

УДК 7.01

## Зритель в истории античного театра: динамика роли и функций

**Гоева Нина Павловна**

Преподаватель факультета русского языка  
и общеобразовательных дисциплин,  
Российский Университет Дружбы Народов,  
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6;  
e-mail: npg.dom@mail.ru

### Аннотация

Статья посвящена некоторым аспектам образа зрителя в театре античной древности. Автор рассматривает генезис и особенности зрительского восприятия в применении к различным жанрам античной драмы. Автор приходит к выводу о том, что коммуникация со зрителем в театре античности во многом опиралась на хор, исполнявший функцию посредничества между актером и зрителем; разделенность миров драматического события и публики вели не к сочувствию к герою (как к равному), но к страху и состраданию (в отношении мифического героя).

### Ключевые слова

Античный театр, трагедия, комедия, сатирическая драма, Аристотель, Аристофан, Эсхил, хор, парабазис, катарсис, история театра, зритель.

### Введение

Проблема зрителя в античном театре сама по себе, насколько нам известно, никогда не становилась пред-

метом отдельного сколько-нибудь серьезного исследования. Психология восприятия и социология театральной (и, шире, относящейся ко всякому зрелищу) аудитории развились в те эпохи,

когда говорить о зрительском восприятии в античности что-либо точное не представлялось возможным. «Психология театрального зрителя – особая и непростая тема, к которой античность дала мало ключей»<sup>1</sup>.

Вместе с тем доступные сегодня источники по истории и культуре античной Греции позволяют судить не только о социальном портрете театрального зрителя, но и, что более важно, попытаться воссоздать схему художественной коммуникации.

Термины *аудитория* (от лат. *audire* – слушать) и *театр* (от греческого *θεάομαι* – смотреть) соответствуют обозначениям главных каналов коммуникации: слуха и зрения. В Греции зрение (как и в русском языке: *зритель*) очевидно было превалирующей функцией: само название *театра* тогда означало *зрелище*, а не помещение/дом, как сегодня.

## Роли и функции зрителя в истории античном театре

Фактически рождение зрителя как организованной массы было связано с организацией *амфитеатров* как мест наблюдения за игрой,

за действиями хора и актеров. Хотя А.Павленко и говорит отчасти резко о строении амфитеатров как места «где, собственно, уже нет никакой живой связи с богом, но есть нарочитое наблюдение за искусственно играемым действием»<sup>2</sup>, здесь нужно указать на рождение собственно эстетического и даже *теоретического* (родственного *смотрению* по этимологии) подхода к театральному событию. Вместе с тем быстрый взлет и не менее быстрое крушение трагедии в ее аристотелевской форме подтверждает мысль о том, что причиной этого процесса могла и была, вероятнее всего, дальнейшая десакрализация театра как формы представления божественного, затем возвышенного и интеллектуального.

Согласно афинским преданиям, первое состязание авторов-исполнителей трагедий, в известной впоследствии форме, состоялось в Афинах на празднике в честь Диониса ок. 534 г. до н.э., и его победителем стал Феспис<sup>3</sup>, первым закрывший лицо актеров маской или гримом. Дорийцы и коринфяне оспаривали у Афин

1 Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – С. 98.

2 Павленко А. Теория и театр. – СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2006. – С. 87.

3 Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – С. 82.

право первенства: Геродот сообщал, что «трагические хоры» появились в дорийском Сикионе (на празднике в память местного героя Адраста), а коринфяне называли первым трагиком своего земляка Ариона, который, по преданию, изобрел «трагический лад», очевидно, в музыке.

На рубеже V-VI вв. до н.э. в программу состязаний вошла сатирическая драма, затем было установлено правило, согласно которому каждый трагик сочинял по три трагедии и одной сатирической драме. Таким образом и зрителю (а также судьям, как особого типа зрителям) был предложен новый объект восприятия, объемом в целый световой день и в четыре сюжета (драматург, актер и режиссер был един в одном лице вплоть до Софокла, который первым отказался от роли актера).

В трагедии, с ее подражанием серьезному и возвышенному, действие зачастую происходило перед дворцом; в комедии – перед городом; в сатирической же драме – на фоне места обитания сатиров: деревьев, пещер и гор. Нужно отметить, что греческая трагедия была «дневной»: ночные сцены остались уделом комедии<sup>4</sup>.

---

4 Там же. С. 97.

