

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМА
ЦЕНТР АНТИКОВЕДЕНИЯ

О. В. Кулишова

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург
2013

ББК 63.3(0)
К 903

Рецензенты: д-р ист. наук, проф. Э. Д. Фролов (С.-Петерб. гос. ун-т),
д-р ист. наук, проф. Н. С. Широкова (С.-Петерб. гос. ун-т)

*Рекомендовано к печати
Ученым советом исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета
Протокол № 5 от 11 апреля 2013 г.*

Кулишова О. В.

К 903 Античный театр: Учебно-методическое пособие. — Санкт-Петербург, 2013. — 32 с.

Учебно-методическое пособие по курсу «Античный театр» предназначено для студентов, обучающихся по направлениям «история» и «история искусства», а также специализирующихся по кафедре истории древней Греции и Рима. Кроме того, оно адресуется всем, кто интересуется вопросами античной истории, проблемами рецепции античного наследия в современной европейской культуре. Данное пособие содержит необходимый комплекс методических материалов по учебному курсу: программу, рабочий план, темы докладов и рефератов, вопросы к экзамену/зачету, список рекомендованной литературы и методические указания для самостоятельной работы студентов, а также приложение «Античные авторы о театре».

Разработано для студентов кафедры Истории Древней Греции и Рима Санкт-Петербургского государственного университета.

ББК 63.3 (0)

© О. В. Кулишова, 2013
© Исторический факультет
С.-Петерб. гос. ун-та, 2013

Введение

В подготовке студентов по историческим специальностям важное место занимают дисциплины, связанные с осмыслением античной культуры. Древнегреческий театр является одним из самых органичных и блестящих изобретений античности, вечным объектом рецепции и непременным элементом актуализации античного наследия. Античная драма оказывается неисчерпаемым источником, на протяжении столетий питающим европейскую культуру, а сам театр отстоял свое место в нелегкой борьбе с мощной индустрией развлечений и зрелищ современного общества. Поэтому в рамках курса «Античный театр» значительное внимание уделяется тому, чтобы сформировать у студентов представления о значении этой части античного наследия для последующей европейской культурной традиции. Материал курса дает возможность оформить у студентов понятие об особенностях античного театра как в связи с общей характеристикой античной цивилизации, так и в контексте значения античного наследия для современной культуры.

Целью данного курса является познакомить студентов с истоками театральной культуры в античную эпоху, содержанием основных периодов развития античного театра и их особенностями, важнейшими формами драматического перформанса, структурой и организацией театральных представлений, их местом и значением в жизни античного общества. Кроме того, важной частью содержания курса по античному театру является обращение к биографии и творчеству наиболее выдающихся представителей античной драматургии: греческих трагиков и комедиографов эпохи классики, а также римских драматургов.

Следует также указать, что театр традиционно оказывается и одним из наиболее интенсивно изучаемых феноменов античного мира, а в последние десятилетия в научной литературе заметен настоящий всплеск интереса к теме античного театра, особенно к проблемам происхождения, функционирования и роли театра в жизни античной гражданской общины. Особенное внимание к этой теме проявляется, прежде всего, в необыкновенно возросшем количестве работ, посвященных античному театру, — монографий, сборников и отдельных статей. Еще одним свидетельством пристального внимания современной науки является все увеличивающееся разнообразие научных подходов к изучению этой темы. Прежде всего отметим, что в исследованиях по театру сохраняется свое значение традиционный филологический подход с акцентом на изучении текста. В последние десятилетия это направление было активно дополнено

так называемым Новым критицизмом, что открыло широкий путь новым методологиям. С конца 1970-х гг. большой популярностью пользуется направление, начало которому положил Оливер Тэплин и которое обозначается в современной западной литературе как «performance-analysis» и «gconstruction». Согласно этому подходу, древнегреческую драму нужно рассматривать как произведение для театральных подмостков, представление, действие, что предполагает, кроме исследования этого феномена, также воссоздание реального, живого перформанса.

В 1980-х гг. внимание исследователей стал привлекать более широкий политический и социальный контекст древнегреческого театра, что в значительной степени произошло под влиянием имеющей многочисленных последователей так называемой Парижской школы Жан-Пьера Вернана и Пьера Видаль-Наке. В последние 30 лет исследование классической драмы как полисного института переживает настоящее возрождение и расцвет. Анализ аттической драмы в политическом контексте, изучение древнегреческого театра в связи со становлением, развитием и распространением полисной модели, в частности в ее демократическом афинском варианте, гражданская интерпретация театра имеет множество приверженцев среди современных исследователей. Одни склонны все успехи театра связывать с демократическим характером Афинского полиса, другие же (и эта позиция представляется нам более убедительной и обоснованной) — скорее, с универсальной полисной основой вне зависимости от ее характера и формы.

Учитывая все сказанное выше, вполне целесообразным представляется в рамках изучения курса по античному театру обратиться к характеристике современной историографии по данной теме, чему посвящен специальный раздел программы курса. Важным и актуальным подробный историографический обзор представляется еще и потому, что интерес к античному театру, столь характерный для западной историографии, в отечественном антиковедении не столь заметен.

Содержание курса по античному театру может способствовать не только формированию основных профессиональных навыков студентов и расширению общеисторического и культурного кругозора, но также активизации исследовательских и аналитических навыков студентов. Поэтому необходимыми и важными нам кажутся те разделы пособия, которые содержат тематику докладов и рефератов, литературу к их составлению и имеют целью помочь студентам в самостоятельной работе, являющейся необходимым условием освоения материала курса.

Основной формой аудиторных занятий является лекция; однако для более успешного усвоения материала курса предполагается использовать также другие формы работы со студенческой аудиторией:

- семинара-коллоквиума, когда все студенты готовятся по предложенным заранее вопросам, максимально вовлекаются в обсуждение темы/проблемы,
- представления докладов и презентаций одним студентом или группой из двух-трех человек (при этом в некоторых случаях может назначаться оппонент из студентов),
- практического занятия по работе с текстами исторических источников,
- письменной работы (реферата).

Овладение этими формами работы во время аудиторных занятий поможет студентам успешнее вести самостоятельную работу по важнейшим темам курса, которая является необходимым условием для освоения материалов курса и доля которой в связи с насыщенностью программы оказывается весьма значительной. Кроме того, самостоятельная работа студентов предполагает консультации с преподавателем, которые имеют в виду как направить эту работу, так и проверить ее выполнение.

