

# ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ШКОЛА ДЛЯ ГОРОДА

## ПОЧЕМУ СОКРАТ НЕ БЫЛ ТЕАТРАЛОМ

В.К. ПИЧУГИНА

В статье рассмотрен феномен древнегреческого театра как особого пространства, где для тысяч зрителей создавался эффект города в городе, относительно педагогической силы которого до сих пор ведутся споры. В первой части статьи анализируются источники, в которых античные авторы обосновывают или отвергают то, что театр, для которого творили Эсхил, Софокл и Еврипид и который иногда посещал Сократ, мог выступать своеобразной школой для взрослых и взрослеющих. В диалогах Платона, главным героем которых был Сократ, обсуждается разница между мудростью философа, мудростью драматурга и мудростью софиста и выдвигается целый ряд аргументов в пользу того, что в театре происходит не массовое приобщение горожан к мудрости, а лишь демонстрация особого типа красноречия для народа. В сочинениях Аристотеля и Аристофана акцентируется внимание на том, что важно не запрещать драматургам быть наставниками для горожан, а понимать, что не все из них могут быть мудрыми наставниками, научающими горожан участвовать в жизни города и менять к лучшему свою жизнь. Во второй части статьи анализируются некоторые трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, которые определяются как источники, позволяющие выделить приоритетные способы наставления горожан. Обосновывается, что великие драматурги представляли на суд зрителей трагедии о трагедиях разных городов, где герои стремятся выступать наставниками для себя или наставлять других. Опора на классификацию видов трагедий Аристотеля позволила утверждать, что герои Эсхила, Софокла и Еврипида научались через перелом и узнавание, через страдание, через изменение характера и / или через чудесное происшествие. Это и открывало широкие возможности для того,

*НУРОТНЕКАИ*  
2024. Вып. 8. С. 36–54  
УДК 37.01; 1 (091)

*НУРОТНЕКАИ*  
2024. Issue 8. P. 36–54  
DOI: 10.32880/2587-7127-2024-8-8-36-54

чтобы зрители проецировали происходящее на сцене на себя и свой город, принимая наставления от драматургов и становясь особого рода учениками.

---

Древнегреческий театр был производным города, воплощением его культурной, религиозной, политической, экономической, образовательной и интеллектуальной жизни. Театральные зрелища были одним из главных событий для горожан: одновременно явлением, возвышающим над повседневностью, и проявлением повседневности, отражающим неразрывную связь праздников, обрядов, ритуалов, законов, порядков, норм и правил поведения. Расположение театра осуществлялось с учетом массовости зрелищ и всех возможных рисков: внезапный дождь, сильный ветер, землетрясение или просто плохая организация не должны были «разрушить день в театре, который с таким нетерпением ожидало городское население»<sup>1</sup>. Фраза «весь город в театре» могла употребляться не только в переносном, но и в прямом значении. В диалоге Платона «Пир» Сократ — один из самых неординарных наставников эпохи деревянного театра — утверждает, что трагический поэт Агафон победил в театральном состязании более чем перед тридцатью тысячами зрителей (Pl. *Symp.* 175c). Современным исследователям более правдоподобной кажется цифра между четырнадцатью и семнадцатью тысячами зрителей, а обозначенная Платоном цифра рассматривается как художественное преувеличение<sup>2</sup>. Так или иначе, в Афинах времен Платона большая часть горожан на время театрального фестиваля превращалась в зрителей. Сократа нельзя было назвать театралом, но он не пренебрегал театром и смотрел трагедии не только Агафона (Pl. *Symp.* 175e, 194b), но и Еврипида (*Diog. Laert.* II.33), возможно, анализируя их не столько с точки зрения содержания, сколько с точки зрения влияния на сограждан.

Афинский театр был необходимым для города пространством открытого диалога по насущным вопросам; местом возможного примирения аристократии с демократией, бедных — с богатыми, побежденных — с победителями и т.д. Безусловно, это было справедливо и для других городов, но особое положение Афин предо-

---

<sup>1</sup> Chaniotis (2007). P. 50.

<sup>2</sup> Goldhill (1997). P. 58.

пределяло во многом то, как жизнь города будет представлена на сцене. Речь шла не только о том, что поставленное в Афинах затем являлось в театрах других городов, но и о том, что, даже если действие трагедии выходило за пределы Афин, оно было особым типом проекции того, что происходило в Афинах. Театральные зрелища, имевшие место в Афинах, «заставляли граждан качественно иным образом, чем в других городах, постоянно размышлять над трудными вопросами», а драматургов — ставить эти вопросы, постоянно являя некое «зеркало», где все значимое далеко не всегда отражалось как красивое<sup>1</sup>.

Каждый драматург сам решал, каким образом статика текста превратится в динамику спектакля, побуждающую зрителя сформировать определенное отношение к происходящему. Зрители проецировали происходящее с героями на себя, находя сходство между предлагаемыми примерами из мифоистории и окружающими его в реальности примерами. Пространство сцены, чаще всего, являлось пространством города<sup>2</sup>, где декорации создавали иллюзию стен дворца или домов с дверями, благодаря которым герои перемещались во внутреннюю часть зданий или двигались со внешней стороны по улицам или дорогам. Таким образом, создавался эффект города в городе, относительно педагогической силы которого сломано и продолжает ломаться множество исследовательских копий. Научные споры, однако, не могут вестись без учета того, что уже сама величина ежегодной театральной аудитории давала возможность рассматривать драматургов как одних из самых влиятельных наставников города: слишком уж большое внимание было приковано к словам, сказанным со сцены перед несколькими тысячами зрителей, и следовавшим за этими словами действиям.