Комедия в Афинах также предполагала хор; очевидно, соединение работы актеров-солистов и хоровой игры было отличительной чертой драматического синтеза в Афинах (в то время как в Сицилии комедия развивалась без хора)<sup>5</sup>.

Античный театр органичен – в том смысле, что амфитеатр являлся естественным продолжением природы, был «встроен» в лощины и склоны; сцена и оркестра находились внизу, а зрители располагались на склонах полукругом.

Зритель античного театра – это весьма многочисленный зритель: в театре должны были уместиться все члены гражданской общины и гости правдника. Театр в Мегалополе вмещал 44 000 человек<sup>6</sup>; в «Пире» Платона упоминается число в 30 000 человек (175e); в Милете театр был рассчитан на 25 000 человек; исследование афинского театра современными учеными дает число от 14 000 до 17 000 зрителей<sup>7</sup>.

---

5 Там же. С. 129.

6 Титова Е.В. Культ Диониса и его место в полисной идеологии Афин: дис. ... канд. истор. наук. – М., 2003. – С. 146.

7 Croally N. *Tragedy's Teaching* // Gregory J. *A companion to Greek Tragedy*. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – P. 62.

В социальной характеристике театра для зрителей немаловажно то, что власть (Перикл) учредил ежегодные субсидии для беднейших граждан – два обола в год – на посещение театра. Говоря современным языком, это был мощный жест продвижения нового типа социально-культурной активности, приходившей на смену и во многом наследовавшей массовым ритуалам мистериального характера. Немаловажно отметить, что в греческой культуре времен Аристотеля трагедия и театр в целом рассматривались как нововведение, в том числе как итог развития множества привычных жанров – дифирамба, эпоса, сатировской поэзии, мистериальных зрелищ и танцев. Также и комедия воспринималась как изобретение сравнительно нового жанра на основе фаллических песен и ямбов.

Участие греческого зрителя в представлении далеко не сводилось к внешнему наблюдению. Публика могла быть не только благодарна, но жестока. Исполнителей нещадно освистывали, гнали, «выносили прочь»; у актёров с теми, перед кем они выступали, «шла беспощадная необъявленная война» (Демосфен), Даже сил полиции «дубинщиков», учреждённой для поддержания порядка на скамьях,

подчас не хватало, чтобы воспрепятствовать неистовым проявлениям театральных страстей<sup>8</sup>.

Зритель Великих Дионисиев, боясь потерять драгоценное место (которое пытались захватить с ночи; занявший чужое и хорошее мог быть нещадно избит), высиживал часами на открытой весеннему зною ступенчатой эстакаде, примыкавшей к склону холма. Хотя десять аттических фил имели каждая свой сектор, имущественные и сословные различия на галёрке стирались.

На высившихся над орхестрой тесных скамьях и поверх них тринадцать тысяч общались друг с другом, закусывали, могли заснуть, кричать, хлопать, пока другие зрители прислушивались. Гораций характеризует «перенятый комедийными сандалиями и величественными котурнами» у Архилоха ямб как «побеждающий гул толпы и рождённый для ведения действия»<sup>9</sup>.

Демос был опасной публикой: Геродот писал: «Как тяжело было афинянам перенести захват [персами] Милета, видно было, кроме всего

8 Позднев М. Психология искусства. Учение Аристотеля. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – С. 640-642.

9 Там же. С. 645.

прочего, из того обстоятельства, что, когда Фриних сочинил пьесу «Взятие Милета» и ставил её, театр разразился рыданиями и поэта «за напоминание о нашей беде» оштрафовали на тысячу драхм, постановив, чтобы больше никто и никогда не брал этого события для сюжета»<sup>10</sup>.

Таким образом, первой задачей драматурга (и режиссера) древности была задача чисто коммуникативная: настолько привлечь своим искусством демос, чтобы тот отошел от своей повседневной жизни и погрузился в мир театра. В трагедии важнейшими способами достижения такой коммуникации были страх и сострадание, приводившие к эффекту катарсиса, в комедии – смех, вначале часто непристойный, затем, ко времени Аристофана, более изысканный и ироничный.

В отличие от эпоса (который в античности *произносился*, то есть также требовал *аудитории*), театр включал и зрелищность, и музыкальность, и наглядность сюжетов. Зрительская компетенция предполагала восприятие различных видов искусств в синкретическом единстве: стихотворной речи; музыки; масок и костюмов; сценографии; пения и танца; диало-

---

10 Там же. С. 646.

