ISSN 2587-7127

HYPOTHEKAI

журнал по истории античной педагогической культуры

Тема выпуска – воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены. Античную культуру отличала любовь к театральным зрелищам, которые всегда находили своего зрителя и оказывали на него воспитательное влияние своей масштабностью, ритуальностью, самой возможностью выразить себя на публике. В трудах античных мыслителей, принадлежащих к разным периодам античной истории, впервые в истории педагогики подчеркивается, что театр выступает школой для взрослых и взрослеющих, где зрителей наставляли в правильном понимании событий через демонстрацию одобряемых образцов мышления и поведения. Сочинения античных драматургов разных периодов являлись не только отражением критических взглядов поэтов на современную им образовательную систему, но и представляли собой попытки визуализировать идеальные воспитательные практики.

Издательство
«**Буки Веди**»

HYPOTHEKAI

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены

2
2018

HYPOTHEKAI

журнал по истории античной педагогической культуры

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены

2/2018

HYPOTHEKAI

Выпуск 2

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены

Журнал
по истории античной педагогической культуры

2018

УДК 37.01
ББК 74.03(2)
С23

Главный редактор: В.К. Пичугина (Москва)
Зам. главного редактора: А.Ю. Можайский (Москва)

Редакционная коллегия:
Л.Н. Аксеновская (Саратов), Н.А. Алмазова (Санкт-Петербург),
А.С. Афонасина (Новосибирск), В.Г. Безрогов (Москва),
А.Г. Бермус (Ростов-на-Дону), М.А. Ведешкин (Москва),
В.Н. Вдовин (Алматы), Я.А. Волкова (Москва), Р.И. Зианшина (Москва),
М.А. Полякова (калуга), А.А. Санженаков (Новосибирск),
А.С. Степанова (Санкт-Петербург)

Ответственный редактор выпуска: Я.А. Волкова
Ответственный секретарь выпуска: А.А. Санженаков

Авторский коллектив выпуска: Т.А. Бобровникова, Я.А. Волкова,
Д. Вайлс, М. Джермани, К.И. Дугарь, Р. Крибиоре, З.А. Лурье,
С.М. Машевская, А.Ю. Можайский, Т. Морган, С. Папаиоанноу,
М.С. Петрова, В.К. Пичугина, М.А. Полякова, Л.Б. Поплавская,
А.А. Санженаков, И.Е. Суриков, Х.М. Толивер

Hypothekai. Журнал по истории античной педагогической культуры. — Москва: Издательство «Буки Веди», 2018. — 282 с. (Вып. 2. Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены).

Журнал основан в сентябре 2017 г., выходит один раз в год, зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) (свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-71120 от 30 ноября 2017 г.), ему присвоен международный стандартный номер сериального издания (ISSN2587-7127).

Электронный адрес редакции: Pichugina_V@mail.ru.

Журнал доступен в электронном виде на своем сайте **www.hypothekai.ru** и на сайте электронной библиотеки **www.elibrary.ru**

В оформлении обложки использован фрагмент краснофигурной вазы V–IV в. до н.э., где сова превращается в Афину (Париж), и итальянская фарфоровая статуэтка XVIII в., где Ахиллес воспитывается кентавром Хироном (Неаполь).

ISSN 2587-7127

© Издательство «Буки Веди», 2018

HYPOTHEKAI

Issue 2

Upbringing by the Theater and Upbringing in the Theater: the Ancient Pedagogy of Scene

Journal
on the History of Ancient Pedagogical Culture

2018

Editor in chief: Viktoria K. Pichugina (Moscow),
Deputy Editor-in-Chief: Andrej Yu. Mozhajsky (Moscow),

Editorial board:
Lyudmila N. Aksenovskaya (Saratov), Nina A. Almazova (Saint Petersburg),
Afonasina Anna (Novosibirsk), Vitaly G. Bezrogov (Moscow),
Alexander G. Bermus (Rostov-on-Don), Valeriy N. Vdovin (Almaty),
Michail A. Vedeshkin (Moscow), Yana A. Volkova (Moscow),
Ravilya I. Zianshina (Moscow), Maria A. Polyakova (Kaluga),
Alexander A. Sanzhenakov (Novosibirsk),
Anna S. Stepanova (Saint Petersburg)