Современные исследования, касающиеся древнегреческого театра как части педагогической культуры, осуществляются преимущественно в двухнаправлениях. В рамках первого направления сосредоточены исследования, в которых рассмотрены те или иные аспекты театра как места, где окружающие реалии входили в резо-

<sup>1</sup> Esposito, Scully (2010). P. X–XI.

<sup>2</sup> Исключением, например, являются некоторые сцены, которые происходят за городом (например, в трагедии Эсхила «Жертва у гроба», действие начинается у могилы Агамемнона, а в трагедии «Электра» Еврипида — в доме обедневшего землевладельца).

нанс или диссонанс с надеждами и чаяниями граждан (В.М. Rogers, S. Halliwell, J.L. Kastely, F.I. Zeitlin, P.T. van Uum и др.). «Тональность» этому направлению во многом задал В. Йегер в первом томе книги об античной пайдеи и главах, посвященных Эсхилу, Софоклу, Еврипиду и Аристофану<sup>1</sup>. Поскольку одним из ключевых было право граждан выразить себя в общественных местах, древнегреческий театр в целом и афинский театр как его особая форма рассматриваются как индикаторы нравственного здоровья / нездоровья общества и сферы образования. Второе направление объединяет работы, ставящие целью обнаружить в содержании сочинений древнегреческих драматургов отражение образовательных реалий (J. Carlevale, N. Croally, J. Gregory и др.). Исследовательский фокус сосредоточен на том, что древнегреческий театр был особым образовательным пространством: содержание трагедий и комедий позволяло зрителям извлекать уроки из военных конфликтов, расширять свои знания по географии и культуре других народов, быть в курсе последних веяний в литературе и искусстве. Выделенные направления исследований можно связать с двумя ключевыми вопросами: можно ли говорить о том, что в древнегреческом театре драматурги выступали в роли наставников, а зрители — в роли учеников, и, если да, то каким способом наставления отдавалось предпочтение?

***Могли ли драматурги быть наставниками для города:  
вопрос Сократа и ответы Платона, Аристофана  
и Аристотеля***

Сократ, как в следующем поколении утверждал Платон, неоднократно оценивал театр как особую школу для афинян. В уже упомянутом диалоге Платона «Пир» Сократ утверждает, что у них с победившим в театральном агоне трагическим поэтом Агафоном разные «мудрости», но он будет рад, если тот посидит с ним рядом на пиру, и его мудрость перетечет в Сократа, как вода перетекает в сообщающихся сосудах. Сократ по-доброму иронизирует по этому поводу и говорит Агафону: «Ведь моя мудрость какая-то ненадежная, плохонькая, она похожа на сон, а твоя блистательна и приносит успех...» (Pl. *Сутр.* 175e; пер. С.К. Апта). Эта ирония указывает на то, что поэты обладали достаточным авторитетом «как

<sup>1</sup> Йегер (2001). С. 283–334, 387–438.

учителя или контролеры знаний», а эту роль «Платон желает отнести только философии»<sup>1</sup>, олицетворением которой является Сократ.

Далее диалог разворачивается таким образом, что Сократ предлагает Агафону держать речь перед пирующими так же бесстрашно, как он представлял свои творения на суд перед тысячами театральных зрителей. Агафон в ответ говорит о большой интеллектуальной разнице между аудиторией пирующих и театрами. И это сравнение не в пользу последних. «Несколько умных людей страшнее многих невежд...» (Pl. *Symp.* 194c; пер. С.К. Апта), — говорит Агафон. Сократ успокаивает его тем, что совсем недавно пирующие были в театре и принадлежали к тому самому большинству невежд. Контекстуально понятно, что Сократ просто подшучивает над Агафоном, но ход мысли поэта ему нравится. Сократ в изображении Платона не является ни театралом, ни завсегдатаем пиров: он сам по себе, уникален как носитель особой мудрости, по-настоящему нужной для города.

Важным для нас является то, что в этом диалоге не просто проводится граница между мудростью философа и мудростью драматурга, но и подчеркивается, что последняя уступает первой. В театре приобщение к мудрости происходит массово, а это значит, что такая мудрость (если это вообще может называться мудростью) не может быть сложной: это яркое и понятное «красноречие для народа» (Pl. *Grg.* 502c; пер. А.Н. Егунова). В диалоге «Горгий» Сократ уделяет этому особое внимание, когда пытается выпытать у собеседников их мнение об искусстве «угождать и многим душам сразу, не заботясь о том, что для них всего лучше» (Pl. *Grg.* 501d; пер. С.П. Маркиша). Он утверждает, что сочинение трагедий «почтенное и дивное занятие», но трагедии все же являются собой некий тип демагогии и ставят целью удовольствие зрителя, а не его образование (Pl. *Grg.* 502b–d). Если забрать у поэтов «напев, ритм и размер», останутся только обращенные к толпе слова. Сократ делает вывод, что толпа — это собрание слишком разных людей, поэтому направленное к ней поэтическое слово не может действовать точно. Это заявление Сократа, высказанное в присутствии Горгия, подводит к кульминационному для диалога вопросу о том, насколько мудрость драматурга близка к мудрости софиста. Театр рассматривает-

---

<sup>1</sup> Goldhill (1990). P. 108.