гического общения и действия хора и агонистов. По точному замечанию Д.В. Трубочкина<sup>11</sup>, в наше время такой степени синкретичности и такого количества участников могут достичь лишь некоторые оперы, а также церковные мессы и литургии (такие как «Страсти» И.С. Баха, «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова).

То, что зрители смотрели на *маски*, было, несомненно, указанием на живую связь с религиозным сознанием, в котором актер с его человеческим лицом не мог быть представителем героя и божества. Но если актер играл, по сути, о страстях Диониса, – зритель так или иначе оказывался близок к положению миста. Свидетельство Аристотеля о мимезисе, то есть подражании (людям) было свидетельством наступления новой эры, когда зритель переставал видеть на сцене божественное свершение, когда «участники дионисийской мистерии, участники дионисийского шествия, например, на празднике урожая превращаются в зрителей и наблюдателей за происходящим на сцене»<sup>12</sup>.

---

11 Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – С. 88.

12 Павленко А. Теория и театр. – СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2006. – С. 87.

Форма амфитеатра позволяла обзор оркестры и просцениума, прообраза сцены, с большим углом. Зрительские взгляды, подобно лучам, концентрировались на актерах и хоре, располагавшихся по отношению к зрителям снизу и посередине. По сравнению с когда-то бывшей естественной для зрителя ролью хора, располагавшегося радиально, зритель, расположенный по незамкнутому кругу (секторам), является внешним по отношению к действию. Немаловажно наблюдение о взаимосвязи рождения философии и рождения театра как наблюдения, высказываемое исследователями античной культуры: «Рождается эпоха «наблюдения». В мир приходят – θεωρία и θήατρον, появляется «созерцатель» — θεωρός и «зритель» — θεατής»<sup>13</sup>. «Умное схватывание» мира в греческой философии, ставшее одной из примет осевого времени европейской цивилизации, нашло эстетическую параллель в визуально-аудиальном «схватывании» нового вида представления в театре.

Важно отметить, что и зритель осознавал свой опыт как уникальный: древняя трагедия писалась, в принципе, для одноразового исполнения и

13 Там же. С. 101.

ориентировалась на слушающего зрителя, а не на читателя<sup>14</sup>.

Важнейшими факторами восприятия трагедии были перипетии, узнавание и патос. Сохранились свидетельства того, как реагировали современники на античную трагедию. Так, поэт Тимокл (IV в. до н.э.) писал в своей комедии «Женщины, празднующие Дионисии» о воздействии трагедии:

*... ум забывает собственные проблемы*

*И оказывается вовлечен в чужие горести,*

*А затем человек идет домой, получив урок, также как и удовольствии»<sup>15</sup>.*

В то время связь между сценой и аудиторией ближе в комедии, чем в трагедии, так как связь между игрой и реальностью вполне прозрачна. К зрителям регулярно обращаются, они включаются в течение пьесы различными способами. «Трагедия, напро-

14 Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1976. – С. 7.

15 Наш подстрочный перевод отрывка из комедии Тимокла сделан с текста, приведенного в издании: Halliwell V. Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy // Gregory J. A companion to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing. – P. 395.

тив, остается в собственном мире <...> зритель сам должен находить в ней связь с сегодняшним миром»<sup>16</sup>. Об иностоянии трагедии по отношению к миру зрителей писал и Шиллер; однако современные исследователи нередко трактуют зрительское состояние античности исходя из современных представлений о «близости» драмы к зрителю. Так, мнение Е.В. Титовой о том, что «Введением второго действующего лица Эсхил еще более оживил рассказ, сделал драму более динамичной и тем самым приблизил ее к зрителю»<sup>17</sup> по меньшей мере неточно выражено. Трагический герой не мог быть близок к зрителю, в его сценической обуви, в одеждах, в маске, скрывающей мимику; в отличие от героев мещанской драмы он оставался существом иного измерения.