Issue editor: Yana A. Volkova
Executive Secretary of the Issue: Alexander A. Sanzhenakov

Team of contributors: Tatyana A. Bobrovnikova, Raffaella Cribiore,
Marco Germani, Konstantin I. Dugar, Zinaida A. Lurie,
Svetlana M. Mashevskaya, Andrej Yu. Mozhajsky, Teresa Morgan,
Sophia Papaioannou, Maya S. Petrova, Viktoria K. Pichugina,
Maria A. Polyakova, Larisa B. Poplavskaya, Alexander A. Sanzhenakov,
Igor E. Surikov, Melissa H. Toliver, Yana A. Volkova, D. Wiles

Hypothekai. Journal on the History of Ancient Pedagogical Culture. – M., 2018. Iss. 2.

The journal was founded in September 2017; it is published once a year; registered with the Federal Service for Supervision in the Sphere of Communications, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor) (registration certificate No. 77–71120 of November 30, 2017), received the international standard serial edition number (ISSN 2587-7127).

The electronic address of the editorial office: Pichugina_V@mail.ru

The journal is available in the electronic form on its website **www.hypothekai.ru** and on the website of the electronic library **www.elibrary.ru**

In the design of the cover, a fragment of a red-figured V–IV BC vase, where the owl turns into Athena (Paris), and an Italian porcelain statuette of the XVIII century, where Achilles is educated by the centaur Chiron (Naples), were used.

ISSN 2587-7127 Publishing «Buki Vedi», 2018

Содержание

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены (*Предисловие редактора*) 9

Upbringing by the Theater and Upbringing in the Theater: the Ancient Pedagogy of Scene (*Preface*)..... 11

Erziehung durch Theater und im Theater: die Pädagogik der antiken Bühne (*Vorwort der Chefredakteurin*)..... 13

Educazione con il teatro e a teatro: la pedagogia scenica del mondo antico (*Prefazione redazionale*) 15

Раздел 1

Театр как школа для взрослых и взрослеющих

Чему учила «дилогия» Софокла об Эдипе? (*И.Е. Суриков*) 17

Педагогические мечты о прошлом в трагедиях Эсхила, Еврипида и Софокла об Этеокле и Полинике: парадоксы братской ненависти (*В.К. Пичугина*)..... 34

Одна назидательная пьеса Плавта (*Т.А. Бобровникова*) 54

The Pedagogical Attraction of Terentian Dramaturgy (*Sophia Papaioannou*) 64

Раздел 2

Античное воспитание театральными зрелищами через призму археологии, философии, филологии и истории педагогики

Реки и ворота Фив в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида как часть образовательного пространства города (*А.Ю. Можайский*) 79

The Theatre of Chaeronea and Rectilinear Koila (*Marco Germani*)..... 97

Дионис выбирает Эсхила (*Л.Б. Поплавская*) 106

Образ Елены в трагедиях Еврипида (*А.А. Санженаков, К.И. Дугарь*) 131

Пир как театр. К вопросу о мизансцене «Сатурналий» (*М.С. Петрова*)..... 143

Раздел 3

Многогранность античного театра: ретроспектива и перспектива

Педагогика сцены и театрализация школы: две стороны образовательного процесса (*М.А. Полякова*)..... 163

Классический театр и христианская школа: театр немецких гуманистов XV–XVI вв. (*З.А. Лурье*) 174

Образ античного философа Диогена в пьесе Я.А. Коменского для школьного театра XVII века (*С.М. Машевская*) 184

Переводы современных исследований 202

Тереза Морган. Образование на основе грамотности в Афинах классического периода (пер. *В.К. Пичугиной*)..... 204

Рафаэлла Крибиоре. Выбор грамматика: популярность «Финикиянок» Еврипида в эллинистическом и римском образовании (пер. *В.К. Пичугиной*) 231

Дэвид Вайлс. Воспитание гражданской ответственности: значимость трагедии «Антигона» (пер. Я.А. *Волковой*) 252

Хейзел Мелисса Толивер. Учение Теренция об образовании (пер. Я.А. *Волковой, В.К. Пичугиной*) 261