ся им как пространство массового ораторства. Рассуждая об этом, Сократ говорит о том, что хороший оратор всегда озабочен тем, чтобы «поселить в душах сограждан справедливость и прогнать несправедливость, поселить воздержность, изгнать распущенность и вообще поселить все достоинства, а все пороки удалить» (Pl. *Grg.* 504e; пер. С.П. Маркиша). Большинство поэтов для платоновского Сократа таковыми не являются, поэтому театр не является местом, где царит искусство правильного ораторства — ораторства не для удовольствия, а во имя избавления зрителей от пороков. Сократ так увлекается аргументами в пользу своей позиции, что обозначает и то, что может быть контраргументами: уравнивая софистов и поэтов по степени влияния на граждан, он позволяет последним «видеть себя учителями» для зрителей, «наподобие политических ораторов, которые стремились к совершенствованию граждан»<sup>1</sup>.

Для Сократа возможности театра в передаче мудрости были спорными по целому ряду параметров, лежащих на границе педагогики и политики. В обоих примерах из диалогов Платона Сократ косвенно указывает на то, что если театр и можно признать образовательным пространством, то приобщение к мудрости там идет не совсем понятным для него путем. Для сторонника элитарного образования сама мысль о реализации какой бы то ни было образовательной практики для многотысячной аудитории казалось подозрительной. Сократ не принимал демократию как режим, дающий власть необразованной толпе, и не мог принять образование для толпы, данное властью демократии. Передача мудрости была для него достаточно длительным и интимным процессом, далеко выходящим за рамки массового приобщения к демократическим ценностям. В этом Сократ был близок к Еврипиду, который, как ученик Анаксагора, также привык к дозированному распространению мудрости среди достойнейших<sup>2</sup>.

Платоновского Сократа беспокоит то, что трагедия стала опасным соперником не только для философии, но и софистики, потому

---

<sup>1</sup> Ober, Strauss (1990). P. 248.

Вероятно, поэтому до нас дошли отрывочные, но красноречивые свидетельства о Сократе, который мог быть автором трагедий Еврипида, и Еврипиде, который действовал на сцене как Сократ на агоре, т.е. инициировал широкое обсуждение вопросов образования (Пичугина [2023]. С. 22, 26).

что драматурги претендуют «на обучение истине, передачу знаний, улучшение сограждан и, без сомнения, спасение города»<sup>1</sup>. В «Государстве» Платон сначала обозначает, что в споре за право наставлять горожан есть три стороны, далее постепенно выключает из него сначала софистов, а потом драматургов. Если софисты хотят быть носителями мудрости, то должны особым образом вести себя в театре и иных общественных местах: воспитывать сидящих рядом не криками, а тишиной. Платон говорит о том, что мы сейчас называем «эффектом толпы», и о рисках, сопровождающих приобщение к мудрости в театре, критикуя, однако, не поэтов, а софистов: «И какое воспитание, полученное частным образом, может перед этим устоять? Разве оно не будет смыто этой бранью и похвалой и унесено их потоком? Разве не признает юноша хорошим или постыдным то же самое, что они, или не станет заниматься всё тем же? Наконец, разве он не станет таким же сам?» (Pl. *Resp.* 492c; пер. А.Н. Егунова).

После этого Платон переходит к порицанию драматургов: «мудреное дело — сочинять трагедии» и, «раз уж трагические поэты такие мудрецы» (Pl. *Resp.* 568b; пер. А.Н. Егунова), то они смогут извинить тех, кто хочет исключить их из списка имеющих право наставлять горожан. Вина же поэтов в том, что они обладают способностью «портить даже настоящих людей», когда предъявляют зрителю излишне страдающего эмоционального героя, вместо того, чтобы учить зрителя сохранять спокойствие и не терять самообладания в любой жизненной ситуации (Pl. *Resp.* 605d–e). Говоря об особой природе убеждения в театре (той самой силе слова, сказанного со сцены и услышанного толпой зрителей), Платон дает понять, что софисты и философы могут обличать мудрость драматургов, но не могут отрицать ее силу. Основная претензия платоновского Сократа к драматургам в том, что они не должны пользоваться этой силой: не умея глубоко (т.е. по-философски) понимать жизнь города, не стоит пытаться наставлять горожан.

Именно это утверждение оспаривает непримиримый оппонент Сократа Аристофан в комедии «Лягушки», определяя театр как особое образовательное пространство со своими законами и правилами. Комедиограф вложил в уста «отца трагедии» Эсхила следующие

---

<sup>1</sup> Zeitlin (1990). P. 90.

