

УДК 792.01

Хор в античной трагедии: культурный генезис явления

Гоева Нина Павловна

Старший преподаватель факультета русского языка
и общеобразовательных дисциплин,

Российский университет дружбы народов,

117198, Российская Федерация, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6;

e-mail: npg.dom@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросам происхождения такого характерного для античной трагедии явления, как хор. Автор раскрывает две ипостаси хора: генетическую, восходящую к мистериям Диониса, и более поздно приобретенную социальную. О глубинной значимости хора говорит то, что в изначальной греческой драме именно он играет главную роль, а движения хора, отраженные в строении суперстрофы: строфа – антистрофа – эпод, – типологически родственны шествию служительниц Диониса. Рождение героя, то есть выделение из хора запевалы, происходит позднее, в эпоху первых трагиков. И лишь позднее хор обретает новое социальное значение, олицетворяя собой народ, зрителей. В классической аттической трагедии хор оказался «первичным» зрителем, а многотысячная толпа на зрительских сиденьях амфитеатра – зрителем «вторичным», однако отличавшимся от хора главным образом количественно, а не качественно. Впоследствии роль хора (и лирически-дифирамбического начала) уменьшается, нисходит до роли интермедий. Однако феномен хора имеет прямое отношение к природе катартического эффекта, и дальнейшее исследование этого феномена способно пролить новый свет на природу катарсиса.

Для цитирования в научных исследованиях

Гоева Н.П. Хор в античной трагедии: культурный генезис явления // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 96-102.

Ключевые слова

Хор, античная драма, трагедия, Аристотель, Ницше, античная литература, происхождение театра.

Введение

Вопрос о сущности хора в античной трагедии занимал ее самых первых исследователей. Как отмечает С. Апт, «хор в трагедии – это ее самое древнее, самое архаичное, самое близкое к началам драмы ядро» [Апт, 1970, 7]. Очевидна роль хора как явления социального – и в то же время как явления мистериального; хор отсылает и к обществу афинян (зрителю), и к процессу мистерий, из которых произошел европейский театр как таковой.

Вряд ли можно точно сказать, как выглядел изначальный герой мистерий – были ли он человеком, надевшим маску Диониса, или выглядел иначе. Однако, вероятно, можно принять как верное утверждение Ф.Ницше о том, что «Диониса, доподлинного героя сцены и средоточия видения <...> в наидревнейший период трагедии, в действительности нет налицо, он лишь предполагается как наличный, т. е. первоначально трагедия есть только «хор», а не «драма» [Ницше, 1996, т. 1, 87].

Мистерия, тайное действо, является только в виде своих служителей (а поначалу, как показывают источники, только служительниц), предтечи хора. Движения хора, отраженные в строении суперстрофы: строфа – антистрофа – эпод, – типологически родственны шествию служительниц Диониса, фиад, когда женщины, не прекращая пляски, уверенно шествовали по горным тропам – на ледяной Парнас [Кереньи, 2007, 143]. Предтечей зрительской массы тут могли служить только жители окрестных поселений, которые сознавали священность ритуала, но, как правило, в нем не участвовали.

Рождение героя и хор

Происхождение слова τραῦδία от τράγος (козел) и ᾠδή (песня) не должно приводить к поспешным умозаключениям о смысле перевода. По точному замечанию И.Анненского, «То, что еще недавно казалось безусловным – например, что трагедия есть *песня трагов* (по-гречески, козлов, т.е. хора певцов, замаскированных козлами, или, точнее, козлоподобными сатирами – так объяснял Велькер), теперь перестало нам казаться, под влиянием археологических соображений, не только очевидным, но даже вероятным» [Анненский, 2003, 26]. Смысловая, историко-этнографическая этимология слова *трагедия* остается пока темной – учитывая все толкования *трага* и как жертвенного козла, и как человека, переодетого козлом, то есть хорического сатира, и как члена культового братства, и как символа Диониса-козла, и даже как название песни со словом *траг* в припеве. К.Кереньи расшифровывает слово согласно своему пониманию сути трагедии: «слово τραῦδία означало «песнь козла», жертвенного животного, который должен был умереть как заместитель бога и одновременно как его враг» [Кереньи, 2007, 209].