Содержание программы, значительный объем изучаемого материала (в том числе обилие дат, имен, терминов) делают необходимым текущий контроль над усвоением предлагаемых студентам тем, который осуществляется как во время аудиторных занятий (в частности в форме проверочных работ-тестов), так и во время консультаций с преподавателем (в форме устного собеседования). В конце семестра студенты сдают зачет, который представляет собой либо индивидуальное собеседование с преподавателем (по заранее объявленным вопросам, которые указаны в соответствующем разделе пособия), либо коллоквиум, либо письменный тест.

Учебно-методическое пособие по курсу «Античный театр» предназначено для студентов, обучающихся по направлениям «история» и «история искусства», а также специализирующихся по кафедре истории древней Греции и Рима. Кроме того, оно адресуется всем, кто интересуется вопросами античной истории, проблемами рецепции античного наследия в современной европейской культуре. Данное пособие содержит необходимый комплекс методических материалов по учебному курсу: программу, рабочий план, темы докладов и рефератов, вопросы к экзамену/зачету, список рекомендованной литературы и методические указания для самостоятельной работы студентов, а также приложение «Античные авторы о театре».

Программа курса «Античный театр»

1. Введение

Предмет и задачи курса. Основная литература по курсу.

Важнейшие виды источников по истории античного театра. Свидетельства письменной традиции. Трактат Аристотеля «Поэтика». Сохранившиеся произведения античных драматургов. Эпиграфические материалы. Дидакалии. Археологические памятники, остатки театральных сооружений. Изображение театральных сцен в вазовой живописи и других произведениях античного искусства.

Историография. Классические труды XIX–XX вв., посвященные античному театру. Основные направления в изучении темы театра в современных исследованиях.

2. Происхождение драмы

Исторические условия возникновения и функционирования древнегреческого театра. Особенности культурного развития древней Греции в архаическую эпоху. Проблема «греческого чуда». Греко-персидские войны и историческое значение победы греков. Афинский полис и «золотой век» демократии при Перикле. Афины — центр культурной жизни эллинского мира. Расцвет греческой культуры и искусства в эпоху классики.

Культ Диониса и возникновение театра. Теории происхождения древнегреческой драмы в современной историографии. Аристотель о возникновении драмы. Основные драматические жанры в Древней Греции: трагедия, комедия, драма сатиров. Их становление и особенности. Культ Диониса и дифирамб. Хор и выделение из его состава исполнителя-актера. Феспид и начало регулярных постановок трагедий в Афинах при Писистрате (534 г. до н. э.). Появление комедии на афинской сцене (487/6 г. до н. э.).

3. Устройство театрального здания

Развитие театральных сооружений. Устройство греческого и римского театра по данным сочинения «Об архитектуре» Витрувия Поллиона (вторая половина I в. до н. э.). Археологические свидетельства — остатки античных театральных сооружений. Основные элементы театрального здания: театрон (θέατρον), орchestra (ὄρχήστρα),

скена (σκηνή). Их устройство, функциональное назначение и особенности эволюции. Алтарь (θυμέλη) — непременная принадлежность орхестры. Проскений (προσκήμιον) и его развитие. Афинский театр Диониса, его устройство.

4. Организация театральных постановок в классических Афинах

Время проведения драматических представлений и их состав. Драматические представления в составе праздников в честь Диониса (Городских и Сельских Дионисий, Антестерий, Леней). Конкурсный характер постановок. Структура драматических агонов во время Великих (Городских) Дионисий. Порядок выбора судей, их обязанности, объявление победителей. Специальное народное собрание, которое проводилось в театре и было посвящено итогам праздника. Документальная отчетность — дидаскалии.

Государственная и частная инициатива в организации и финансировании театральных агонов. Должностные лица, заведовавшие театральными представлениями на различных праздниках (архонт-эпоним на Великих Дионисиях, архонт-басилевс на Ленеях, демарх на Малых Дионисиях в каждом деме). Теорикон («театральные деньги»). Хорегия и ее роль в финансировании постановок. Порядок назначения хорега и его обязанности.

Оформление драматических спектаклей. Костюмы и маски актеров. Музыка и танцы в трагедиях и комедиях. Театральные декорации и машинерия.

Актеры и публика. Драматический хор, его роль в театральном представлении. Введение первого актера (протагониста) Феспидом, второго (девторгониста) — Эсхилом, третьего (тригониста) — Софоклом. Авторы драм в качестве актеров. Порядок распределения актеров между поэтами-участниками драматических агонов. Особенности сценического искусства в античности, требования к актерам. Социальный статус актеров и хореэтов. Публика на театральных представлениях. Состав зрителей, вопрос об участии женщин в качестве зрителей. Порядок распределения мест в театре. Почетные места, проэдриа. Поведение публики в театре.

5. Расцвет древнегреческой драмы в эпоху классики

Структура драмы. Структура трагедии. Пролог и парод. Эпипарод. Эпизодии и стасимы. Коммос. Эксод. Особенности структуры комедии: агон и парабаса.

Великие афинские трагики V в. до н. э.

Творчество Эсхила. Греческая трагедия до Эсхила. Новшества, введенные Эсхилом (второй актер), и начало подлинной драмы. Биография Эсхила. Поколение марафонских бойцов. Обзор сохранившихся пьес («Прометей прикованный», трилогия «Орестея», «Персы» и др.).

Жизнь и творчество Софокла. Биография Софокла. Общий обзор сохранившихся пьес и новшества, введенные им в театральное дело (третий актер, хор из пятнадцати человек, отказ от личного исполнения главных ролей). Трагедии Софокла на сюжеты из фиванского цикла мифов («Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Антигона»), их проблематика и образы главных действующих лиц. Развязка действия в трагедиях Софокла и прием *deus ex machina*.

Еврипид и рождение психологической драмы. Общий очерк жизни и творчества Еврипида. Влияние софистики. Драматический конфликт у Еврипида (на примере трагедии «Медея») в сравнении с его предшественниками Эсхилом и Софоклом. Мистическое в творчестве Еврипида (на примере трагедии «Вакханки»). «Ифигения в Авлиде» и панэллинские мотивы у Еврипида. Прием *deus ex machina* у Еврипида. Посмертная слава Еврипида.

Аристофан и древняя аттическая комедия. Преимущественно политический характер древней аттической комедии. Предшественники Аристофана. Его жизнь и творчество. Антивоенная тема в произведениях Аристофана («Мир», «Лисистрата»). Образы политических деятелей Афин и сатира на полисные институты у Аристофана («Всадники», «Осы»). Сократ, софисты и софистика в изображении Аристофана («Облака»). Следы литературной полемики у Аристофана («Лягушки», «Женщины на празднике Фесмофорий»). Тема социальной утопии («Женщины в народном собрании», «Плутос») и сказочные мотивы («Птицы») в комедиях Аристофана.