слова: «Зевс свидетель, всё — правда! Но должен скрывать эти подлые язвы художник, / Не описывать в драмах, в театре толпе не показывать. Малых ребяток / Наставляет учитель добру и пути, а людей возмужавших — поэты. / О прекрасном должны мы всегда говорить» (Аг. *Ran.* 1054–1057; пер. Адр. Пиотровского). Чуть раньше герой Аристофана Еврипид уже объяснил механизм наставления взрослых, подчеркнув, что своими трагедиями заставлял людей задуматься, критически мыслить и по-настоящему понимать, как действовать лучше (Аг. *Ran.* 971–8), т.е. он научил их участвовать в жизни города, начав с пересмотра дел в своем доме. Неслучайно Дионис в этой комедии Аристофана готов утвердить первенство того драматурга, который в состоянии дать городу мудрый совет (Аг. *Ran.* 1420–1). Таким драматургом у Аристофана становится Эсхил, которого Дионис возвращает в мир живых, чтобы тот смог спасти город<sup>1</sup>.

Современные исследователи, отталкиваясь от этих и других утверждений Аристофана, остро полемизируют о возможности древнегреческих драматургов выступать в роли наставников для горожан. Б. Роджерс подчеркивает, что «нет никаких конкретных доказательств использования διδάσκαλος в качестве названия профессии до Аристофана (*Eq.* 1235, *Nub.* 871, 1147, 1467, *Ran.* 1055), однако, проявившееся в “Лягушках” комическое разделение ποιητής и διδάσκαλος, очевидно, было необходимо к концу V в. до н.э.»<sup>2</sup>. В современных реалиях любые рассуждения об этой необходимости неизбежно оказываются связаны с сильной, если не избыточной, опорой на Платона и Аристофана. Иронизируя на эту тему, Тереза Морган подчеркивает, что если добавить к ним «несколько отрывков из Ксенофонта и Аристотеля», будет заманчиво рассматривать полученный результат как «четкий портрет общества в школе»<sup>3</sup>. Не менее заманчиво будет также использовать этот результат и для портрета общества в театре как школе на сцене.

Так или иначе, этот портрет был бы неполным без Аристотеля. В «Поэтике» он утверждает, что эта сила мудрости драматурга обусловлена не только зрелищностью театральной постановки. Соглас-

<sup>1</sup> См. об этом: Saxonhouse (2018). P. 582–602.

<sup>2</sup> Роджерс (2021). С. 45, 90.

<sup>3</sup> Morgan (1999). P. 46.

но Аристотелю, зрелищность — это один из элементов трагедии, который больше важен для победы поэта в театральном агоне, чем для зрителя театра и истинного любителя поэзии: «...сила трагедии сохраняется и без [сценического] состязания, и без актеров, а устройство зрелища скорее нуждается в искусстве декоратора, чем поэтов» (Arist. *Poet.* 1450b; пер. С.А. Жебелева). Зрелище, по Аристотелю, хоть и интересно зрителю, все же чуждо поэзии. Душевные волнения, вызванные чем-то внешним по отношению к трагедии, кажутся Аристотелю не такими важными, как волнения относительно ее содержания. Если кто и виновен в том, что зритель в театре не так приобщается к мудрости, как должно, то это не поэты, а организаторы театрального агона: «были хорошие поэты по всякой части, а теперь требуют, чтобы один [человек] превзошел каждого из них в лучшем его [достоинстве]» (Arist. *Poet.* 1456a; пер. С.А. Жебелева). Когда Платон высказывает свои претензии к организации театрального зрелища, он подтверждает, что театр является особым пространством, где есть те, кто учит, и те, кто учится. Однако к первым относятся не поэты: «...судья восседает в театре не как ученик зрителей, но, по справедливости, как их учитель, чтобы оказывать противодействие тем, кто доставляет зрителям неподобающее и ненадлежащее удовольствие» (Pl. *Leg.* 659b; пер. А.Н. Егунова). Согласно Платону, если поэты захотят приравниваться к дурному вкусу зрителя, то судьи этого не позволят и своим решением воспитают зрителя, усовершенствовав его вкус. Древний порядок, подчеркивает Платон, лишал зрителей «дерзкого самомнения», т. е. желая считать себя судьями, и, если бы он сохранился до сих пор, в театре царил бы «господство лучших», а не «какая-то непристойная власть зрителей» (Pl. *Leg.* 701a; пер. А.Н. Егунова).

Как и Платон, Аристотель говорит об ответственности зрителя за то, как он реагирует на то, что видит на сцене. Прямо не называя театр школой, а зрителей учениками, Аристотель пытается примирить поэтов и философов, называя поэзию «философичной» (Arist. *Poet.* 1451b), а значит, открывающей возможность приобщения к мудрости. Аристотель смещает акценты, некогда расставленные платоновским Сократом: не нужно запрещать драматургам быть наставниками для города, нужно запрещать им быть плохими наставниками. Согласно Аристотелю, содержание трагедий предопределяет их разные виды, а значит, возможности драматургов приоб-

щать зрителя к мудрости намного шире, чем может показаться. Он выделяет четыре вида трагедии — трагедию сплетения, трагедию страданий, трагедию характеров или трагедию чудесного (Arist. *Poet.* 1456a), которые стоит являть зрителю в единстве, но это единство не всегда возможно. Каждый драматург был вправе решать как представить тот или иной мифологический сюжет зрителю, а значит, акцентировать внимание на значимой для него мудрости и выбрать оптимальный способ наставления горожан.