Заложенный в песнях диалогизм – обращение к богу – привел к выявлению, выделению героя. Вначале, по выразительной реконструкции Вяч. Иванова, выделенный из хора запе-

вала «еще не окончательно отделился от хора, но все же исполняет уже самостоятельную роль, так что он и хор взаимно реагируют один на другого, хотя поют и движутся в тех же ритмах» [Иванов, 1994, 240]. К. Кереньи описывает выделение солиста, предшественника протагониста, следующим образом. До первого из трагиков, Феспиды (о котором упоминает Аристотель в одном из утраченных произведений), драматическое представление во время Великих Дионисий выглядело следующим образом: кто-то просто поднимался на стол, на котором расчленили жертвенное животное, и отвечал хору; так развивался диалог [Кереньи, 2007, 205]. Здесь уже налицо грядущее разделение на актера и зрителя, хотя в роли зрителя, свидетеля таинства, пока выступает хор.

Впоследствии пути мистерии и драмы разошлись: «Из оргий Диониса рождаются и мистерии – драмы богов, и драмы – мистерии героев» [Трубецкой, 2010, 135]. Трагедия стала делать героями простых смертных; а круг из менад, фиад, а позже и сатиров обратился в хор, олицетворяющий народ, граждан.

С началом становления «сценографии», появлением амфитеатра, круговой хор распадается на полукруг либо две группы хоревтов; из хора уходят женщины, что, по мнению Вяч. Иванова, свидетельствует о превалировании аполлонического начала. И. Анненский писал о начале участия мужчин в культе Диониса: «культ переходил в другие руки – в него вносилось культурное начало творчества; экстаз сменялся игрой, целесообразность действий проявлялась мягче, интеллектуальнее» [Анненский, 2003, 77]; к этому периоду относится, вероятно, и рождение мифа о втором «рождении» Диониса из бедра Зевса.

Выделение хора, а затем и зрителей из единой толпы мистов выразительно охарактеризовано Ф. Ницше: «Охваченная такими настроениями и проникнутая такими познаниями, ликует и носится толпа служителей Диониса, могущество которого изменило их в их собственных глазах: они как бы видят в себе вновь возрожденных гениев природы – сатиров. Позднейший состав хора трагедии есть искусственное подражание этому естественному феномену; при этом, конечно, стало необходимым отделение дионисических зрителей от зачарованных Дионисом» [Ницше, 1996, т. 1, 84]. Таким образом, изначальный и единственный со-актер в драме Диониса, хор, носитель сокровенного знания, начал играть другую роль – роль посредника между зрителем-профаном, свидетелем действия, и героем.

Социальная сущность хора на сцене античной драмы

Хор оставался хоро-водою, сопоставленным герою и отвечающим ему. «Хор – это одновременно и «народ», и «участник действия», и в определенном смысле «замкнутый цикл жизни», которую он собой символизирует» [Павленко, 2006, 83]. Таким образом, хор по своей социальной окраске перестал отличаться от зрителей; это была своего рода квинтэссенция зрителей, причастная действию и оценивающая его.

Повторим справедливую мысль Ф.Ницше о том, что «публика аттической трагедии узнавала себя в хоре оркестры, что в сущности никакой противоположности между публикой и хором не было, ибо все являло собою лишь один большой величественный хор пляшущих и поющих сатиров или людей, которых представляли эти сатиры» [Ницше, 1996, т. 1, 84]. В классической аттической трагедии хор, будучи наследником ритуальной традиции, оказался «первичным» зрителем, а многотысячная толпа на зрительских сиденьях амфитеатра – зрителем «вторичным», однако отличавшимся от хора главным образом количественно, а не качественно.

Хор по отношению к Дионису в первоначальной драме оставался «единым лицом», о чем пишет и Аристотель: Ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός. Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ («Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла» – пер. М. Гаспарова). Таким образом, хор как «единое лицо» оказывался в то же время и имплицитным, *идеальным* зрителем. В то же время и зритель из обращенного участника мистерий становится просто зрителем: «Драма требует публичности, этого не было в мистериях» [Веселовский, 1940, 438]; мистерии суть тайна, драма – публичность.

Так образовался «второй круг» свидетелей театральной мистерии, зрителей, некоторое время сосуществовавший с «первым кругом», хором. Хор как «единое лицо» оказывался в то же время и имплицитным, *идеальным* зрителем.