В сатирической драме (в отличие от трагедии) аудиторию притягивали не собственно драматические события, но то воздействие, которое они производили на умы сатиров<sup>18</sup>, хор из

которых был главным отличием сатирической драмы. Сатирическая драма, как и комедия, была направлена на комическое воспроизведение ситуаций и деятельности, страстей и желаний; однако, в отличие от комедии, она была не натуралистична. Она представляла события на мифологической дистанции, хоть и смешными: так, в «Еврисфее» Эвристея Геракл оказывался рабом, в «Охотниках» Софокла Гермес был вором, и т.д. Важно, что сатир оказывался как бы образом зрителя: «Зритель узнает сатира в себе и в своих соседях»<sup>19</sup>, что напрямую вело к праздничному пиру, оканчивавшему день состязания после долгих четырех спектаклей.

При постановке комедий еще сохранялся обычай, когда слуги поэта бросали орехи зрителям<sup>20</sup>, однако уже Аристофан считал недостойным усиливать радость публики таким образом. Непосредственно к зрителям была обращена часть древней комедии, в которой не могли участвовать актеры – *парабазис*, отступление. У Аристофана хор поет от лица самого автора, рас-

16 Seidensticker B. Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play // Gregory J. A companion to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – P. 41.

17 Титова Е.В. Культ Диониса и его место в полисной идеологии Афин: дис. ... канд. истор. наук. – М., 2003. – С. 144.

18 Seidensticker B. Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play // Gregory J. A companion

to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – P. 45.

19 Там же. P. 47.

20 Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. – М.: Ладомир, 2007. – С. 211-212.

суждая об отвлеченных от сюжета вещах: политике и морали, о городе и его жителях. Именно парабазис и именно комедия, давала слово непосредственно автору; при этом парабазис имел столь сильное воздействие, что в день показа комедии «Лягушки» (404 г. до н.э.) афинские зрители попросили повторить его в тот же день<sup>21</sup>, что было уникальным случаем. В эпоху «средней комедии» парабазис уже вышел из структуры пьесы, а в «новой комедии» из нее вышел и хор.

Важно отметить, что грек – зритель трагедии в общих чертах всегда знал, какого рода сюжет увидит; он был свидетелем одного события из мифологического континуума, общего для всех греков и воспринимавшегося как действительное, наличное прошлое: «и для афинских драматургов, и для их зрителей – в том числе наиболее критически мыслящих, какими были Фукидид или Горгий, – мифологические сюжеты отнюдь не мир сказки, а несомненное историческое прошлое, придающее именно этой своей достоверностью непререкаемый авторитет повествованию поэтов»<sup>22</sup>.

21 Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – С. 134.

22 Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1976. – С. 55.

Афинский комический поэт IV в. до н. э. Антифан недаром говорил, что трагедия – счастливый род искусства: достаточно произнести имя Эдипа, и зритель уже знает все остальное: отец его Лаий, мать – Иокаста, дочери – такие-то, сыновья – такие-то, и что он сделал, и чем поплатился<sup>23</sup>. В.Н. Ярхо правильно указывает, что античный зритель, в отличие от публики последующих веков, легко понимал суть невинности Ипполита: современники Европида знали Ипполита и как предмет поклонения культа, в рамках которого девушки приносили перед замужеством жертву – прядь волос; целомудрие Ипполита было предзадано культом, укоренено в традиции<sup>24</sup>. В этом отношении не случайно и Аристотель, и Платон называли родоначальником трагедии Гомера, одного из соавторов непротиворечивой в себе мифологической картины мира. Таким образом, тяга к движению фабулы не была мотивацией для зрителя; важнее было то, как происходит это движение (в том числе оценивалось изящество стиха).

Идеальная схема восприятия зрителями осталась в «Поэтике» Аристотеля не определенной: пообещав в

23 Там же. С. 8.

24 Там же. С. 243-244.



«Политике» сказать о катарсисе подробнее, философ так и не оставил аналитического анализа данной важнейшей категории в сохранившихся до нашего времени книгах. Вместе с тем катарсис, очевидно, был не только идеальной моделью, но и систематически реализовывавшимся переживанием, приводившим к духовному (или же психологическому, или интеллектуально-эстетическому) очищению. Важно замечание о том, что трагедия как жанр не предполагала того, чтобы зритель уподоблял себя трагическим героям; вместо этого зрителю достаются именно страх и сострадание<sup>25</sup>. Только с падением роли хора, с выходом актера из мифологической реальности в псевдоповседневность стала возможна замена катарсиса на «сопереживание» через уподобление зрителя герою.

### Заключение

У всех народов мира с древнейших времен существуют праздники, связанные с ежегодными циклами умирания и возрождения природы, со сбором урожая. Эти праздники и дали жизнь драме и театру Греции и Рима.