Общественно-политическая роль афинского театра в V в. до н. э. Драматург как воспитатель граждан. Преломление в драматических произведениях процессов, явлений и событий из жизни греческого общества.

6. Эпоха эллинизма и отход от прежних классических традиций

Деградация *трагического жанра*. Возобновление постановок классиков трагедии — афинских драматургов V в. до н. э. Включение наиболее популярных трагедий эпохи классики в школьное образование. *Средняя и новая аттическая комедия* и ее отход от политической тематики. Персо-

нажи и основные сюжетные варианты новых комедий. Творчество Менандра. *Иные театральные жанры* — выступление флиаков, мимы.

7. Римский театр

Истоки римского театра — фесциннины, выступление гистрионов и этрусское влияние, ателлана. Греческое влияние на римскую культуру. 240 г. до н. э. — рождение римской трагедии. Творчество Ливия Андроника. Рождение нового драматического жанра — паллиаты («комедии плаща»). Гней Невий и рождение нового жанра римской трагедии — претексты. Комедии Тита Макция Плавта и Публия Теренция. Поиски новых жанров — рождение тогаты («комедии тоги»). Распространение пантомимов в императорскую эпоху. Трагедии Сенеки. Специфика организации театральных представлений в Древнем Риме. Особенности римского театра и его роль в зрелищной культуре Древнего Рима.

8. Заключение

Значение античного театра для развития европейской театральной традиции в последующие эпохи. Античное культурное наследие в эпоху Средневековья. Эпоха Возрождения и увлечение античной культурой в Европе. Отношение к античному театру в Эпоху Возрождения. Античная традиция и складывание европейского театра. Античные сюжеты на сцене европейских театров. Шекспир и его театр «Глобус». Французский классицизм: принципы античного театрального искусства — непререкаемая догма. Принцип «триединства» (единства времени, места и фабулы). Закрепление канонической формы французской классической трагедии. Творчество Корнеля. XVIII в. и попытки критического осмысления античного культурного наследия. Эстетические основы античного театра в театральной традиции XX–XXI вв. Сюжеты и образы античной драмы в европейской театральной традиции (образ Эдипа и др.).

Тематический план
курса «Античный театр» (34 ч)

1. Введение. Важнейшие виды источников по истории античного театра. Основные направления в изучении темы театра в современных исследованиях — 4 ч.
2. Происхождение античной драмы. Начало театральных постановок в Афинах — 2 ч.
3. Здание античного театра: изменение отдельных его частей — 4 ч.
4. Организация театральных представлений в классических Афинах — 6 ч.
5. Расцвет древнегреческой драмы в эпоху классики: структура драмы — 2 ч.
6. Расцвет древнегреческой драмы в эпоху классики (продолжение): великие афинские трагики V в. до н. э. (Эсхил, Софокл, Еврипид) — 6 ч.
7. Расцвет древнегреческой драмы в эпоху классики (продолжение): Аристофан и древняя аттическая комедия — 4 ч.
8. Расцвет древнегреческой драмы в эпоху классики (продолжение): общественно-политическая роль античного театра — 2 ч.
9. Эпоха эллинизма и отход от прежних классических традиций. Римский театр — 2 ч.
10. Заключение. Значение античного театра для развития европейской театральной традиции в последующие эпохи — 2 ч.

**Вопросы к экзамену (зачету)
по курсу «Античный театр»**

1. Важнейшие виды источников по истории античного театра.
2. Основные направления в изучении темы театра в современной историографии.
3. Происхождение античной драмы. Начало театральных постановок в Афинах.
4. Организация театральных представлений в классических Афинах.
5. Здание античного театра: изменение отдельных его частей.
6. Костюм актера в греческом театре (классический и эллинистический период).
7. Великие греческие трагики V в. до н. э.: Эсхил.
8. Великие греческие трагики V в. до н. э.: Софокл.
9. Великие греческие трагики V в. до н. э.: Еврипид.
10. Аристофан и древняя аттическая комедия.
11. Греческий театр эллинистической эпохи.
12. Римский театр в эпоху Республики и ранней Империи.
13. Римские драматурги.
14. Роль и значение театра в жизни античного общества.
15. Значение античного театра для развития европейской культурной традиции в последующие эпохи.

Примерные темы докладов и рефератов

1. Античный театр в историографии конца XX–XXI в.: основные направления.
2. Аристотель о происхождении древнегреческой трагедии.
3. Проблема происхождения античной драмы в современной историографии.
4. Устройство античного театра по данным трактата Витрувия «Об архитектуре».
5. Театр Диониса в Афинах: история театрального сооружения.
6. Эллинистический театр и его устройство по археологическим данным.
7. Праздник Великих Дионисий в Афинах.
8. Драматические агоны в Афинах: их состав и структура.
9. Теорикон («театральные деньги») в Афинах.
10. Проблемы финансирования драматических представлений в Афинах.
11. Хорегия в системе афинских литургий.
12. Мифологическое и реальное пространство древнегреческого театра.
13. Роль декораций и машинерии в оформлении театрального пространства.
14. Прием *dues ex machina* в античном театре.
15. Костюмы и маски актеров в античном театре.
16. Маска у древних греков и римлян: основные контексты функционирования.
17. Театральная маска в античном искусстве.
18. Поллукс об античных театральных масках.
19. Роль хора в древнегреческой трагедии.
20. Музыка и танец в античной драме.
21. Условность как художественный прием театрального перформанса.
22. Актер и публика в афинском театре.
23. Социальный статус актеров в античности.
24. Структура аттической трагедии.
25. Сюжеты аттической трагедии в вазовой живописи.
26. Трагедия Эсхила «Персы» и тема патриотизма в древнегреческой трагедии.
27. Фиванский цикл мифов в трагедиях Софокла.
28. Жизнь и творчество Еврипида.
29. Древняя аттическая комедия и ее особенности.

30. Образы афинских политиков в комедиях Аристофана.
31. Литературная полемика в «Лягушках» Аристофана.
32. Тема социальной утопии в комедиях Аристофана.
33. Война и мир в комедиях Аристофана.
34. Роль театра в зрелищной культуре Древнего Рима.
35. Античная традиция и складывание европейского театра.
36. Образ Эдипа в античной драме и современной европейской культуре.