Авторы статей и переводов 274

List of contributors..... 278

Contents

Upbringing by the Theater and Upbringing in the Theater: the Ancient Pedagogy of Scene (*Preface*) 9

Upbringing by the Theater and Upbringing in the Theater: the Ancient Pedagogy of Scene (*Preface*)..... 11

Erziehung durch Theater und im Theater: die Pädagogik der antiken Bühne (*Vorwort der Chefredakteurin*)..... 13

Educazione con il teatro e a teatro: la pedagogia scenica del mondo antico (*Prefazione redazionale*) 15

Section 1
Theater as a School for the Mature and Maturing

What did Sophocles' "Dilogy" about Oedipus teach? (*Igor E. Surikov*) 17

Pedagogical Dreams of the Past in the Tragedies by Aeschylus, Euripides and Sophocles about Eteocles and Polyneices: Paradoxes of Brotherly Hatred (*Victoria K. Pichugina*) 34

An exemplum Play by Plautus (*Tatyana A. Bobrovnikova*)..... 54

The Pedagogical Attraction of Terentian Dramaturgy (*Sophia Papaioannou*) 64

Section 2
Ancient Upbringing by Theatrical Performances in the Perspective of Archaeology, Philosophy, Philology and History of Pedagogy

The rivers and the gates of Thebes in the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, as the educational landscape of the city (Andrej *Yu. Mozhajsky*) 79

The Theatre of Chaeronea and Rectilinear Koila (*Marco Germani*) 97

Dionysus Chooses Aeschylus (*Larisa B. Poplavskaya*) 106

Helen of Troy in Euripides' Tragedies (Konstantin I. Dugar, Alexander *A. Sanzhenakov*) 131

Symposium as a Theater. The Mise en Scène of "The Sarurnalia" (Maya S. Petrova)..... 143

Section 3
The Multifaceted Nature of the Ancient Theatre: Retrospective and Prospective Approaches

Pedagogy of the Scene and Theatricalization of the School: Two Sides of the Educational Process (*Maria A. Polyakova*) 163

Classical Theater and Christian School: the Theater of the German Humanists in the 15–16th Centuries (*Zinaida A. Lurie*) 174

The Image of Antique Philosopher Diogenes in John Amos Comenius' Play for XVII Century School Theatre (*Svetlana M. Mashevskaya*) 184

Translated articles 202

Morgan T.J. Literate Education in Classical Athens (*transl. into Russian by Victoria K. Pichugina*) 204

Cribiore R. The Grammarian's Choice: the Popularity of Euripides' Phoenissae in Hellenistic and Roman Education (*transl. into Russian by Victoria K. Pichugina*) 231

Wiles D. Education for Citizenship: the Uses of Antigone (*transl. into Russian by Yana A. Volkova*) 252

Toliver H.M. The Terentian Doctrine of Education (*transl. into Russian by Yana A. Volkova, Victoria K. Pichugina*)..... 261

List of Contributors 278

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены

(*Предисловие редактора*)

Данный выпуск журнала продолжает серию ежегодных тематически подобранных материалов по истории античной педагогической культуры. как и предыдущий, этот выпуск объединяет научные статьи и переводы зарубежных научных работ по теме. Это позволит представить читателю широкий спектр мнений, принадлежащих представителям различных научных школ и направлений, а также инициировать междисциплинарное поле для научных дискуссий. Тема выпуска – *воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены.* Название, которое было выбрано для этого выпуска, возможно, является спорным. Оно призвано не столько обозначить широту проблематики, сколько зафиксировать единство авторов в выборе академической традиции изучения особенностей античной педагогики сцены. Читатель познакомится с полутора десятками современных исследований, автор каждого из которых стремился детально представить тот или иной аспект изучаемой им проблемы. Итогом таких стремлений мог бы стать выпуск, отличающийся противоречивостью содержания, но удивительным образом получилось иначе. каждая статья стала частью совместного исследования.