Впоследствии роль хора (и лирически-дифирамбического начала) уменьшается, нисходит до роли интермедий: «В конце V века и в начале IV, у Агафона, хор участвует уже определенно в музыкальных антрактах; лирические номера теряют связь с действием – это вставные пьесы (*эмболима*)» [Анненский, 2003, 98]. Непонимание роль хора демонстрирует А.Н. Веселовский: «Хор является лишь привеском, архаизмом и не имеет *raison d'être*» [Веселовский, 1940, 444].

Афиняне говорили пренебрежительно, если им не нравилась трагедия: «Это не имеет отношения к Дионису!» [Кереньи, 2007, 207]. Трактовка этой фразы узко-тематически (каждая трагедия должна быть о Дионисе) является свидетельством непонимания той роли, которую дионисийское начало играло в трагедии вообще; в этих словах отвергалось не содержание трагедии, а ее поверхностность, отделенность от бога, в священном месте которого она исполнялась.

Именно культовой, культурной подоплекой, недавней историей театра как искусства обуславливалось соучастие многотысячной аудитории в спектакле, – соучастие, подобного которому не знала позднейшая история театра. К. Кереньи акцентировал уникальность мистико-эстетического переживания античного зрителя: «восприятие и усвоение трагедии афинским народом – с имманентным для нее отношением к мрачному трагедийному божеству – является величайшим чудом в истории культуры. <...> Восприятие и усвоение трагедии означало

одновременно самое глубокое религиозное чувство (однако не в смысле христианской или какой-либо спиритуалистически-мистической религии), когда-либо достигнутое массой народа» [Кереньи, 2007, 208]. Вместе с тем такое глубокое понимание влекло за собой и требование к подготовленности зрителя к дешифровке языка спектакля: «О масштабности чуда свидетельствуют богатство и дифференцированность языка пьес, особенно партий хора. От публики ожидалось, что она будет прослеживать этот язык во всех его нюансах, и в большинстве своем она справлялась с такой задачей» [там же]. Таким образом, если хор был *идеальным* зрителем, то многотысячный античный зритель в массе был *подготовленным*; и обусловлена была катартическая реакция не только, очевидно, эмоциональным сопереживанием, но и удовольствием от понимания семантики театрального языка, который был весьма специфичен.

Вместе с тем и эмоциональный фактор *единения*, или *отождествления*, нельзя сбрасывать со счетов. Как точно отмечала исследователь античной трагедии Д. Овчарова, «о древнем греке нельзя сказать: «А что ему Эдип!», так как «в античном театре трагических агоний осуществлялось некоторое, и по времени не беспрерывное, слияние: смыкались судьбы тех, кто в зрительном ряду, с теми, кто на сцене» [Овчарова, 1984, 5]. Именно такое слияние легко в основу понятия катарсиса – идеального взаимодействия театра и зрителя, зафиксированного в данном значении тем же первым теоретиком драмы Аристотелем. Вяч. Иванов понимал катарсис греческой драмы именно в смысле примирения двух несогласованных логических и религиозных рядов: «вся система катартики была выработана с единственной целью: примирить и привести в гармоническое, плодотворное взаимоотношение две несогласованных веры, совместить в религиозном сознании и действии два несовместимых мира – мир подземный, с его животворящими силами и таинствами, и мир надземный, с его зиждительными началами закона и строя» [Иванов, 1994, 209].

Заключение

«Подражание действиям» в античном театре предполагало различные способы коммуникации со зрителем, важнейшим из которых был хор как неотъемлемая (до определенного времени) структурная часть трагедии, комедии и сатирической драмы. Достижение тех уровней «сострадания и страха», которые приводили к катартическому эффекту, имело прямое отношение к лирическому послылу в песнях хора, напрямую общавшегося со зрителем, обращавшегося к многотысячной публике и посредничавшего между реальностью мифологической (мир героя) и реальностью зрительской. Уход хора из структуры драмы означивал принципиальные перемены не только на сцене (развитие системы ролей, усовершенствование диалога и пр.), но и в драматургии (из которой исчезло обращение к зрителю), а также в понимании катарсиса и средстве его достижения.