Список рекомендованной литературы по курсу

1. Обязательная литература

Источники:

- Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 645–680.
- Аристофан. Комедии: В 2 т. / Пер. С. Апта и др. М., 1983.
- Аристофан. Комедии / Пер. А. И. Пиотровского [М., 1934]; Фрагменты / Пер. М. Л. Гаспарова; Изд. подг. В. Н. Ярхо; Отв. ред. М. Л. Гаспаров. (Серия «Литературные памятники»). М., 2000.
- Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. М., 1936. (переиздание — М., 2003).
- Еврипид. Трагедии: В 2 т. / Пер. И. Анненского, С. Апта, С. Шервинского. М., 1980.
- Менандр. Комедии. Фрагменты / Изд. подг. В. Н. Ярхо. М., 1982. Плавт. Комедии: В 2 т. / Пер. с лат. Коммент. И. Ульяновой. М., 1987. Т. 1–2.
- Сенека. Трагедии / Пер. с лат. С. Ошерова; коммент. Е. Рабинович. М., 1991.
- Софокл. Трагедии / Пер. С. Шервинского. М., 1979.
- Софокл. Трагедии / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М., 1990.
- Эсхил. Трагедии / Пер. С. Апта и др. М., 1978.
- Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989.

Основные пособия:

- Варнеке Б. В.* История античного театра М.; Л., 1940.
- Каллистов В. П.* Античный театр. Л., 1970.
- Латышев В. В.* Очерк греческих древностей: В 2 ч. Ч. 2: Богослужбные и сценические древности / Под науч. ред. Е. В. Никитюк; Общ. ред. Э. Д. Фролова. СПб., 1997 (первое изд. — 1899).
- Маринович Л. П.* Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире. М., 1998. С. 295–362.

2. Дополнительная литература

- Анненский И. Ф.* История античной драмы: Курс лекций / Сост., вступ. ст. В. Е. Гитина; Подгот. текста В. Е. Гитина, при участии В. В. Зельченко; Примеч. В. В. Зельченко. СПб., 2003.
- Архитектура античного мира / Сост. В. Зубов, Ф. Петровский. М., 1940.
- Бондарь Л. Д.* Афинские литургии V–IV вв. до н. э. СПб., 2009 (см. раздел о хорегии).
- Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3 т. / Пер. с фр. 3-е изд. М., 1995.

- Варнеке Б. В.* Актеры древней Греции. Одесса, 1919.
- Гвоздев А. А., Пиотровский А. И.* История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931.
- Головня В. В.* История античного театра. М., 1972.
- История греческой литературы: В 3 т. / Под ред. С. И. Соболевского и др. М., 1955–1960.
- Колобова К. М.* Древний город Афины и его памятники. Л., 1961.
- Кулишова О. В.* Древнегреческий театр в современной историографии // МНЕМОН. Исследования и публикации по истории античного мира / Под ред. Э. Д. Фролова. Вып. 8. СПб., 2009. С. 429–440.
- Мокульский С. С.* История западноевропейского театра: В 3 т. Т. 1 (Античный театр). М., 1938.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии. Пер. с нем. М., 2001.
- Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. Учебник для филологических факультетов университетов. 4-е изд., испр. М., 1977.
- Родс П. Дж.* Афинский театр в политическом контексте // ВДИ. 2004. № 2. С. 33–56 (пер. с англ. С. Г. Карпюка).
- Суриков И. Е.* Эволюция религиозного сознания афинян во второй половине V в. до н. э.: Софокл, Еврипид и Аристофан в их отношении к традиционной полисной религии. М., 2002.
- Соболевский С. И.* Аристофан и его время. М., 1957.
- Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые вопросы древнегреческой трагедии М., 1978.
- Ярхо В. Н.* Трагедия. М., 2000.
- Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater. 2nd ed. Princeton (New Jersey), 1961.
- The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre / Ed. by M. McDonald, J. M. Walton. Cambridge, 2007.
- The Cambridge Companion to Greek Tragedy / Ed. by P. Easterling. Cambridge, 1997.
- Picard-Cambridge A.* Dithyramb, Tragedy, Comedy / Rev. 2nd ed. by T. Webster. Oxford, 1962. (1st ed. — 1927).
- Picard-Cambridge A.* Dramatic Festivals of Athens / Rev. 2nd ed. with suppl. by J. Gould, D. Lewis. Oxford, 1988. (1st ed. — 1968).
- Vernant J.-P., Vidal-Naquet P.* Myth and Tragedy in Ancient Greece. Cambridge, 1988 (оригинальное издание на французском языке см.: *Vernant J.-P., Vidal-Naquet P.* Mythe et Tragédie en Grèce ancienne: 2 vol. Paris, 1972–1986).
- Wilson P.* The Athenian Institution of the Khorēgia: the Chorus, the City and the Stage. Cambridge, 2000.

Приложение

Античные авторы о театре

Происхождение драмы

Аристотель. Поэтика, 1–6 1447 а 8 – 1450 в 20, пер. М. Л. Гаспарова:

1. О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого [вида]; о том, как должны составляться сказания (*mythoi*), чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию, — [обо всем этом] поведем нашу речь, начав естественным образом с самого первичного.

Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это в целом не что иное, как подражания (*mimēseis*); различаются же они между собою тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами.

Подобно тому как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами (иные благодаря искусству, а иные — навыку), а другие — [пользуясь] голосом, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, [пользуясь] ритмом, словом и гармонией или раздельно, или вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика, кифаристика и другие, какие есть искусства, на то способные, например свирельное; [так], только ритмом, без гармонии совершается подражание в искусстве плясунов, ибо они образительными ритмами достигают подражания характерам, и страстям, и действиям. А то [искусство], которое пользуется только голыми словами или метрами¹, причем последними или в смешении друг с другом, или держась какого-нибудь одного, — оно до сих пор остается [без названия]. В самом деле, мы ведь не смогли бы дать общего имени ни мимам Софрона с Ксенархом² и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров, элегических или иных стихов (это только люди, связывающие понятие «поэт» с метрической формой, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по [характеру их подражания, а огульно по [применяемому] метру, даже если бы в метрах было издано

¹ «Голыми словами», т. е. прозой; «метриами», т. е. словами, организованными в стих.

² Софрон и Ксенарх — отец и сын, работавшие в Сицилии в V в. до н. э. и писавшие мимы в прозе.

что-нибудь по медицине или физике; они привычно называют [автора поэтом], между тем как [на самом деле] между Гомером и Эмпедоклом³ ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее природоведом, чем поэтом), ни даже если кто в своем подражании устроит смесь всех метров, как сделал Хермон в своем «Кентавре», рапсодии из всех метров⁴. Об этих предметах сказанного достаточно. Но есть, [наконец], и такие [искусства], которые пользуются всеми названными [средствами], т. е. ритмом, напевом и метром, — таковы сочинение дифирамбов и номов, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни [пользуются] всем этим сразу, а другие — в отдельных частях⁵. Вот каковы различия искусства [в наличии средств], какими они производят подражание.

2. Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими, или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, различаясь между собой [именно] добродетелью и порочностью), или лучше нас, или хуже, или как мы (так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон — худших, а Дионисий — таких, как мы⁶), то очевидно, что и каждое из названных подражаний будет иметь те же различия и, таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно. Ибо, как в танце, в авлетике, в кифаристике могут быть такие несходства, точно так же и в прозе, и в стихах без музыки: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — таких, как мы, а Гегемон Фасосский, первый творец пародий, или Никохар, создатель «Дейлиады», — худших; равным образом и в дифирамбах и номмах [...] ⁷, где можно подражать и так, как Тимофей или Филоксен в «Киклопах». Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая — лучшим людям, нежели нынешние.

³ Эмпедокл из Акраганта на Сицилии (ок. 495–435 гг. до н. э.) — древнегреческий философ.

⁴ Хермон — драматург IV в. до н. э., «разнометрической драмой» называет его произведение Афиней (608 е).

⁵ «Сразу» пользуются названными средствами дифирамб и ном (гимны в честь Диониса и Аполлона), «в отдельных частях» (хоровых песнях) — трагедия и комедия.

⁶ Знаменитый Полигнот и «людописец» Дионисий Колофонский (Plin. N. h., XXV, 113) жили во времена Греко-персидских войн; карикатурист Павсон — немного позже, при Аристофане.

⁷ Клеофонт, о котором немного известно, упоминается Аристотелем еще раз (Poet., 22, 1458 а 20) как представитель низкой поэзии, Гегемон (конец V в. до н. э.) и Никохар (IV в. до н. э.) — комедиографы.

3. Есть еще и третье различие в этой области: каким способом совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных.

Таковы-то эти три различия в способе подражания, как было сказано вначале: чем [подражать], чему и как. Таким образом, в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении — Аристофану, ибо оба они выводят в подражании лиц действующих и делающих. Отсюда, говорят иные, и сама драма называется «действом» (drama), ибо подражает лицам действующим (drōntes). По этой-то причине и заявляют доряне свои притязания на трагедию и комедию; на комедию — мегаряне как здешние, [утверждающие], будто она у них явилась вместе с народовластием, так и сицилийские, ибо оттуда был родом поэт Эпихарм намного раньше и Хионида и Магнета, а на трагедию — некоторые из пелопоннесских дорян⁸. Они ссылаются в доказательство на названия: говорят, что это у них пригородные селения называются «комами», как в Афинах «демами», и будто комедианты получили имя не от [глагола] «пировать» (komazein), а от этих самых «ком», по которым они скитались, выгнанные с бесчестьем из города; [и еще говорят], что это у них в языке «действовать» будет «dran», тогда как у афинян — «prattein».

Итак, о различиях в подражании, сколько их и какие они, сказано достаточно.

4. Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. Ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познание — приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть

⁸ Мегары «здешние» — дорийский город недалеко от Афин, «сицилийские» — колония этих Мегар недалеко от Сиракуз.

что, например: «Вот это такой-то!»; если же [изображенного] не случилось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин. И вот, так как подражание свойственно нам по природе [не менее, чем] гармония и ритм (а что метры — это частные случаи ритмов, видно всякому), то с самого начала одаренные люди, постепенно развивая [свои способности], породили из своих импровизаций (autoskhediasmata) поэзию.

Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, — делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые — гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем назвать ничего такого сочинения, хотя, вероятно, их было немало, а начиная с Гомера — можем: таков его «Маргит»⁹ и тому подобное. В этих стихах и явился по удобству своему ямбический метр, поэтому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с помощью его люди язвили (iambidzein) друг друга. И вот явились меж древних поэты героические и ямбические. [Среди них] Гомер как в важных стихах был поэтом по преимуществу (ибо он один не только хорошо [писал], но и создавал драматичные подражания), так и в комедии первый показал ее формы, драматично представив не ругательное, а смешное, ибо его «Маргит» относится к комедиям так же, как «Илиада» и «Одиссея» — к трагедиям. Когда же явились трагедия и комедия, то, которые к какому роду поэзии от природы чувствовали влечение, те вместо ямбических поэтов сделались комедийными, а вместо эпических — трагедийными, потому что эти формы были лучше и достойнее прежних.

Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия достаточного развития в [отдельных] своих частях или нет как сама по себе, так и по отношению к зрелищу. Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций: [трагедия] — от запевал дифирамба, [комедия — от запевал] фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах, — [трагедия] разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу. Что касается числа актеров, то Эсхил первый довел его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу, а Софокл [ввел] трех [актеров] и декорации. Что же касается величия, то от мелких сказаний и от потешного слога [трагедия], развиваясь из сатирической драмы, далеко

⁹ «Маргит» — не дошедшая до нас героикомическая поэма (по-видимому, VI в. до н. э.), приписывавшаяся Гомеру.

не сразу достигла своей важности; [при этом] и метр из [трохаического] тетраметра стал ямбическим (ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатирической и более плясовой; но как скоро развилась речевая часть, то сама природа отыскала свойственный ей метр, так как ямб — самый речевой из всех метров, а доказательство тому — в том, что в разговоре между собой мы очень часто говорим ямбами, гексаметрами же редко, да и то лишь выбиваясь из речевой гармонии); наконец, о многочисленности вставочных частей (episodia) и прочих отдельных украшений, по преданию [приписываемых трагедии], ограничимся сказанным, потому что излагать все подробности было бы, пожалуй, слишком трудно.

5. Комедия же, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко [ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли.

Итак, изменения в трагедии и виновники их нам известны, в комедии же неизвестны, ибо на нее с самого начала не обращали внимания, даже хор для комиков архонт стал давать [лишь] очень поздно, а [раньше он составлялся] из любителей. Только когда она уже имела известные формы, начинают упоминаться имена ее сочинителей; но кто ввел маски, кто — пролог, кто увеличил число актеров и т. п., остается неизвестным. Сочинять [комедийные] сказания стали Эпихарм и Формий — это [открытие] пришло сперва из Сицилии, а среди афинян первый Кратет оставил ямбический дух и стал сочинять речи и сказания общего значения.

Итак, эпопея как подражание важному следовала за трагедией [во всем], кроме величавого метра, а отличалась от нее единообразием метра и повествовательностью, да еще объемом, поскольку трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного; эпопея же временем не ограничена, в том и разница; впрочем, первоначально и это в трагедиях и эпосах делалось одинаково. Части же трагедии — иные общие с эпопеею, а иные свойственны только ей; поэтому кто понимает разницу между хорошей и плохой трагедией, поймет ее и между эпосами, ибо, что есть в эпопее, то [все] есть и в трагедии, но, что есть в трагедии, то не все есть в эпопее.