<sup>25</sup> Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – С. 100.

В Греции такие праздники были посвящены богу Дионису. Хор ряженных и запевала не просто исполняли песню, между ними возникал диалог — это и был своего рода драматический первоэлемент, который со временем получил литературную обработку. А где диалог — там и активная мимика, и действие. Вначале построенный на принципах импровизации, диалог постепенно становился все более четко фиксированным.

Афинская публика, выросшая и воспитавшаяся в условиях античной демократии, отличалась высоко развитым художественным вкусом. Афинские зрители хорошо разбирались в тонкостях игры актеров и в сложном содержании пьес.

### Библиография

1. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. – М.: Ладомир, 2007. – 319 с.
2. Павленко А. Теория и театр. – СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2006. – 238 с.
3. Позднев М. Психология искусства. Учение Аристотеля. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – 818 с.
4. Титова Е.В. Культ Диониса и его место в полисной идеологии

- Афин: дис. ... канд. истор. наук. – М., 2003. – 208 с.
5. Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. – М., 2010. – 224 с.
  6. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1976. – 302 с.
  7. Croally N. Tragedy's Teaching // Gregory J. A companion to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – Pp. 55-70.
  8. Halliwell V. Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy // Gregory J. A companion to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing. – Pp. 394-412.
  9. Seidensticker B. Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play // Gregory J. A companion to Greek Tragedy. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – Pp. 38-54.

## **A spectator in the history of ancient theater: dynamics of the role and functions**

**Goeva Nina Pavlovna**

Lecturer of the department of Russian Language  
and general studies,

Peoples' Friendship University of Russia,

P.O. Box 117198, Miklukho-Maklaya str., No. 6, Moscow, Russia;

e-mail: [npg.dom@mail.ru](mailto:npg.dom@mail.ru)

### **Abstract**

In fact, the inception of spectator as an organized mass was associated with the organization of amphitheatres as seeing places for the game, actions of the chorus and actors.

The problem of spectator in ancient theater has never been the subject of any particular serious research. Perceptual psychology and sociology of the theater audience have developed in those times, when talking about the audience perception in antiquity anything precise was not possible.

However, the sources available today on the history and culture of ancient Greece can be judged not only on the social portrait of the theater audience, but also, more importantly, to try to re-create the schema of artistic communication.

The spectator was aware of his experience as unique: ancient tragedy was written, in principle, for a one-time execution and focused on listening to the spectator, not the reader.

While the relationship between the stage and the audience closer to comedy, than a tragedy, as the connection between the game and reality is quite clear. Spectators are regularly turned to, they are included within the play in different ways.

### Keywords

Antique theater, tragedy, comedy, satiric drama, Aristotle, Aristophanes, Aeschylus, chorus, parabasis, catharsis, history of the theater, audience.

### References

1. Croally, N. (2005), "Tragedy's Teaching", *Gregory J. A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden, pp. 55-70.
2. Halliwell, V. (2005), "Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy", *Gregory J. A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden, pp. 394-412.
3. Keren'I, K. (2007), *Dionysus: The prototype of inexhaustible life [Dionis: Proobraz neissyakaemoi zhizni]*, Lodomir, Moscow, 319 p.
4. Pavlenko, A. (2006), *Theory and theater [Teoriya i teatr]*, S.-Peterb. un-t, St. Petersburg, 238 p.
5. Pozdnev, M. (2010), *Psychology of Art. Aristotle doctrine [Psikhologiya iskusstva. Uchenie Aristotelya]*, Russkii Fond Sodeistviya Obrazovaniyu i Nauke, Moscow, 818 p.
6. Seidensticker, B. (2005), "Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play", *Gregory J. A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden, pp. 38-54.
7. Titova, E.V. (2003), *The cult of Dionysus and its place in the ideology of the polis of Athens: dissertation [Kul't Dionisa i ego mesto v polisnoi ideologii Afin: dis. ... kand. istor. nauk]*, Moscow, 208 p.

8. Trubochkin, D.V. (2010), *Ancient literature and drama* [*Antichnaya literatura i dramaturgiya*], Moscow, 224 p.
9. Yarkho, V.N. (1976), *The dramaturgy of Aeschylus and some problems of Greek tragedy* [*Dramaturgiya Eskhila i nekotorye problemy drevnegrecheskoi tragedii*], Moscow, 302 p.