерском решении. Вот в первом акте глумится над Агамемноном горбатый урод Терсит; доблестный Агамемнон вынужден молчать, слушая не в меру смелые речи перед войском из уст последнего из воинов. Уставшие солдаты, ухватившись за провокационное предложение Терсита бросить все и вернуться домой, в мечтах уже встретились со своими женщинами, которые за 10 лет ожидания разучились жить в красоте и думать о любви. Вот женщины показались на заднем плане: на них серые шинели, нет украшений; они покорно ждут вестей с войны и не знают, будут ли это вести о смерти или о жизни. Вот они получают письма, выступают на первый план, читают, оборачиваются, встречаются с мужчинами, и начинается эта замедленная, мнимая радость – мечта о мире, брызги фонтана, послевоенная танцплощадка, так знакомая русским.

Но сзади, как вихрь, налетает разъяренный Одиссей, высоко перепрыгивая через стул и совершенно подавляя Терсита, да и всех кругом, своим появлением. Следует яростная, пронимающая до мурашек речь Одиссея, обращенная прямо к зрителям, как к войску. Он призывает воинов к доблести и долгу, и его речь сразу имеет действие: на заднем плане воины расстаются со своими женщинами, те медленно удаляются из мечты. Воины строятся – вначале неохотно, потом все решительнее – для выступления на равнину перед Батийским холмом: все протагонисты исчезли, начинается общая переключка, в которую превратился у Ливафиноса обширнейший Гомеров список кораблей.

Во время этой переключки звучат голоса, то наполненные надменной гордостью самых сильных, а то и тихой гордостью меньших царей, что они тоже вносят свою лепту в битву народов со своим маленьким войском. Все громче звучит щемящая нота в музыке, тонут в музыкальных звуках бесконечные крики из строя, и мы понимаем, какая огромная армия сильных мужей скоро погибнет под Троей, сколько тысяч останутся безвестными для потомков. Гомерова демонстрация географии войска ахейан, перемешанная с восхищением от их чис-

ленности и военной доблести, вдруг превращается в тоску от бессмысленности войны: тоску только умножают все новые и новые выкрики полководцев, готовых умереть вместе с безымянным войском, исполняя долг военного союза.

Вот в третьем акте выходит на передний план враждебная троянцам Гера: обманом получив от Афродиты пояс очарования, она прибывает к Зевсу, удалившемуся на Идейскую гору для наблюдения за битвой, и соблазняет его невиданными любовными утехами, чтобы отвратить его взгляд от войны, погрузить в сон и развязать руки богам – сторонникам ахейян. Зевс, восседавший на горе из шин, как на вершине Иды, мигом пал под ее чарами: замысел Геры осуществился, и на переднем плане в желтом, теплом свете она начинает тихо покачивать уснувшего Зевса, как младенца в колыбели, с радостным смирением глядя на него.

А позади нее вся сцена начинает кипеть: узнав, что Зевс уснул, Посейдон и Афина поднимают на бой Аякса – первого по силе после Ахилла, и встают ахейяне, обороняя свои корабли от натиска троянцев. Воины выстраиваются в шахматном порядке лицом к зрителям (Гера, качающая Зевса, по-прежнему на переднем плане) и, нацелившись пристальными взглядами на публику, размахивая мечами, рассказывают о ходе сражения. Вот мы слышим, что Аякс запускает огромный камень в Гектора; Гектор повержен ударом в шею, он близок к смерти настолько, что даже Гера, забыв качать Зевса, устремилась в сторону битвы и со злой радостью ждет развязки... Но тут с воплем просыпается Зевс и предотвращает поражение Гектора, уготованное богами и героями против его воли. Аполлон, посланный Зевсом, поднимает Гектора; воодушевленные троянцы подступают к кораблям.

Артисты из глубины сцены, входя в воды Скамандра, медленно выносят на длинных шестах маленькие модели многомачтовых кораблей с белыми парусами: они покачиваются вверху и вдалеке – беззащитные перед огромным и яростным войском, как голуби перед ястребом (Аполлона, устремившегося к Гектору с горы Иды, Гомер только что сравнил с ястребом – губителем голубей: так неожиданно материализовалась в спектакле гомеровская метафора). Вновь Гектор стал-

кивается лицом к лицу с Аяксом: они хватаются за один и тот же шест с дрожащим наверху кораблем, пылая ненавистью, и оба призывают свои войска к сражению. Теперь уже на передний план выступает страшный от ярости Аякс и, обращаясь к зрителям, как к войску, призывает ахейян мужественно сражаться за корабли. Вновь звучит пробирающая до дрожи речь полководца, напоминающая речь Одиссея в первом акте.