6. Об [эпическом] искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы скажем далее, а теперь поведем речь о трагедии, извлеки из вышесказанного вытекающее определение ее сущности: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем,

[производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей». «Услащенной речью» я называю речь, имеющую ритм, гармонии и напев, а «по-разному в разных частях» — то, что в одних частях это совершается только метрами, а в других еще и напевом.

А так как подражание производится в действии, то по необходимости первую часть трагедии будет убранство зрелища, затем музыкальная часть и [затем] речь: именно этими средствами и производится подражание. Под речью я имею в виду метрический склад, а что значит музыкальная часть, вполне ясно [и без объяснений].

Далее, так как [трагедия] есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо только поэтому мы и действия называем каковыми-нибудь), то естественно являются две причины действий — мысль и характер, в соответствии с которыми все приходит к удаче, или к неудаче. [Наконец], само подражание действию есть сказание. В самом деле, сказанием я называю сочетание событий; характером — то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь, а мыслью — то, в чем говорящие указывают на что-то [конкретное] или выражают [общее] суждение.

Итак, во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (mythos), характеры (ethē), речь (lexis), мысль (dianoia), зрелище (opsis) и музыкальная часть (melos). К средствам подражания относятся две части, к способу — одна и к предмету — три; помимо же этих, [других частей] нет. Можно сказать, что этими частями пользуются не немногие из поэтов, [но все], потому что всякая трагедия включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль.

Но самая важная из этих частей — склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии. И цель [трагедии — изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия. Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна: трагедии

очень многих новейших поэтов — без характеров. И вообще многие поэты таковы, что относятся друг к другу так, как среди живописцев Зевксид к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а в живописи Зевксиды характеров совсем нет. Далее: если кто расположит подряд характерные речи (*rhêseis êthikai*), отлично сделанные и по словам и по мыслям, то [все же] не выполнит задачу трагедии; а трагедия, хоть и меньше пользующаяся всем этим, но содержащая сказание и склад событий, [достигнет этого] куда лучше. К тому же то главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания — суть части именно сказания. И еще доказательство: кто берется сочинять [трагедии], те прежде добиваются успеха в слоге и характерах, а потом уже в сочетании событий; таковы и почти все древнейшие поэты. Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказание, и только во вторую очередь — характеры. Подобное [видим] и в живописи: иной густо намажет самыми лучшими красками, а [все-таки] не так будет нравиться, как иной простым рисунком. [Итак, трагедия] есть [прежде всего] подражание действию и главным образом через это — действующим лицам.

Третье в трагедии — мысль, то есть умение говорить существенное и уместное в речах; это составляет задачу политики и риторики — у древних поэтов [лица] говорят, как политики, у новых — как риторы. В самом деле, характер — это то, что обнаруживает склонность: какова она в тех положениях, где неясно, что предпочитать и чего избегать; поэтому не имеют характера те речи, в которых совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает. А мысль — это то, чем доказывается, будто нечто есть или нет, или вообще что-то высказывается.

Четвертое в словесном выражении — это речь, а речь, как уже сказано, — это изъяснение посредством слов. Это имеет одинаковое значение и в метрической форме, и в прозаической. Из остальных частей трагедии пятая, музыка, составляет главнейшее из услащений; а [шестая], зрелище, хоть и сильно волнует душу, но чужда [нашему] искусству и наименее свойственна поэзии: ведь сила трагедии сохраняется и без [сценического] состязания, и без актеров, а устройство зрелища скорее нуждается в искусстве декоратора, чем поэтов.

(Текст приведен по изданию: Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 645–680. При составлении примечаний использованы примечания к «Поэтике» Аристотеля, составленные М. Л. Гаспаровым и опубликованные в указанном издании, с нашими уточнениями и дополнениями.)

Устройство театра

Витрувий Поллион. Десять книг об архитектуре, V, 3, 1–7; 6; 7, пер. Ф. А. Петровского:

V, 3, 1–7:

1. Когда будет устроен форум, тогда, чтобы смотреть представления по праздникам в честь бессмертных богов, надо выбрать самое здоровое место для театра, согласно указаниям, сделанным в первой книге относительно здоровых местностей для городов. Ибо во время представлений зрители, присутствующие на них с женами и детьми, увлекаются зрелищем, а поры их тела, неподвижного от получаемого удовольствия, остаются открытыми, и в них проникают воздушные токи, которые, если они идут из болотистой или из какой-нибудь другой нездоровой местности, наполняют тело вредными испарениями. Если же место для театра выбрано с достаточной осмотрительностью, эти вредности будут устранены.

2. Кроме того, надо остерегаться, чтобы театр был обращен на юг. Ибо, когда солнце заливает весь его круг, то воздух, заключенный в его вогнутом пространстве и не имеющий возможности обращаться, застоявшись нагревается и раскалившись жжет, парит и поглощает влагу тела. Из-за этого надо всячески избегать местностей вредных в этом отношении и выбирать здоровые.

3. Что же касается фундаментов, то, если театр расположен на холме, их делать нетрудно; но если по необходимости приходится их выводить на равнине или на болотистом месте, то укрепление почвы и опорные сооружения надо делать таким же способом, какой указан в третьей книге для возведения фундаментов храмов. По фундаменту от подпор должны идти ступени из камня или из мрамора.

4. Круговые проходы, очевидно, следует делать соответственно с высотой театра и так, чтобы высота их была не больше ширины этих проходов. Ибо, если они будут выше, они будут своей верхней частью отражать и отбрасывать голос и не дадут окончаниям слов с полной отчетливостью доходить до ушей тех, которые сидят на местах, находящихся над круговыми проходами. Короче говоря, надо рассчитывать так, чтобы линия, проведенная от самого нижнего до самого верхнего сиденья, касалась всех вершин и углов ступеней, — тогда голос не встретит препятствий.

5. Входы надо делать многочисленные и просторные и не соединять верхние с нижними, но проводить их всюду сквозными и прямыми,

без поворотов, чтобы по окончании представлений не происходило давки и народ со всех мест мог расойдться по отдельным выходам беспрепятственно. Также надо тщательно следить, чтобы место не было глухим, но чтобы голос мог разноситься в нем как можно отчетливее. Этого можно достигнуть, выбрав место, где отражение не создает препятствий голосу.