***Как драматурги могли наставлять город:  
вопрос Сократа и ответы Эсхила, Софокла и Еврипида***

Древнегреческий театр, для которого творили Эсхил, Софокл и Еврипид и который иногда посещал Сократ, был одновременно форумом, храмом и школой для взрослых и взрослеющих, где зрителям указывали на правильность понимания тех или иных событий через демонстрацию одобряемых образцов мышления и поведения. Социальная, политическая и морально-этическая проблематика сходилась на сцене в сюжетные линии, за развитием которых аудитория следила с надеждой: «Пусть же правый будет прав!» (Aesch. *Supp.* 1072; пер. С.К. Апта). Драматурги предлагали зрителю подумать в театре над тем, что такое добродетель, мудрость и совершенство, заходя, тем самым, на педагогическую территорию. Для большинства простых горожан образование завершалось достаточно рано, и театр был для них местом, где можно было его продолжить в кругу сверстников и более старших граждан, восполнив пробелы в знаниях о прошлом или сформировав оценочные суждения о настоящем. Помимо вопроса о том, можем ли мы считать Эсхила, Софокла и Еврипида наставниками для города, существует еще один, не менее значимый и такой же «вечный», вопрос о том, можем ли мы объяснять исключительно драматическими целями частое стремление драматургов изображать героев в роли наставников друг друга.

Сократ, дознававшийся в диалогах Платона о возможности наставления через театральную поэзию, не ставит прямых вопросов о способах такого наставления, потому что все они ведут к чуждой ему мудрости. Платон использует Сократа как героя диалогов, где утверждается необходимость заменить произведения Гомера и поэтов на свою философию, «своего рода новую поэзию»<sup>1</sup>. Утвержде-

---

<sup>1</sup> Destrée, Herrmann (2011). P. XIII.

ние такого рода требует от Платона некоторого упрощения рассуждений: все современные Сократу драматурги всего лишь последователи Гомера, поэтому рассуждая о драматургах как наставниках для города, Сократ почти «не делает никаких различий между поэтами-трагиками». Аристотель, напротив, идет по пути не упрощения, а усложнения, указывая на то, что сами трагедии очень разные (не то что их авторы). Эсхил, Софокл и Еврипид, обращаясь к тому или иному мифологическому сюжету, представляли на суд зрителей трагедии о трагедиях разных городов. Мифологический сюжет из героического прошлого того или иного города<sup>1</sup> превращался в ключ к пониманию настоящего своего города.

Опора на классификацию Аристотеля позволяет утверждать, что трагедии разных городов ставились как трагедии о четырех типах мудрости, которую трагический герой приобрел на глазах у театральных зрителей. Отметим, что современные исследователи акцентируют внимание преимущественно на героях трагедий, обучающихся через страдания<sup>2</sup>. Следуя же логике Аристотеля, можно выделить трагедии, где герои обучаются через сплетение (перелом и узнавание), через страдание, через изменение характера и/или через чудесное. И пространственные координаты этого обучения имеют исключительную важность: трагедии разных героев представлены как трагедии разных городов. Рассмотрим несколько примеров.

*Трагедия сплетения, где есть перелом и узнавание*, предполагала обучение через особое обретение себя, некоторое затрудненное по каким-либо причинам понимание себя во имя других и самого себя. Лидером среди таких героев являлся Эдип, жизненный путь которого был связан с неоднократной потерей старой идентичности и необходимостью обретения новой<sup>3</sup>. Эдип был героем древнегреческих трагедий, для которого понятие «родной город» было практически не применимо. Его биография позволяет сказать, что на роль

---

<sup>1</sup> Выше мы уже подчеркивали, что особый статус Афин позволял этому городу «проявляться» даже тогда, когда местом действия трагедии являлся иной город. Однако это было возможно и для других городов, что будет обсуждено ниже.

<sup>2</sup> Halliwell (2005). P. 394–412; Gregory (2012). P. 532–535; Роджерс (2012); Пичугина (2022) и др.

<sup>3</sup> См. об этом Zeitlin (1990).

этого города претендовали Коринф, Дельфы, Фивы и Колон. «Наряду с феноменом кочующего полиса возникает феномен кочующего горожанина, примером которого и является Эдип»<sup>1</sup>. История скитаний Эдипа была хорошо известна зрителям по целому ряду трагедий, из которых до нас дошли трагедии Эсхила «Семеро против Фив», Софокла «Эдип в Колоне», «Антигона» и Еврипида «Финикиянки». Их анализ позволяет выдвинуть предположение, что каждую мифологическую историю о герое в промежуточных пространственных координатах (между Фивами и Афинами, Фивами и Дельфами, Афинами и Колоном и т.д.) можно понимать как историю пути человека к самому себе через город. В древнегреческих версиях трагедий об Эдипе трагедия сплетения разворачивается как трагедия Фив, где насилие порождает насилие, идущее через поколения потомков Лая. Этот город «вынужден наблюдать как каждое последующее поколение правителей» становится новым «неудачным воспитательным проектом: сначала таковым для Лая стал Эдип, а затем для Эдипа стали таковыми Полиник и Этеокл»<sup>2</sup>. Фивы были одним из «любимых» городов для драматургов, обращавшихся к многочисленным мифологическим линиям, идущим от основания Фив и связанным с дальнейшей непростой судьбой города, которая сближала его не только с другими городами, но и целыми регионами: «И стоны с башен фиванских / Слезой в Финикии прольются...» (Eur. *Phoen.* 244–5). Выделяя трагедии сплетения, Аристотель подчеркивает, что это истории о тех, «кому довелось претерпеть или совершить ужасное» (Arist. *Poet.* 1453a; пер. С.А. Жебелева); пережить перемену «делаемого в свою противоположность» или узнать переход «от незнания к знанию» (Arist. *Poet.* 1452a; пер. С.А. Жебелева). Трагическая история об Эдипе становится, своего рода, маленькой «Одиссеей», где одним из определяющих является мотив путешествия, в ходе которого происходит научение через перемену/узнавание во имя возвращения совокупности разных статусов (отца, мужа, сына, правителя и др.). Помимо этого нельзя отрицать, что Эдип научается и через страдание, двигаясь от знания к незнанию и снова к знанию о самом себе, от тьмы неведения к свету и снова к тьме невидения.