Двуплановость в актерской игре, происходящая из практики древних рапсодов, оказывается на удивление современной. В наше время безудержную эмоциональную трату актера на сцене зрители воспринимают с недоверием: слишком глубоко поселился скепсис в нашей культуре, слишком не готов зритель гневаться, когда гневается актер, и плакать, когда он плачет. Но если в действие вглечено повествование и актеры то и дело берут дистанцию по отношению к своему образу – тогда зритель радостно и без остатка отдается сложным и сильным трагическим эмоциям, что крайне редко случается сегодня в драматическом, а не эпическом спектакле. Как ни странно, современной публике очень нужна дистанция, чтобы отдалиться чувству.

Техника переключения актеров из игры в повествование основана на сохранении их эмоции. Агамемнону не нужно выходить из состояния ярости и желая мстить, мобилизующего весь его изощренный ум, чтобы перейти от эмоциональной игры к рациональному повествованию. Достаточно снять фуражку и сделать шаг в сторону к зрителям, чтобы превратиться в рассказчика, наполненного эмоцией Агамемнона. Это очень важно: ни одна из строчек, произнесенных от лица Гомера-рассказчика, не превратилась в «реплику в сторону», которая неизбежно несла бы в себе оттенок комизма. Это лишний раз подчеркивает жанровую чувствительность авторов спектакля: в трагедии и эпосе не должно быть «реплик в сторону», они свойственны только комедии. Приняв такое решение, артисты верно нашли для себя эмоциональную основу поступательного движения эпоса; с репликами «в сторону» текст скакал бы от главной партии к побочной – от игры с партнером к заигрыванию со зрителем.



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Younanli).

Эпическая непрерывность повествования позволила оправдать частую смену ролей артистами. Конечно, это огромное счастье, потребовавшее от актеров огромного труда, суметь в течение спектакля создать не один, а несколько крупных образов. Таким счастьем наделены в «Илиаде» все пятнадцать артистов; каждый образ врезается в память.

Запоминается надменный, хитрый Агамемнон (он же Гефест); яростный Ахилл – дико-страшный и по-юношески беспомощный в своем гневе; мудрый старец Приам, объятый глубочайшей скорбью за Троию (он же Хрис и Аполлон); Гекуба, потерявшая всех своих детей (она же Фетида); юная, длинноручая, хрупкая, похожая на лань Афродита (она же Ирида, безбородый юноша Гермес, Хрисеида, Брисеида, Ифигения); сильная и коварная интриганка Гера (она же верная и любящая Андромаха); большой, могучий, сумрачный Аякс; честный

Гектор с большими и ясными глазами, наполненными болью; бахвал Парис, любимец богов, неспособный к героизму в одиночку (он же Арес и Сарпедон); пронзительный, быстрый и решительный Одиссей (он же Зевс, подчиняющий своей мощи всех богов); вспльчивый, в сомнительную минуту всегда взирающий на старшего брата Менелай (он же Терсит); преданный дружбе Патрокл; сверкающая холодной, неприступной красотой Афина; и многие другие.

Смена ролей выполняется артистами настолько непринужденно, что заставляет искать в этом приеме смысловой комментарий, почему именно такие персонажи сошлись в одном актере, – и эти поиски порой совсем бессмысленны. Вот мы узнаем в Гекубе, матери Гектора, Фетиду, мать Ахилла, а еще – женщину-судьбу (судьба – мать всех воинов), вторгающуюся в действие тут и там с комментариями и пояснениями. Есть смысловая



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Yöunanli).

связь между этими образами: страдание за детей, ясное видение смысла и итога происходящих событий, но бессилие их предотвратить. Недаром в самом конце четвертого акта именно эта женщина-судьба в слезах произносит последние поэтические строки спектакля; рядом с ней в центре сцены на переднем плане два злейших врага, Ахилл и Приам, сидят, примиренные перед лицом смерти, в ожидании новой бессмысленной битвы, и старый Приам приклонил голову на плечо врага, как на плечо сына, а Ахилл прижался щекой к его волосам, словно чувствуя в нем отца.