Если про ряд тем по истории античной педагогической культуры можно сказать, что они не утратили эвристичности для исследователя, то выбранная тема еще до конца ее не обрела. Во многом это обусловлено тем, что источники, которые позволяют составить представление об античном театре, многообразны и разномасштабны: от общего представления о характере театрального действа до детального описания сценического оформления, масок актеров, театральной акустики и т.д. Их особенность в том, что при ограниченном количестве фактов выдвигается множество аргументов в пользу противоположных гипотез, среди которых практически нет выдвинутых исследователями в области истории педагогики и образования. Сочинения драматургов, античные сочинения по теории и истории драмы, работы философов и писателей, акцентирующих внимание на особенностях педагогики театра, сочинения энциклопедического, биографического и историографического характера, дидаскалии – надписи, свидетельствующие о результатах драматических состязаний, личная переписка и пр. традиционно рассматриваются как источ-

ники информации о музыкальных, сценических и прочих особенностях театральных постановок, что затрудняет фиксацию того, что они еще могут сказать как тексты по истории античной педагогической культуры. Мы наблюдаем постоянно увеличивающееся количество работ, в которых театральные зрелища рассматриваются как одно из главных событий интеллектуальной жизни античного города вне связи с существующей педагогической традицией и образовательными практиками. В большинстве случаев античный театр рассматривается как пространство открытого диалога горожан по насущным вопросам. Вне исследовательского внимания остается тот факт, что вовлечение в этот диалог и его полноценная реализация становилась возможной только тогда, когда театр выступал как особое образовательное пространство со своими законами и правилами.

Античную культуру отличала любовь к театральным зрелищам, которые всегда находили своего зрителя и оказывали на него воспитательное влияние своей масштабностью, ритуальностью, самой возможностью выразить себя на публике. В трудах античных мыслителей, принадлежащих к разным периодам античной истории, впервые в истории педагогики подчеркивается, что театр выступает школой для взрослых и взрослеющих, где зрителей наставляли в правильном понимании событий через демонстрацию одобряемых образцов мышления и поведения. Сочинения античных драматургов разных периодов являлись не только отражением критических взглядов поэтов на современную им образовательную систему, но и представляли собой попытки визуализировать идеальные практики обучения и воспитания. Педагогический дискурс античного театра является феноменом, который существенно повлиял на возникновение фундаментальных образовательных идеалов и их преломление в разные исторические периоды. Детальное рассмотрение корпуса текстов, в которых драматурги выступают как наставники, зрители как ученики, а сам театр как образовательное пространство, дает возможность рассматривать античный театр как образовательное пространство и генератор педагогического дискурса эпохи.

По вопросам предоставления материалов и уточнения тем последующих выпусков, а также для высказывания замечаний, пожеланий и комментариев просим обращаться к главному редактору по следующему электронному адресу: Pichugina_V@mail.ru – Пичугина Виктория константиновна. Я благодарна заместителю главного редактора А.Ю. Можайскому и выпускающему редактору Я.А. Волковой, без поддержки которых этот выпуск бы не состоялся.

Upbringing by the Theater and Upbringing in the Theater: the Ancient Pedagogy of Scene

(*Preface*)

This issue of the journal continues a series of annual thematically selected materials on the history of ancient pedagogical culture. Like the previous one, this issue combines scientific articles and translations of foreign scientific works on the topic. This will provide the reader with a wide range of opinions belonging to representatives of various research schools and areas, as well as initiate an interdisciplinary field for scientific discussions. The theme of the issue is *upbringing by the theater and upbringing in the theater: the ancient pedagogy of scene*. The title chosen for this issue might be a little controversial. Its purpose is not only to specify the range of problems but to state the unity of the authors in their choice of the academic tradition of studying the ancient pedagogy of the stage. The reader will get acquainted with more than a dozen modern studies, where each author strove to present in detail every aspect of the matter at hand. The outcome of such aspirations could have become a book characterized by highly contradictory content, but surprisingly it turned out differently. Each article has become a part of a joint research.