---

<sup>1</sup> Pichugina (2023). P. 100.

<sup>2</sup> Пичугина, Ветошкина (2019). С.127.

*Трагедия страдания* предполагала цепочку некоторых событий, которые являются своеобразным механизмом научения, используемым бессмертными по отношению к смертным. Одними из наиболее ярких героев, обучающихся через страдание (если не брать царя Эдипа), является микенский царь Агамемнон. Трагедия Эсхила «Агамемнон» является оригинальной поэтической версией возвращения в Аргос лидера троянского похода, где события подчинены тому, что перед всеми главными героями некогда стоял выбор между добродетелью и победой. Выбрав в пользу победы (в разных пониманиях этого слова для каждого из героев), Агамемнон, Кассандра и Клитемнестра<sup>1</sup> в настоящем являются инициаторами своеобразной «эстафеты наставлений» в городе, где нет былого порядка. Агамемнон проделал долгий путь из Трои в Аргос, чтобы увидеть город, где удивительным образом проявляются черты Трои и никто не забыл об убийстве Ифигении, которое он организовал перед военным походом. Радость победного возвращения царя и ожидания светлого будущего («И пусть потомки почитают город наш / И полководцев наших...», Aesch. Ag. 580-1; пер. С. Апта) быстро переходят в скорбь о его кончине и размышления о прошлом. Взросление Агамемнона прошло среди людей, которые воспитывали не самым лучшим примером, а потому во взрослом возрасте ему остается только одно — воспитываться через страдание. Судьба города оказывается неразрывно связанной с судьбой его убитого царя — одного из представителей дома Атрея, где жестокость всегда пытались чем-то оправдать.

*Трагедия характеров* предполагала научение через изменения в стратегиях поведения и их оценках с точки зрения некоего канона героической добродетели. Иными словами, «...трагическая катастрофа — это результат действий, которые имеют свою основную и достаточную причину в человеческом характере. Из этого люди могут научиться мудрости»<sup>2</sup>. Уникальным героем, изменения характера которого можно было наблюдать с рождения до совершеннолетия, являлся Орест. В древнегреческих трагедиях он был героем-ребенком, который рос и воспитывался, чтобы отомстить за смерть отца. Помимо трилогии Эсхила «Орестея», этот мотив находит от-

<sup>1</sup> Пичугина, Можайский (2019).

<sup>2</sup> Becker (1922). P. 428.

ражение у Еврипида («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Электра» и «Орест») и Софокла («Электра»), где Орест также является героем, убегающим от других и самого себя то в разные города, то в разные моральные состояния. Орест, как и Эдип, проходит сложную процедуру узнаваний другими героями. Когда в трагедии Еврипида старик-воспитатель сопоставляет для Электры шрам, который ее брат получил в детстве, и шрам на лице у стоящего перед ними странника, Орест максимально приближается к Одиссею, также вернувшемуся в родные края и узнавшему няней по шраму (Eur. *El.* 573-5). История Ореста также является историей пути человека к самому себе через город, которым является Аргос или Микены. Эти города, несколько напоминающие Фивы, с одной стороны, встречают сына, вернувшего себе отцовский трон, а с другой — будущего царя с сомнительной добродетелью. Все трагические истории об Оресте объединены тем, что герои слишком идеализируют его: он должен вырасти и отомстить за смерть отца, представ героем, подобным героям из «Одиссеи» и «Илиады». Убийства Эгисфа и Клитемнестры совершаются отнюдь не в рамках героического канона, и им предшествует череда противоречивых решений Ореста. Согласно Аристотелю, характеры проявляются не просто в выборах, обнаруживающихся в речах и поступках, но и в последовательности действий, обусловленных необходимостью или вероятностью тех или иных событий (Arist. *Poet.* 1454a). Отомстив за смерть отца, Орест вынужден пройти долгий путь очищения, который может быть рассмотрен как путь примирения со своим переменчивым характером и способностью к негероическим поступкам.