Последние строки спектакля, произнесенные женщиной-рапсодом как комментарий к этой живой картине, написаны не Гомером, а Константином Кавафисом – современным греческим поэтом. Они обращены в первую очередь к его родному народу – грекам, но вместе с ними и ко всем людям:

В наших стараниях мы похожи на людей,
поверженных ниц,
в наших стараниях мы похожи на троянцев.
Стоит нам двинуться вперед, обретая силу,
как вместе с ней появится дерзость.
Но что-то всегда остановит нас на полпути:
приведет свое войско Ахилл, окружит город окопами,
напугает яростным криком...
В наших стараниях мы похожи на троянцев.
Мы думаем, что напор и отвага изменят судьбу,
и гордо шагаем, готовые к битве.
Но наступает перелом, наша дерзость и отвага
исчезают,
боевой дух изменяет нам и, лишённые сил,
мы мечемся вокруг городских стен,
спасаемся бегством.
Мы обязательно проиграем.
А сверху, со стен уже несется погребальная песнь:
там оплакивают память о наших днях.
Там горько плачут о нас Приам и Гекуба.



«Илиада». Сцена из спектакля. Фото Элины Юнунли (Elina Yöunanli).

Право превратить сцену в трагическую трибуну, обращенную к греческому народу и миру, чтобы произнести в финале столь глубокие и горестные строки, надо было заслужить всем ходом действия. Авторы «Илиады» это право безусловно заслужили, создав один из лучших современных спектаклей крупной формы в мировом театральном репертуаре.

Примечания:

- ¹ Платон, Государство, 394с; см.: Платон. Собр. соч. / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 159.
- ² Даже наиболее знаменитые современные спектакли и экранизации, которые традиционно относят к категории эпического театра, или театрального эпоса – «Махабхарата» Питера Брука, «Неистовый Роланд» Луки Ронкони, «Атриды» Арианны Мнушкиной и др. – по форме являются драмами, а не эпосом.

³ В «Государстве» Платона (605с) исполнитель гомеровского эпоса и Гомер отождествляются: «мы... слушая, как Гомер... изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длиннейшую речь... испытываем, как тебе известно, удовольствие»; перевод А. Н. Егунова, см.: Платон. Собр. соч. / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 403.

⁴ Можно увидеть здесь сходство по роли музыки в спектакле, да и по способу пространственного размещения музыканта с «Атридами» Арианны Мнушкиной: композитор Жан-Жак Леметр и его помощник тоже работали непрерывно во время действия, разместившись со своей перкуссионной установкой и электроникой справа от площадки на переднем крае.

⁵ Не могу удержаться от аналогий с практикой античного театра: длительность репетиций трагедии в эпоху Эсхила, Софокла и Еврипида тоже составляла около 9 месяцев: от начала афинского года в июле – до Великих Дионисий в апреле. При этом численность софокловой труппы составляла 15 человек: столько же актеров в группе Ливафиноса.

АУТЕНТИЗМ ИЛИ АВАНГАРД: «ВАКХАНКИ» В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКИЙ (2015)

Вообразим себе двух разных зрителей «Вакханок» Теодороса Терзопулоса в Электротеатре Станиславский. Первый встречается с творчеством Терзопулоса впервые; второй знает его давно и видел много его спектаклей.

К первому типу относится большинство публики, пришедшей на премьеру в Электротеатр – во всяком случае, большинство молодежи.

Ко второму типу принадлежат завсегдатаи Чеховского театрального фестиваля: в его программе неоднократно были спектакли Терзопулоса («Персы» 1992 г., «Медея» 1996 г., «Прометей прикованный» 1998 г., «Геракл во гневе» 2001 г.). Сюда же относятся зрители, следящие за работой Центра им. Мейерхольда («Персы» 2004 г. и «Аякс» 2005 г.); публика фестиваля спектаклей «Solo» в Театральном центре на Страстном («Эремос» 2010 г. и «Иокаста» 2011 г.); наконец, те, кто видел «Эдипа-царя» в постановке Терзопулоса в Александринском театре (премьера в 2006 г.) и его «Носферату» в Пермском театре оперы и балета (премьера в 2014 г.).

Зритель, пришедший к Терзопулосу впервые, будет потрясен энергией, изливающейся со сцены и захватывающей зрительный зал; медитативной сосредоточенностью актеров, разрешающейся мощными выглексами экспрессии; общей ритмичностью и пластической выстроенностью действия от начала и до конца; наконец, парадоксальностью мышления режиссера – он рисует на сцене неожиданные, страшные образы, врезающиеся в память, и подводит артистов к особому способу существования, не характерному ни для европейского психологического театра, ни для привычной сегодня трагифарсовой эстетики.