6. Голос же есть текучая струя воздуха, которая, соприкасаясь со слухом, ощущается им. Голос движается по бесконечно расширяющимся окружностям, подобно тем бесчисленным кругам волн, какие возникают на спокойной воде, если бросить в нее камень, и которые распространяются, расходясь из центра, как только могут шире, если их не прерывает теснота места или какое-нибудь препятствие, мешающее завершиться очертаниям этих волн. Если же они прерываются препятствиями, то первые из них, отливая назад, расстраивают очертания последующих.

7. Таким же образом и голос совершает круговые движения; но на воде круги двигаются по поверхности лишь в ширину, а голос распространяется не только вширь, но постепенно восходит и ввысь. Поэтому то, что происходит с очертаниями волн на воде, относится и к голосу: если никакое препятствие не прерывает первую волну, она не расстраивает ни вторую, ни последующие, но все они без всякого отражения доходят до ушей и самых нижних и самых верхних зрителей.

V, 6:

1. План самого театра делается так: наметив основной центр, надо начертить линию окружности, соответствующую по величине периметру будущей нижней площади, и вписать в эту окружность четыре равносторонних треугольника, касающихся через равные промежутки крайней ее линии, каковыми треугольниками пользуются и астрологи, размечая двенадцать знаков зодиака согласно музыкальной гармонии звезд. Сторона одного из этих треугольников, находящаяся ближе всего к сцене, определит границу ее передней стороны чертой, отрезающей сегмент круга; затем надо провести через центр параллельную этой черте линию, которая отграничит помост просцениума от пространства оркестры.

2. Таким образом получится помост, который следует делать шире, чем у греков, потому что у нас все артисты действуют на сцене, оркестра же предназначена для сенаторских мест. Высота этого помоста не должна быть больше пяти футов, чтобы сидящие в оркестре могли следить за

движениями всех исполнителей. Клинья мест для зрителей в театре разделяют так, чтобы углы треугольников, идущие по окружности круга, давали направление подъемам и лестницам между клиньями к первому круговому проходу; а идущие над ним верхние клинья должно располагать между нижними, разделяя их чередующимися ходами.

3. Углов же, находящихся внизу и определяющих направление лестниц, будет семь; остальные пять углов обозначат расположение сцены: средний должен приходиться против царских дверей, а углы справа и слева обозначат расположение гостевых дверей; два же крайних угла будут обращены к крыловым проходам на сцену. Уступы мест для зрителей, где располагаются сиденья, должны быть не ниже фута и пяди и не выше фута и шести дюймов; а ширина их должна быть не больше двух с половиною футов и не меньше двух футов.

4. Крышу портика, который будет находиться над верхним рядом ступеней, должно делать на уровне высоты сцены, для того чтобы голос, восходя, доходил бы равномерно до верхних рядов и крыши. Ибо если крыша не будет такой же высоты, то чем ниже будет крыша, тем раньше голос оборвется, едва достигнув этой высоты.

5. От диаметра оркестры между нижними ступенями берут шестую часть и по отвесу этой меры срезают нижние сиденья на обоих крыльях; на высоте этого среза должны приходиться софиты входов в оркестру. Таким образом их своды будут достаточной вышины.

6. Длина сцены должна быть вдвое больше диаметра оркестры. Высота подиума от уровня помоста, вместе с карнизом и отливом, составляет двенадцатую часть диаметра оркестры. Высота колонн над подиумом, вместе с их капителями и базами, составляет четверть того же диаметра; архитравы и украшения этих колонн составляют пятую часть их вышины. Парапет над ними, вместе с нижним обратным гуськом и карнизом, составляет половину нижнего парапета. Колонны над этим парапетом на четверть короче нижних; архитравы и украшения этих колонн составляют пятую их часть. Если же над сценой будет поставлен третий ярус колонн, то верхний парапет должен быть наполовину ниже среднего парапета; верхние колонны на четверть короче средних, а архитравы с карнизами у этих колонн также должны быть в одну пятую их высоты.

7. Однако невозможно, чтобы указанные правила соразмерности отвечали всем условиям и потребностям во всех театрах, но архитектор обязан принять во внимание, в каких пропорциях надо следовать этой соразмерности и какие следует видоизменять в соответствии с природным

местоположением или с величиною сооружения. Ибо есть вещи, которые непременно должны быть как в самом маленьком, так и в большом театре одной и той же величины в связи с их назначением; таковы ступени, круговые проходы, парапеты, входы, подъемы, помосты, почетные кресла и другое, в чем по необходимости приходится отступать от соразмерности для избежания неудобств при пользовании. И точно так же, если при постройке не хватит какого-нибудь материала, вроде мрамора, дерева и чего-нибудь еще из заготовок, то вполне допустимо делать небольшие сокращения или добавления, лишь бы это было сделано не слишком нелепо, но со смыслом. Это возможно, если архитектор имеет практический опыт и, кроме того, не лишен живого ума и изобретательности.

8. Построение же самой сцены таково: двери посредине ее разукрашены, как у царского дворца; справа и слева помещаются гостевые двери; сзади — помещения для декораций, называемые греками *περιακτοι*, потому что здесь стоят вращающиеся трехгранные приспособления с декорациями на каждой стороне; при перемене места действия или появлении богов в сопровождении внезапных раскатов грома эти периакты поворачиваются и обращаются к зрителям той или другой из декораций. За ними находятся выступы крыльев, образующие входы на сцену, один — с форума, другой — из чужой страны.

9. Сцены бывают трех родов: во-первых, так называемые трагические, во-вторых — комические, в-третьих — сатирические. Декорации их несходны и разнородны: трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы; комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах; а сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями сельского пейзажа.

V, 7:

1. В греческих театрах следует применять не совсем такие же правила построения. Во-первых, в основной круг, в который в римском театре заключают четыре треугольника, вписывают три квадрата, углы которых касаются линии окружности; сторона одного из квадратов, ближайшая к сцене и отрезающая сегмент круга, определяет этой чертой границу просцениума. Параллельно этому направлению проводится линия, касательная крайней части окружности, определяющая переднюю сторону сцены; через центр оркестры и параллельно направлению просцениума прочерчивается линия, и там, где она пересекает справа и

слева окружность, на оконечностях полукруга отмечают центральные точки. Поставив циркуль на правую точку, описывают дугу, начиная от левого получившегося промежутка к левой части просцениума; и точно так же, перенеся центр на крайнюю левую точку, описывают дугу от правого промежутка к правой части просцениума.

2. Таким образом, посредством плана с тремя центрами у греков получается более обширная орхестра и более глубокая сцена при меньшей ширине помоста, который они называют *λογεῖον*: и это потому, что у них трагические и комические актеры играют на сцене, остальные же исполнители действуют на пространстве орхестры; и поэтому по-гречески они называются различно: одни сцениками, другие фимеликами. Высота этого логейона должна быть не меньше десяти и не больше двенадцати футов. Ступени лестниц между клиньями и сиденьями до первого кругового прохода должны идти в направлении углов квадратов; начиная от этого прохода, должны опять идти промежуточные лестницы; словом, такое удвоение должно повторяться столько раз, сколько будет круговых проходов.