If some topics on the history of ancient pedagogical culture can be said not to have lost their heuristicity for the researcher, the selected one has not yet fully acquired it. This is largely due to the fact that the sources that give us an idea of the ancient theater are diverse: from the general idea of the character of the theatrical performance to the detailed description of the stage design, actors' masks, theatrical acoustics, etc. Their peculiarity is that, with a limited number of facts, there is a lot of reasoning advanced in favour of antagonistic hypotheses, among which there are harldly any put forward by educationalists. Works of ancient playwrights, tretises on the theory and history of drama, philosophical writings with the focus on the theatre pedagogy, encyclopedic, biographical and historiographical writings, didaskalia – inscriptions recording the results of drama competitions, personal correspondence and others – all of them are traditionally considered sources of musical, stage and other features of theatrical productions, which understates their role as texts on the history of ancient pedagogical culture. We can observe a constantly increasing number of papers in which theatrical spectacles are regarded as one of the main events of the intellectual life of the ancient city, without reference to the existing pedagogical tradition and educational practices. In most cases,

the ancient theater is considered a space for an open dialogue between citizens on urgent matters. The fact that involvement in this dialogue and its full implementation became possible only when the theater served as a special educational space with its own laws and rules remains beyond the researchers' attention.

The ancient culture is characterized by a love for theatrical spectacles, which always found their audience and exerted educational influence on them through their scale, rituality, the very opportunity to express oneself in public. In the works of ancient thinkers who lived in different periods of ancient history, for the first time in the history of pedagogy, it is emphasized that the theatre is a school for the mature and maturing, where the audience was instructed in the correct understanding of the events through the demonstration of the approved patterns of thinking and behavior. The works of ancient playwrights of different periods were not only a reflection of their critical views on the contemporary educational system, but they also represented the attempts to visualize the ideal teaching and educational practices. The pedagogical discourse of the ancient theater is a phenomenon that significantly influenced the emergence of the fundamental educational ideals and their interpretation in different historical periods. A detailed examination of the corpus of texts, in which playwrights act as mentors, the audience – as pupils, and the theater itself – as an educational space, gives the chance to regard the ancient theater as an educational space and powerhouse of the pedagogical discourse of the epoch.

To submit materials and check the theme of the next issues, as well as to make remarks, suggestions and comments, please contact the Editor-in-Chief at the following e-mail address: Pichugina_V@mail.ru – Victoria Pichugina. I express gratitude to the Deputy Editor-in-Chief Andrej Yu. Mozhajsky and the Issue Editor Yana A. Volkova, without whom none of this would have been possible.

Erziehung durch Theater und im Theater: die Pädagogik der antiken Bühne

(*Vorwort der Chefredakteurin*)

In dieser Lieferung der Zeitschrift wird die Reihenfolge jährlicher thematischer Materialien zur Geschichte der alten pädagogischen Kultur fortgesetzt. Wie auch die vorhergehende Lieferung enthält sie originale Forschungen und Übersetzungen fremdsprachiger wissenschaftlicher Schriften. Das ermöglicht dem Leser eine breite Palette an Meinungen von Vertretern verschiedener wissenschaftlicher Schulen und Richtungen sowie ein interdisziplinäres Feld für wissenschaftliche Diskussionen zu schaffen. Das Thema der Lieferung heißt Erziehung durch Theater und im Theater: die Pädagogik der antiken Bühne. Dieser Titel kann aber umstritten werden. Er ist in erster Linie nicht so sehr darauf abgezielt, eine weite wissenschaftliche Problematik widerzugeben, sondern vielmehr die Einheitlichkeit des Autorenkollektivs bei der Wahl akademischer Traditionen festzulegen, die Merkmale der Pädagogik der antiken Bühne zu forschen. Der Leser kann hier etwa eineinhalb Dutzend moderne Forschungen finden, deren Autoren bestrebt waren, die zu erforschenden Probleme möglichst gründlich darzustellen. Das Ergebnis solcher Bestrebungen hätte eine Veröffentlichung von höchst widerspruchsvollem Inhalt werden können; aber alles geschah ganz anders: jeder Artikel wurde zum organischen Bestandteil einer Kollektivmonografie.