Спектакль Терзопулоса обязательно заставит задуматься об архаическом ритуале и восточных медитативных практиках. Терзопулос ухватывает глубоко сидящий в современной культуре смутный образ первобытного экстатического ритуала и придает ему отчетливость. Значение каждого элемента пластического языка Терзопулоса, конечно, не будет понятно зрителям; но общая осмысленность его художественной системы, энергия,

последовательность и внутренняя уверенность артистов, что все должно происходить именно так, а не иначе – все это убедит зрителя в том, что происходящее далеко не случайно.

В самом начале «Вакханок» сразу же задается высокий градус энергетического напряжения. По законам классической композиции, так начинать нельзя, ибо наращивание энергии до кульминации будет невозможно. Однако Терзопулос не мыслит в пределах классической схемы «завязка – кульминация – развязка»; его композиция, скорее, напоминает ритмическое кружение со вспышками и затуханиями, как в современной рок-музыке. Так что в начале спектакля может быть и самая яркая вспышка, которая затем повторится несколько раз.

У зрителя, давно знакомого с творчеством Терзопулоса, впечатления будут гораздо более сдержанными.

Прежде всего, такой зритель заметит: спектакли Терзопулоса можно узнать сразу же, потому что они похожи один на другой. Голые торсы мужчин и, часто, женщин (Агава в «Вакханках» Электротеатра выходит с обнаженной грудью, а в «Вакханках» 1986 года все женщины играли с голым торсом). Темные брюки или темные костюмы без рубашек. На сцене доминируют цвета авангарда: черный, белый, красный. На полу нередко вычерчен большой круг, обозначающий оркестру. Нет живописных декораций, но регулярно используется простая бутафория, контрастирующая по смыслу с образами архаики и скорее уводящая нас в современный минимализм и конструктивизм: кубы, прямоугольные доски, стеклянные шары, стеклянные посохи, стеклянные дощечки и пр.

От спектакля к спектаклю на лицах актеров повторяются застывшие гримасы, напоминающие древнегреческие маски: широко раскрытые рты, круглые глаза, выражающие потрясение, страдание, растерянность. Бывает и жуткая, демоническая улыбка, как у Горгон с древнегреческой керамики или у героев немецкого экспрессионистского кино начала XX века. В «Вакханках» Электротеатра широко раскрытые рты мы видим у хоревтов; жутковатую улыбку – у Диониса.

Грим актеров Терзопулоса тоже узнаваем и воспроизводится регулярно. Как правило, использу-



«Вакханки», сцена из спектакля. Фото А. Безукладникова (Электротheater Станиславский).

ется белая пудра на лицах и на теле, часто темные подводы вокруг глаз. Такой грим должен создать впечатление больного, изможденного или даже умирающего тела. Он уместен в художественной системе Терзопулоса, ибо ее исток – в болезненном чувстве дисгармонии, в котором, по его мысли, коренится современная трагедия.

Дисгармонический «взрыв» звучит в начале «Вакханок» Электротheaterа. Терзопулос вступил на левый передний угол сценической площадки, разбил тарелку и сразу же ушел – так начался спектакль. Завсегдатай театра заметит: Терзопулос участвует в собственных спектаклях как «играющий автор» в последнее время регулярно – и это самое заметное отличие последних его постановок от тех, что запомнились из 90-х и начала 2000-х. Например, он действует в спектакле «Эremos»: сидя перед сценой, зачитывает время от времени по-гречески плач по напечатанному тексту, всякий раз начиная с причитания «Элелеф, элелеф».

В «Иокасте» Терзопулос тоже произносил некоторые фразы, сидя прямо на площадке перед актрисой Софией Хилл и вступал с ней в диалог взглядов. В «Иокасте» же он разбил много тарелок; «бой посуды» передавал экстатическое чувство. Как потом пояснил сам Терзопулос на пресс-конференции, тарелки обыкновенно бьют на греческих свадьбах, так что для него тут тоже был ритуальный смысл: разбитая тарелка может служить символом и радости, и катастрофы.