*Трагедия чудесного* предполагала научение через события, которые происходят с богами и / или в мире богов. Выделяя этот вид трагедии, Аристотель указывает на утраченную трагедию Эсхила «Форкиды» и трагедию о Прометее. В «Прометее прикованном» Эсхила титан говорит хору, что провинился перед богами тем, что отнял у смертных дар предвидения, а взамен дал знание и возможность обучать друг друга. За ослушание Зевса Прометей прикован к скале на краю земли — месту, которое только на первый взгляд не может вызывать никаких аналогий с городами, в которых живут люди. Посмотреть на страдания титана, наставить его или получить от него наставления приходит несколько героев, которые понимают, что Прометей наказан одним из тяжелейших наказаний — изгнани-

ем. В не дошедшей до нас трагедии Эсхила «Прометей раскованный» освобождение от этого наказания также имеет педагогическую коннотацию: согласно Аполлодору, Геракл освободил Прометея, предложив Зевсу в качестве замены кентавра Хирона (Apolloed. *Bibl.* II.5.11). У Эсхила история о Прометее представлена как история наставления не только через изгнание, но и через чудесное избавление от него. Изгнание из города было тяжелым наказанием и для человека означало в лучшем случае лишение всех гражданских прав (в том числе и прав на образование для себя и своих детей), а в худшем — свободы или жизни. В «Финикиянках» Еврипида между Иокастой и ее сыном Полиником происходит такой диалог: «Скажи, дитя, отчизну потерять / Большое зло для человека, точно? / Огромное: словами не обнять...» (Eur. *Phoen.* 387–389; пер. И. Анненского). Титан, а также другие герои древнегреческих трагедий (Антигона, Орест, Медея, Полиник, Эдип и др.), научались через тяжесть изгнания или добровольного ухода из города. Зритель Эсхила, вероятно, мог проецировать происходящее на сцене на себя и свой город, не забывая про Афины — город с известным всем механизмом изгнания и множеством знаменитых изгнанников.

Еще раз подчеркнем, что Аристотель говорит нам о том, что выделенные им виды трагедий могут быть объединены в одной, что открывает возможность говорить о сложных сочетаниях научений героев через особое обретение себя в ходе перелома / узнавания, страдания, изменения характера или чудесное происшествие. Краткое сопоставление некоторых трагедий с классификацией Аристотеля позволило рассматривать древнегреческие трагедии как трагедии разных городов, где герои стремятся выступать наставниками для себя или наставлять других.

#### ***Древнегреческий театр как школа для города: вывод***

Изучение феномена «города» на материале древнегреческих трагедий является исследовательским направлением, связывающим исследовательский поиск со множеством вопросов: в каком городе и почему происходит действие трагедии; как соотносилась реальная и поэтическая топография этого города; какие города и с какой целью упоминаются героями; уроженцы каких городов являются главными героями и как это находит отражение в сюжете? Появляются и многие другие вопросы. Ключевым вопросом для автора данной статьи является первый вопрос, который рассматривается не

столько с драматической (почему тот или иной мифологический сюжет именно так разворачивается в пространстве города), сколько с историко-педагогической точки зрения (почему именно этот город становится пространством, где герои борются за право наставлять других). Пространственные координаты научения героев трагедий имели исключительную важность, сопрягая реальную и мифологическую топографию Афин, Аргоса, Дельф, Микен, Колона, Трои, Фив и других городов.

Разные поколения одной семьи оказывались связанными с неким событием в далеком прошлом, которое предопределяло будущее: за действием по умыслу или незнанию часто следовало суровое наказание в виде прерывания родовых линий. Платон в «Государстве» выступает против педагогики, основанной на таком подходе, и приводит суждение Сократа, где тот цитирует несохранившуюся трагедию Эсхила «Ниоба»: «Опять-таки нельзя позволить юношам слушать то, что говорит Эсхил: / “Причину смертным бог родит, / Когда чей-либо дом желает истребить...”» (Pl. *Resp.* 380a; пер. А.Н. Егунова). Платоновский Сократ в очередной раз обосновывает то, что Эсхил, как и другие драматурги, является носителем упрощенной, а потому ложной мудрости. Театр определен Платоном как пространство, где массовое искусство порождает массовую педагогику, которую Сократ называет угодничеством, а приобщающихся через нее к мудрости — искателями удовольствий. Платоновский Сократ предпочитает не замечать то, что затем обосновал Аристотель, выделив разные виды трагедий и указав на сложность мудрости, к которой можно приобщиться в театре. Ответ на вопрос о том, почему Сократ не был театралом, лежит в плоскости сложного сочетания отрефлексированных и неотрефлексированных представлений о природе педагогической деятельности, которое имело место в античном мире и продолжает существовать в мире современном.

*Материал поступил в редакцию 05.03.2024*

*Материал поступил в редакцию после рецензирования 20.03.2024*

#### БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Becker, T.A. (1922) “Aeschylus, Poet and Moralizer”, *The Classical Journal*, 17.8, 422–429.