Wenn man von einigen Problemen der antiken pädagogischen Kultur sagen kann, dass sie ihren heuristischen Wert für den Forscher nicht verloren haben, so scheint das Thema der vorliegenden Sammlung noch nicht völlig aktuell. In Vielem ist es damit verbunden, dass die Quellen, die eine Vorstellung vom antiken Theater ermöglichen, vielfältig sind und ihrem Umfang nach sehr unterschiedlich. Einerseits sind es nur allgemeine Entwürfe des Theaterspieles, andererseits genaue Beschreibungen von Bühnenausstattung, Bühnenmasken, Bühnenlautung. Das Besondere besteht darin, dass trotz wenigen Tatsachen sehr viele Beweise für entgegengesetzte Hypothesen geliefert werden, deren keine von beruflichen Forschern auf dem Gebiet der Pädagogik oder Bildungsgeschichte aufgestellt wären. Die Werke der alten Dramatiker, die antiken Schriften zur Theorie und Geschichte des Dramas, die Arbeiten von Philosophen und Schriftstellern, die sich mit der Pädagogik der Bühne auseinandergesetzt haben, die Werke von enzyklopädischem, biografischem und historiographischem Charakter, Diskalien (die Aufschriften mit den Resultaten dra-

matischer Wettbewerbe), der Briefwechsel u.ä. werden traditionsgemäß aufgefasst als Quellen der materiellen Ausstattung einer antiken Aufführung. Damit sind viele Forschungsprobleme der Pädagogik der antiken Bühne im Rahmen der allgemeinen Kulturgeschichte verbunden. Immer zahlreicher werden die Werke, in denen Theateraufführungen als die wichtigsten Ereignisse im intellektuellen Leben der antiken Stadt aufgefasst werden, aber alle Zusammenhänge von pädagogischer Tradition und Praxis bleiben dabei außer Acht. In den meisten Fällen wird das antike Theater als Raum für eine offene Unterhaltung der Bürger über dringende Angelegenheiten dargestellt. Unbeachtet aber bleibt dabei, dass die Einbeziehung in diese Unterhaltung und deren vollwertiger Ablauf nur in dem Falle möglich waren, wenn das Theater als ein spezieller Bildungsraum mit seinen eigenen Gesetzen und Regeln auftrat.

Die alte Kultur wurde gekennzeichnet durch eine Liebe zu den Theaterschauspielen, die ihre Zuschauer immer wieder fesselten und mit ihrer Größe, ihrer Ritualität, ihrer Fähigkeit, in der Öffentlichkeit zum Ausdruck zu kommen, einen großen erzieherischen Einfluss auf das Publikum ausübten. In den Schriften der alten Denker aus verschiedenen Abschnitten antiker Zeit wird zum ersten Male betont, dass das Theater eine Schule für Erwachsene und Heranwachsende ist, wo die Zuschauer in der richtigen Interpretation des Lebens am Vorbild gutgeheißener Denk- und Handlungstypen angewiesen werden. Die Werke der antiken Dramatiker spiegelten nicht nur ihre kritischen Ansichten über das zeitgenössische Bildungssystem wider, sondern enthielten auch Versuche, eine ideale Bildungs- und Erziehungspraxis darzustellen. Demnach ist der pädagogische Diskurs des antiken Theaters ein Phänomen, das die Entstehung fundamentaler Bildungsideale und deren Auffassung in verschiedenen historischen Epochen wesentlich beeinflusst hat. Eine eingehende Untersuchung des Textkorpus, wo die Dramatiker als Erzieher, die Zuschauer als Zöglinge und das Theater selbst als Bildungsraum auftreten, macht es möglich, das antike Theater als Bildungsraum und Erzeuger pädagogischen Diskurs jener Zeit aufzufassen.

Mit allen Fragen nach der Bereitstellung von Materialien, Vorbereitung weiterer Bände sowie mit Kommentaren und Vorschlägen wenden Sie sich bitte an die Chefredakteurin Victoria K(onstantiniwna) Pitschugina, E-mail-adresse: Pichugina_V@mail.ru.

Mit bestem Dank an den stellvertretenden Chefredakteur A.Yu. Moschaysky und die Schlussredakteurin Ya.A. Volkova.