В начале «Вакханок» Электротheaterа звучит «взрыв», а в финале плач по погибшим – тоже в исполнении Терзопулоса. На сцене лежат обездвиженные хоровы и Агава; Терзопулос выходит из глубины сценической площадки, проходит сцену по диагонали, исполняя на греческом языке песню-плач, и медленно расправляет длинный красный плащ на Агаве, чтобы укрыть ее, как воина, павшего на дионисийском поле сражения.

Такова, по Терзопулосу, динамика трагедии: от энергетического взрыва к оплакиванию павших.

Суть трагедии, как Терзопулос неоднократно пояснял на пресс-конференциях – в схватке человека с богами, заведомо ведущей человека к гибели. В «Вакханках» бог, с которым соперничает человек – Дионис. (Кто-то обязательно вспомнит, что идея космического состязания с богами в древнегреческой трагедии, бессмысленного, но все же необходимого для героя, была впервые высказана немецкими романтиками – братьями Шлегелями и Шеллингом, для которых не «Вакханки», а «Прометей» был наиболее сущностной трагедией. Эта идея романтиков – увлекательная, но все же не объясняющая большинства доставшихся нам греческих трагедий – осталась фактом истории философии, не была востребована наукой XX в. и перешла в художественную практику).

Прямое сходство между разными спектаклями Т. Терзопулоса, поставленными в разных концах мира, можно проследить с 1986 года (когда был создан Театр «Аттис») и до наших дней. Причина сходства не только в эстетике, которой он привержен, но – главное – в системе актерского тренинга, разработанного Терзопулосом и предназначенного для расширения выразительных способностей актера. Свою систему Терзопулос создал еще в середине 1980-х; по сей день она осталась в общих чертах неизменной. Читатель может сам познакомиться с тренингом: одновременно с выпуском спектакля «Вакханки» Электротеатр в 2014 году выпустил книгу Т. Терзопулоса «Возвращение Диониса», к которой прилагается видеодиск с записью тренинга в исполнении Савваса Струмбоса – ассистента Терзопулоса.

Здесь не место для подробного анализа тренинга: ему посвящены несколько книг¹. Важнее заметить другое: пластика всех спектаклей Терзопулоса является прямым следствием этого тренинга и, по сути, его демонстрацией.

Мы часто различаем у артистов Терзопулоса основную исходную позицию, принятую в медитациях и занятиях восточными боевыми искусствами (прямая стойка, ступни параллельно, легкий присед, руки разведены, взгляд вперед, глаза прикрыты); замечаем характерные волнообразные подрагивания различных частей тела актеров в состоянии спокойствия или же интенсивную «тряску», напо-

минающую конвульсии, в состоянии напряжения (таза, живота, рук, плеч и пр.); смелое перемещение артистами центра тяжести тела, его осей и плоскостей, обычно ассоциирующихся с нормальной жизнедеятельностью человека (некоторые движения актеры выполняют, даже вытягиваясь параллельно полу, стоя на одной руке и одной ноге животом вверх); слышим шумное и ритмичное дыхание, шипящие звуки, иногда выкрики «ха» и «ос»,



также характерные для восточных систем медитации и боевых искусств, и т. д.

Пластика Терзопулоса – экспрессивная и парадоксальная – с первого раза ошеломляет зрителя, но и оставляет в ситуации нерешенного вопроса. Что зритель видит в большей степени: спектакль, основанный на сюжете, который надо все-таки понять и осмыслить, или независимую от сюжета демонстрацию состояний артистов, совокупность

упражнений, приведенную в некоторую связность?

Иногда кажется, что для Терзопулоса важнее показать не действие, а именно состояние актеров в тренинге, их работающие, необычно движущиеся тела, глубокое дыхание, медитацию. Напряженный голый торс, энергичное скручивание и разворачивание тела, широко разъятые рты, застывшие в немом крике, обильные телесные «соки» (пот и слюни), надрыв, отсутствие гармонии, неуместность



«Вакханки», сцена из спектакля. Фото О. Орловой (Электротheater Станиславский).



Дионис (Е. Морозова). Фото А. Безукладникова (Электротеатр Станиславский).

красоты – все это образы, регулярно встречающиеся в спектаклях Терзопулоса. Важно отметить, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в сценическую пластику спектаклей, наилучшим образом будет востребован только в его собственных постановках: трудно вообразить себе спектакль другого режиссера, в котором этот тренинг найдет себе подобающее место. (На моей памяти, только «Филоктет» Н. Рощина, показанный в 2004 г. в Центре Мейерхольда, явно отсылал к методу Терзопулоса – и то только потому, что сам Н. Рощин и артисты спектакля проходили этот тренинг в течение нескольких недель прямо перед постановкой.)