(Текст приведен по изданию: Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. М., 1936.)

Поллукс. Ономастикон, IV, 123–132:

123. Части театра: *pylis* [дверца], *psalis* [крытый проход], *katatome* [круговой проход], *kerkides* [клинья], сцена, орchestra, *logeion* [помост], проскений, параскений, гипоскений [сторона фундамента, обращенная к сцене, и все подполье под просцением]. И сцена принадлежит актерам, а орchestra — хору. На орchestra находится *фимела* [*thymelē*], представляющая собой род помоста (*béma*), или алтарь. А за сценой, перед дверями — *агизэй* [остроконечный столб в честь Аполлона] и стол для жертвенных пирожных, называемый *theōtris* [праздничный корабль], или *thyōtris* [жертвенный стол]. *Eleos* же был древний стол, на который, до Тесписа [VI в. до н. э.], становился разговаривавший с хоревтами.

124. Гипоскений же [в части], обращенной к театру [к орchestra] и находящейся под логейоном, украшался колоннами и статуями. Из трех дверей вдоль по сцене — [вход во] дворец, или главный дом, или пещеру, или вообще [местопребывание] протагониста [первого актера] пьесы, правая — местопребывание девтерагониста [второго актера], а левая отводится для самого незначительного действующего лица и означает или опустелое святилище или нежилую местность.

125. В трагедии же правая дверь означает помещение для гостей (*xenōn*), а левая — темницу. В комедии же подле дома помещается палатка (*klision*), представляемая занавесью. И [там] находится стойло для рабочего скота, и большие двери палатки, называемые *klisiades*, видимо, предназначаются для въезда повозок и нагруженных телег (*skeophora*). В «Штопальщице» (*Akestria*) Антифана [IV в. до н. э.] эта палатка стала и мастерской, ибо он говорит:

... палатку ведь,
Что стойлом тут волам, с полей вернувшимся,
Ослам служила, мастерскою сделал он.

126. Около каждой из двух дверей, в середине сцены, есть еще две другие, по одной с каждой стороны, к которым прикреплены периакты [трехгранные призмы]. Из правой двери являются прибывшие из-за города, а из левой — прибывшие из города и, главным образом, из гавани; через ту же дверь входят и морские божества и [появляется] все слишком тяжелое для переноски на машине. Когда периакты поворачиваются, то поворот правой периакты [обозначает] перемену местности (*topos*), а поворот обеих — перемену страны (*chōra*). Из пародов [проходов в орchestra] правый ведет из деревни, из гавани или из города.

127. Приходящие же из других мест входят по левому. Входящие на сцену по оркестре поднимаются по лестницам. Ступени же лестницы называются грядами (klimacteres). Кроме того, к театру относятся: экиклема, машина, эксостра, башенка (scopē), стена, башня, сторожка (phryktōrion), дистегия, приспособление для молний (keraunoskopēion), приспособление для грома (bronteion), помост для богов (theologeion), журавель, летательные канаты (aiōgai), декорации (katablemata), полукружие (hēmikyklion), стрófий, полустрófий, Хароновы лестницы и подъемные машины (anapiesmata).

128. Экиклема — высокий помост (bathron) на деревянных подпорах (epixylōn), на котором стоит кресло (thronos). Посредством нее показывается то, что скрыто (от зрителей), происходит за сценой, внутри жилища. Действие экиклемы обозначается глаголом еккyklein [оборачивать]. А приспособление, которым экиклема выдвигается, называется эйскиклема. И это устройство надо предполагать у каждой двери и у каждого, пожалуй, дома. Машина же показывает богов и героев, парящих в воздухе, вроде Беллерофонтов, Персеев, и находится у левого парода наверху, над сценой.

129. В трагедии — это машина, а в комедии — крада [род крюка]. Очевидно, крада называется по сходству со смоковницей, так как по-аттически смоковница — крада (krade). Эксостру отождествляют с экиклемой. Башенка (skope) сделана для часовых или для иных наблюдателей: да и стена и башня предназначены как бы для смотрения сверху. А назначение сторожки (phryktōrion) ясно из самого ее названия. Дистегия же — иногда надстройка на царском дворце, вроде той, откуда Антигона в «Финикиянках» [трагедии Эврипида] смотрит на войско, а иногда — черепичная крыша, откуда бросаются черепицами.

130. В комедии же с дистегии подглядывают сводники, либо смотрят вниз старушонки или женки. Из приспособлений для молнии и грома одно — высокое, периакта, а приспособление для грома — наполненные камнями мехи, которые катают за сценой по медным листам. С помоста для богов (theologeion), находящегося за сценой, появляются в вышине боги, как Зевс и окружающие его во «Взвешивании душ» [Эсхила]. Журавель — то механизм, опускающийся сверху для поднятия трупов, которым пользуется Аврора, поднимая труп Мемнона.

131. Летательными канатами называются свисающие сверху веревки, поддерживающие летящих по воздуху героев или богов. Декорациями были картины на ткани или на досках, применительно к содержанию

пьесы: они навешивались на периакты (см. 126), изображая море, реку и тому подобное. Полукружие названо так по своему виду, а помещается оно возле оркестры.

132. Применяется полукружие для показывания отдаленных от города местностей или лиц, плывущих по морю, подобно строфию, на котором появляются обожествленные герои или лица, погибшие в море или на войне. По Хароновым лестницам, находящимся у входов на места для зрителей, выходили призраки. А подъемные машины находятся на сцене для появления речных божеств и других подобных им существ, они находятся около ступеней, по которым восходят Эринии.

(Текст приведен по изданию: Архитектура античного мира / Сост. В. Зубов, Ф. Петровский. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.)

Содержание

Введение	3
Программа учебного курса «Античный театр»	6
Тематический план курса	10
Вопросы к экзамену / зачету по курсу	11
Примерные темы для докладов и рефератов	12
Список рекомендованной литературы по курсу	14
Приложение. Античные авторы о театре	16
Содержание	31

Учебно-методическое издание

Оксана Викторовна Кулишова

Античный театр

Учебно-методическое пособие

Корректор *Н. В. Бакланова*
Верстка *С. С. Смирновой*

Подписано в печать 10.09.2013.

Формат 60x84/16. Объем 2 п. л. Тираж 50 экз. Заказ 10/09-13.

Отпечатано на полиграфической базе исторического факультета СПбГУ.
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.