Educazione con il teatro e a teatro: la pedagogia scenica del mondo antico

(*Prefazione redazionale*)

Il presente numero della rivista continua la serie di materiali tematici scelti annualmente e aventi per tema la storia della cultura della pedagogia del mondo antico. Questo numero, così come i precedenti, riunisce articoli scientifici e traduzioni di lavori scientifici di autori stranieri riguardanti il tema prescelto. Ciò permette di presentare al lettore un largo spettro di opinioni dei rappresentanti di diverse scuole ed orientiamenti sicentifici ed anche aprire il campo ad una discussione scientifica. Il tema del numero è *la pedagogia scenica del mondo antico*. Il nome che è stato scelto per questo numero, forse è controverso, ed è chiamato non tanto a definire l'ampiezza della problematica, quanto a riscontrare l'unanimità degli autori nella scelta della tradizione accademica che studia le particolarità della pedagogia scenica dell'antichità. Il lettore farà conoscenza con una quindicina di ricerche moderne, i cui autori hanno cercato di presentare dettagliatamente vari aspetti del tema oggetto della ricerca. Risultato di questi ricerche può essere questo numero che si distingue per la contradditorietà del contenuto, ma l'esito è stato tutt'altro. Ogni articolo scientifico è divenuto parte di una ricerca comune.

Se per una serie di tematiche di storia della cultura pedagogica del mondo antico si può dire che non abbiano perso la loro euristicità per il ricercatore, non può essere detto lo stesso al riguardo della tematiche che è stata scelta. Questo, per la maggior parte, è dovuto al fatto che le fonti che permettono di farsi un'idea del teatro nel mondo antico sono molteplici e di vario peso specifico: si va da una visione generale del carattere della recitazione alla descrizione dettagliata dell'apparato scenico, delle maschere degli attori, della acustica teatrale etc. Il tratto saliente di questi lavori è che, nonostante l'esiguità dei fatti, si propongono molteplici argomenti a favore di ipotesi contrastanti, delle quali praticamente nessuna non è stata formulata da ricercatori nell'ambito della storia della pedagogia e dell'educazione. I lavori dei drammaturghi, le opere dell'antichità sulla teoria e la storia del dramma, i lavori dei filosofi e degli scrittori che hanno posto l'accento sulle particolarità della pedagogia del teatro, le opere di carattere enciclopedico, biografico e storiografico, le didascalie – scritte che testimoniano dei risultati degli agoni tragici, la corrispondenza epistolare privata e altre fonti, tradizionalmente sono visti come fonti riguardanti le caratteristiche musicali e sceniche, il che impedisce di evidenziare

quello che possono dare in qualità di testi di storia della cultura pedagogica del mondo antico. Notiamo un aumento dei lavori in cui gli spettacoli teatrali sono studiati come uno dei principali eventi della vita intellettuale della città nel mondo antico indipendentemente dalle tradizioni pedagogiche e pratiche educative allora esistenti. Nella maggior parte dei casi, il teatro del mondo antico è considerato uno spazio dove ha luogo il dialogo aperto dei cittadini su questioni cogenti. Al di fuori dell'attenzione dei ricercatori rimane il fatto che il coinvolgimento in tale dialogo e il suo completo inveramento divengono possibili nel momento in cui il teatro agiva come un particolare spazio educativo con le proprie regole e leggi.

La cultura del mondo antico si distingueva per il proprio amore agli spettacoli teatrali che trovavano sempre il proprio pubblico e lo influenzavano con la propria grandezza, ritualità, e la possibilità stessa di esprimersi in pubblico. Nei lavori dei pensatori antichi appartenenti a diversi periodi della storia del mondo antico, per la prima volta nella storia della pedagogia si sottolinea il fatto che il teatro fungeva da scuola per gli adulti e per chi lo stava divenendo, dove gli spettatori erano – sul come comprendere correttamente gli avvenimenti attraverso la dimostrazione di modelli di pensiero e comportamento approvati. Le opere dei drammaturghi del mondo antico di differenti periodi erano non solo il riflesso dello sguardo crito dei poeti sul sistema educativo a loro coevo, e, altresì, erano un tentativo di visualizzare pratiche formative ed educative ideali. Il discorso pedagogico del teatro del mondo antico è un fenomeno che ha fortemente influenzato la genesi di ideali educativi fondamentali e la loro influenza su altri periodi storici. L'analisi dettagliata delle opere in cui i drammaturghi operano come maestri, gli spettatori come allievi e il teatro stesso come ambiente educativo dà la possiblità di guardare al teatro del mondo antico come uno spazio educativo che ha generato il discorso pedagogico di quell'epoca.