В «Вакханках» Электротеатра сюжетность действия явно отступает перед его «имагинарностью». Иначе говоря, история противостояния Пенфея и Диониса в древних Фивах у Терзопулоса затушевывается явлениями странных и страшных персонажей самих по себе.

Почти единственное событие, которое артисты демонстрируют в «Вакханках» – всеобщее подчинение Дионису: то податливо-быстрое и торжествующее, то неохотное, но все-таки неизбежное. Еврипидовых нюансов и подробностей этого события, которых столь много в поэтическом тексте, в спектакле Терзопулоса уже не различить. История трагической победы жуткого Диониса над человечеством была раскрыта у него самим фактом использования необычной, экстатической пластики – и произошло это сразу же, в первые минуты. Поэзия Еврипида в переводе И. Анненского оказалась второстепенной: да и в самом деле, многословную, риторичную речь Еврипида, написанную в ямбических триметрах, практически невозможно безнаказанно разложить на совокупность ритуальных выкриков, ритмических перебивов и голосовых модуляций – непрерывно развивающийся смысл будет потерян, рациональность слова уступит сно-



Агава (А. Казакова). Фото О. Орловой (Электротheater Станиславский).

видческим ассоциациям, воплощенным в движениях тел.

При всем при том очевидно, что артисты Электротheater очень хорошо поработали в тренинге. Впечатляет слаженная работа хора. Запоминается сам Дионис (Елена Морозова): первобытный демон, говорящий на разные голоса, произносящий слова в необычном, необыденном ритме. Тело Диониса содрогается, волнуемое непостижимыми силами, то замирает в изнеможении, то взрывается

дикой энергией. Один из важнейших эпизодов во всем корпусе древнегреческой трагедии – долгий монолог Агавы, матери, убившей сына в дионисийском исступлении (Алла Казакова) – также заставил зрителей Электротheater внимать каждому движению актрисы. Терзопулос обозначил подчинение Агавы Дионису тем, что она надевает на себя первобытную маску в форме уродливого черепа (такую же маску он использовал и в первых своих «Вакханках» 1986 г.).

Необычность телесной пластики и мимики артистов входит в общую концепцию Терзопулоса. Трагедия, по его убеждению – это резкий поворот или даже падение человека с привычного жизненного пути, когда в глубине мира открывается непреодолимая катастрофа. Поэтому бытовое поведение или любование классической красотой в его спектаклях невозможно: уместнее многократное переживание боли и страдания. Такая концепция неизбежно ограничивает драматургический диапазон режиссера, показывая, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в пластические формы спектакля, не универсален: Терзопулос предпочитает древнегреческих трагиков, а из современных авторов – Самуэля Беккета и Хайнера Мюллера (действительно, почти невозможно вообразить себе в такой пластике, например, Чехова или Ибсена). Свой выбор он, конечно, поясняет: именно эти драматурги возвращают современной культуре состояние первозданного театра, которое когда-то было связано с острым переживанием трагедии.

Зрители, впервые встретившиеся с Терзопулосом, охотно будут склоняться к мысли, что этот режиссер ближе всех подошел к пониманию того, «как было на самом деле» в Древней Греции при Эсхиле, Софокле и Еврипиде, как тогдашние актеры понимали, ставили и играли трагедию.

Однако едва ли имеет смысл серьезно заниматься исследованием степени аутентичности его творческого метода. «Пробу» на аутентичность метод Терзопулоса пройти не может в принципе, потому что его не с чем сверять. Ни одного античного трактата по актерскому искусству не сохранилось, а сущность дионисизма и его связь с театральной практикой Древней Греции по сей день является предметом ожесточенных споров в рели-



«Вакханки», финал спектакля. В центре Т. Терзопулос. Фото А. Безукладникова (Электротheater Станиславский).

гиоведении, филологии и истории театра: эти споры делятся уже не одно столетие.

Ученые, знающие иконографию античной трагедии (керамику, статуи, фрески и мозаики), наоборот, не узнают ее в работах Терзопулоса и его артистов. Высказывания этого режиссера о сущности трагедии, звучавшие в беседах с артистами могут вызвать недоумение или даже протест у историков древности, например:

«В Древней Греции не существовало понятия умеренности (меры), и потому гармония в итоге никогда не достигалась. Это европейский классицизм уверовал в то, что древние греки смогли обрести гармонию через катарсис»².