- Chaniotis, A. (2007) "Theatre Rituals", *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, P. Wilson, ed. NY: Oxford University Press, 48–66.
- Destrée, P., Herrmann, F.-G. (2011) Introduction, Pierre Destrée, Fritz-Gregor Herrmann, eds. *Plato and the Poets (Mnemosyne Supplements, № 328)*. Leiden-Boston: Brill, XIII–XX.
- Esposito, S., Scully, S. (2010) Odysseus on Stage, S. Esposito, ed. *Odysseus at Troy: Sophocles' Ajax and Euripides' Hecuba and Trojan Women. Translations with Introductions, Notes, and Essays*. Cambridge: Focus, IX–XIII.
- Goldhill, S. (1997) The audience of Athenian Tragedy, P.E. Easterling, ed. *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 54–68.
- Goldhill, S. (1990) The Great Dionysia and Civic Ideology, J.J. Winkler, F.I. Zeitlin, eds. *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 97–129.
- Gregory, J. (2012) Sophocles and Education, A. Markantonatos, ed. *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden-Boston: Brill, 532–535.
- Halliwell, S. (2005) Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy, J. Gregory, ed. *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Wiley-Blackwell, 394–412.
- Morgan, T. J. (1999) "Literate Education in Classical Athens", *The Classical Quarterly*, 49.1, 46–61.
- Ober, J., Strauss, B. (1990) Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy, J.J. Winkler, F.I. Zeitlin, eds. *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 237–270.
- Pichugina, V. (2023) Disciple-Mentor on the Rock: Learning through Suffering in Sophocles's *Oedipus at Colonus*, P. Mitsis, V. Pichugina, H.L. Reid, eds. *Paideia on Stage*. Parnassos Press, 99–119.
- Saxonhouse, A.W. (2018) "Save Our City": The Curious Absence of Aeschylus in Modern Political Thought, R.F. Kennedy, ed. *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden-Boston: Brill, 582–602.
- Zeitlin, F.I. Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama, J.J. Winkler, F.I. Zeitlin, eds. *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 130–167.
- Йегер, В. (2001) *Пайдеия. Воспитание античного грека*. Т. 1. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина. [Jeger V. (2001) *Paideija. Vosпитanie antichnogo greka*. Т. 1. М.: Greko-latinskij kabinet Ju.A. Shichalina].

- Пичугина, В.К. (2022) “Город в болезни и здравии: научение через физические или душевные страдания в древнегреческих трагедиях,” *ΣΧΟΛΗ* 16.1, 139–151. [Pichugina, V.K. (2022) “Gorod v bolezni i zdravii: nauchenie cherez fizicheskie ili dushevnye stradanija v drevnegrecheskih tragedijah,” *ΣΧΟΛΗ* 16.1. S.139–151].
- Пичугина, В.К. (2023) “Образование в городе сквозь слезы и смех: софистические речи в «Медее» Еврипида и «Облаках» Аристофана,” *Нυποθηκαι* 7, 16–44. [Pichugina, V.K. (2023) “Obrazovanie v gorode skvoz' slezy i smeh: sofisticheskie rechi v «Medee» Evripida i «Oblakah» Aristofana,” *Нυποθηκαι* 7,16–44].
- Пичугина, В.К., Ветошкина, М.К. (2019) “Город обреченных воспитательных проектов: историко-педагогический комментарий к трагедии Эсхила «Семеро против Фив»,” *Психолого-педагогический поиск* 3 (51), 119–127. [Pichugina, V.K., Vetoshkina, M.K. (2019) “Gorod obrechennyh vospitatel'nyh proektov: istoriko-pedagogicheskij kommentarij k tragedii Jeshila «Semero protiv Fiv»,” *Psihologo-pedagogicheskij poisk* 3 (51), 119–127].
- Пичугина, В.К., Можайский, А.Ю. (2019) “Наставления для победителей и побежденных в трагедии Сенеки «Агамемнон»,” *Эпохи* 27(2), 393–405. [Pichugina, V.K., Mozhajskij, A.Ju. (2019) “Nastavlenija dlja pobeditelej i pobezhdennyh v tragedii Seneki «Agamemnon»,” *Ephi.* 27(2), 393–405].
- Роджерс, Б.М. (2021) *До пайдеи: представления об образовании в трагедиях Эсхила*. СПб.: Издательство РХГА. [Rodzhers, B.M. (2021) *Do pajdeji: predstavlenija ob obrazovanii v tragedijah Jeshila*. SPb.: Izdatel'stvo RHGA].

Victoria K. PICHUGINA

ANCIENT GREEK THEATER  
AS A SCHOOL FOR THE CITY

WHY SOCRATES WAS NOT A THEATERGOER

The article explores the phenomenon of ancient Greek theater, portraying it as a unique space where an entire cityscape unfolded before the eyes of thousands of spectators. Despite its mesmerizing effect, there's ongoing debate about its educational impact. In the first part of the article, sources are analyzed in which ancient authors argue for or against the notion that the theater, for which Aeschylus, Sophocles, and Euripides composed, and which was occasionally attended by Socrates, could serve as a kind of school for adults and

adolescents. Plato's dialogues, featuring Socrates as the central figure, dissect the differences between philosopher, playwright, and sophist wisdom, suggesting that the theater may not have been primarily aimed at enlightening the masses, but rather at showcasing persuasive rhetoric. Aristotle and Aristophanes stress the importance of playwrights acting as guides for citizens, albeit acknowledging that not all possess the wisdom to effectively mentor citizens in civic engagement and personal growth. In the second part, the article analyzes select tragedies by Aeschylus, Sophocles, and Euripides, seen as valuable sources for instructing citizens. These playwrights' works are depicted as poignant reflections of the challenges faced by inhabitants of various cities, with heroes striving to offer guidance to themselves or others. Based on Aristotle's classification of tragic forms, it suggests that protagonists in these tragedies undergo transformative experiences, whether through reversal, discovery, calamity and spectacle. This also opened up wide opportunities for spectators to project what was happening on stage onto themselves and their city, taking guidance from the playwrights and becoming a special kind of disciples.