Сущностное единство хора, как наследника мистов, и зрителя, как свидетеля совершающейся мистерии, проливает свет на генеалогию сущности катарсиса. Переживание зри-

теля греческой драмы несомненно имело нечто общее в происхождении с переживанием участника оргии. Таким образом, само понятие катарсиса, вероятно, было рождено с учетом религиозного содержания трагедий. Именно культовой, культурной подоплекой, недавней историей театра как искусства обуславливалось соучастие многотысячной аудитории в спектакле, – соучастие, подобного которому не знала позднейшая история театра.

Библиография

1. Анненский И. История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
2. Апт С. К. Античная драма // Античная драма. М., 1970. С. 5-34.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Художественная литература, 1940. 649 с.
4. Иванов Вяч. Дионис и прадинисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 350 с.
5. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. 319 с.
6. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х тт. М., 1996.
7. Овчарова Д.А. Эстетическая проблема генезиса античной классической трагедии и ее катартического воздействия: дис. ... канд филос. наук. М., 1984. 178 с.
8. Павленко А. Теория и театр. СПб., 2006. 238 с.
9. Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции. М.: Мысль, 2010. 590 с.

The chorus in the ancient tragedy: cultural genesis of the phenomenon

Nina P. Goeva

Senior lecturer of the department of Russian Language and general studies,
Peoples' Friendship University of Russia,
117198, 6 Miklukho-Maklaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: npg.dom@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the issue of the origin of a chorus phenomenon in the ancient tragedy. The author reveals the two hypostases of the choir: the genetical one, which goes back to the mysteries of Dionysus, and the later acquired social one. The deep significance of the chorus is evidenced by the fact that in the original Greek drama it plays the main role, and the movements of the chorus, reflected in the structure of the superstroke: the strophe-antistrophe-epeod, – are typologically related to the procession of the servants of Dionysos. The birth of the hero, that is,

his coming out of the choir, occurs later, in the era of the first tragedians. And only later the chorus acquires a new social meaning, personifying the people, the spectators. In the classical Attic tragedy, the choir turned out to be a "primary" viewer, and the crowd of thousands of spectators in the seats of the amphitheater – to be the "secondary" viewer, but differed from the chorus mainly quantitatively, and not qualitatively. Subsequently, the role of the chorus (and the lyrical and dithyrambic principle) is reduced, descends to the role of interludes. However, the phenomenon of the choir has a direct relationship to the nature of the cathartic effect, and further investigation of this phenomenon can shed new light on the nature of catharsis.

For citation

Goeva N.P. (2017) Hor v antichnoi tragedii: kul'turnyi genesis yavleniya [The chorus in the ancient tragedy: cultural genesis of the phenomenon]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 96-102.

Keywords

Chorus, ancient drama, tragedy, Aristotle, Nietzsche, ancient literature, the origin of the theater.

References

1. Annenskii I. (2003) *Istoriya antichnoi dramy: kurs lektsii* [History of ancient drama: a course of lectures]. Saint Petersburg: Giperion Publ.
2. Apt S.K. (1970) Antichnaya drama [Ancient drama]. In: *Antichnaya drama* [Ancient drama]. Moscow, pp. 5-34.
3. Ivanov Vyach. (1994) *Dionis i pradinisiistvo* [Dionysus and pra-Dionysiac]. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.
4. Kerényi K. (1996) *Dionysos*. Princeton University Press (Russ. ed.: Kerényi K. (2007) *Dionis: Proobraz neissyakaemoi zhizni*. Moscow: Ladimir Publ.).
5. Nietzsche F. (1996) *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Moscow.
6. Ovcharova D.A. (1984) *Esteticheskaya problema genezisa antichnoi klassicheskoi tragedii i ee katarticheskogo vozdeistviya. Doct. Diss.* [The aesthetic problem of the genesis of classical tragedy and its cathartic impact. Doct. Diss.]. Moscow.
7. Pavlenko A. (2006) *Teoriya i teatr* [Theory and theater]. Saint Petersburg.
8. Trubetskoi S.N. (2010) *Metafizika v Drevnei Gretsii* [Metaphysics in Ancient Greece]. Moscow: Mysl' Publ.
9. Veselovskii A.N. (1940) *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.