«У нас в спектакле не будет характеров в обычном понимании этого слова (Аристотель ведь тоже писал, что в трагедии характеров нет)»³.

Возразить этим утверждениям Т. Терзопулоса сможет любой человек, читавший древних философов. Он скажет, например, что понятие «меры» встречается еще у Семи мудрецов, живших до Эсхила, затем у досократиков, затем – в изобилии – у Платона и Аристотеля. Точно так же «гармония» – одна из важнейших философских категорий досократиков, Платона и Аристотеля. А уж понятие «характер» (ethos, который на английский переводят как character, а на русский – «нрав», «характер») поставлено Аристотелем на второе место по важности в трагедии, тогда как на первом месте у него стоит «сюжет», или «миф» (mythos).

И все же научной полемикой в данном случае увлекаться едва ли уместно. В системе Терзопулоса важна не историческая точность, не аутен-

тизм, а художественная убедительность его идей, несомненно увлекающая – не ученых, а актеров, работающих с ним (на одной из пресс-конференций Т. Терзопулос признался с неудовольствием, что, по его мнению, ученые-античники только все путают). Его философия трагедии проистекает в конечном итоге не из штудий по истории античной драмы, а из художественной идеологии современного театрального авангарда.

Для авангардной системы идей второй половины XX века характерны: подчеркнутая оппозиция к «буржуазному» театру (то есть развлекательному, иллюзорному, коммерческому, использующему тело актера только наполовину – с головы до пояса и пр.); оппозиция к «психологизму»; приверженность идеям «театра жестокости» (поиск новой ритуальности, стремление потрясти зрителя, гипертелесность); приверженность идеям Гротовского о театре-лаборатории (работа над расширением выразительных возможностей актера, минимализм, обнаженность тела как основа новой эстетики и пр.). Идеи авангарда, разделяемые Терзопулосом, конечно, по сей день полезны как «прививка» современным артистам-профессионалам. Связь их с дионисизмом и античной театральной практикой в данном случае не особенно важна.

Что же объединило зрителей Электротеатра, впервые увидевших работу Терзопулоса, и зрителей, знающих его достаточно давно? На мой взгляд, понимание того, что возвращение артистов профессионального репертуарного театра (в данном случае Электротеатра Станиславский) в авангардную лабораторию – хотя бы на время – очень полезно; что встреча русских артистов с режиссером столь необычного мышления (пусть и регулярно повторяющего себя в разных спектаклях по всему миру) обогащает профессиональный опыт;

наконец, что расширение творческого ареала через сотрудничество с известными иностранными режиссерами – это верный путь для театра, который мыслит себя современным.

Но сомнение после просмотра «Вакханок» у меня все-таки осталось. Режиссер Терзопулос – человек фестивалей, творческих лабораторий и мастер-классов. Он явно не из тех, кто «держит» репертуарный театр или создает спектакли для длительного проката на одной и той же сцене. Ни один из его спектаклей, показанных в России, не является репертуарным (так, и на сайте Александринского театра «Эдип-царь» прямо значится под рубрикой «фестивальные спектакли»). Как сработает соединение такого режиссера с государственным репертуарным театром, который открылся его «Вакханками», и какова будет прокатная история у этого спектакля? Это станет ясно только со временем.

Примечания:

- ¹ См., например: Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens, 2000; Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. СПб., 2009; Терзопулос Т. Возвращение Диониса. М., 2014;
- ² [Терзопулос Т.] Репетиции спектакля Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь» в Александринском театре 4 июля – 13 августа 2006 года / Литературная запись репетиций и схемы мизансцен Ольги Чепуровой // Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. СПб., 2009. С. 36.
- ³ [Терзопулос Т.] Репетиции спектакля Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь» в Александринском театре 4 июля – 13 августа 2006 года / Литературная запись репетиций и схемы мизансцен Ольги Чепуровой // Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. СПб., 2009. С.45.

Научное издание

Дмитрий Владимирович Трубочкин

Древнегреческий театр

Издательство

• Памятники исторической мысли •
115597 Россия Москва Воронежская 38/334

Подписано в печать 15.10.2016. Формат 84x108 1/16.

Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 44,1. Усл. печ. л. 47,2.

Sb: Памятники исторической мысли, 2016

pimbook.su

Заказ 6975. Тираж 400 экз.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8(499)270-73-59

Дмитрий
ТРУБОЧКИН

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР



ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