Per questioni riguardanti l'invio di materiali e per precisare i temi dei numeri seguenti, nonché per esprimere le vostre considerazioni, suggerimenti e commenti, vi preghiamo di rivolgervi al redattore generale via posta elettronica all'indirizzo: Pichugina_V@mail.ru – Pichughina Viktoria Konstantinovna. Sono profondamente grata al vice redattore generale A. Ju. Mozhajsky e al redattore esecutivo Ja.A. Volkova, senza l'appoggio dei quali questo numero non avrebbe mai visto la luce.

Раздел 1

ТЕАТР КАК ШКОЛА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ И ВЗРОСЛЕЮЩИХ

Чему учила «дилогия» Софокла об Эдипе?

И.Е. Суриков

У величайшего из классических греческих драматургов, Софокла, есть две трагедии о фиванском мифологическом герое Эдипе: «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне». Они не представляют собой дилогию в строгом техническом смысле слова (ибо разделены промежутком примерно в четверть века), однако тематически все-таки можно называть их «дилогией». В статье отмечается, что эллинский театр играл ярко выраженную образовательную роль, и в связи с этим ставится вопрос: чему учила афинских зрителей данная совокупность пьес? «Драма Эдипа» понималась в исследовательской литературе весьма по-разному; ныне наиболее популярна ее психоаналитическая трактовка, но она представляется весьма шаткой (так называемый Эдипов комплекс, в сущности, изобретен З. Фрейдом без прямой опоры на сюжет мифа об Эдипе); равным образом уязвима романтическая интерпретация «Эдипа-царя» как «трагедии рока». В нашем представлении фатальная ошибка (ἁμαρτία) софокловского Эдипа заключается в том, что он не следует велению богов, которое для драматурга превыше всего, даже если кажется противоречащим нормам нашей человеческой справедливости (δίκη). Пафос трагедий об Эдипе – конечное торжество не δίκη, *а* σωφροσύνη; *в этом плане они (особенно «Эдип в Колоне») представляют собой не очень оптимистическую теодицею, сопоставимую с той, которая проводится в библейской «Книге Иова». Разбираемые произведения Софокла учили смирению и повиновению богам.*

Among tragedies of the greatest Classical Greek dramatist, Sophocles, there are two, which are devoted to a Theban mythological hero, Oedipus: "Oedipus the King" and "Oedipus at Colonus". They do not compose a dilogy in a strict technical sense (for they are divided by a chronological space of about quarter of a century), but thematically they can in any sense be called a "dilogy". The article points that the Hellenic theatre played an emphasized pedagogical role, and in this connection, it poses a question: what did this series of plays teach its audience? The "Oedipus drama" has been understood in scholarly literature in different ways; nowadays, its psychoanalytical treatment is most popular, but it is rather vague (the so-called Oedipus complex was, as a matter of fact, invented by S. Freud without a direct reference to the fabula of the Oedipus myth); equally vulnerable is the Romantic interpretation of the Oedipus

the King as a "tragedy of fate". As we see it, the fatal mistake (ἁμαρτία) of Sophocles' Oedipus is that he does not follow the gods' will, which is above all for our dramatist, even if it seems to contradict the norms of our human justice (δίκη). The pathetic of the Oedipus tragedies is the final triumph not of δίκη*, but of* σωφροσύνη*; in this sense they (especially the Oedipus at Colonus) represent not a very optimistic theodicy comparable with the one, which we find in the Biblical Book of Job. Sophocles' works in question taught humility and obedience to the gods.*

Огромная образовательная роль древнегреческого театра классической эпохи (особенно применительно к такому жанру, как аттическая трагедия V в. до н.э.), естественно, никем никогда не подвергалась сомнению. Она признавалась уже античными теоретиками литературы (прежде всего, конечно, Аристотелем в «Поэтике» – на важнейшем из релевантных пассажей данного трактата мы еще остановимся чуть ниже), признается и поныне. Но одно дело – просто декларативно высказать тезис, а другое – обосновать его демонстрацией конкретных механизмов воспитательного воздействия античных театральных драм. В ограниченных рамках статьи, разумеется, есть возможность затронуть лишь отдельные аспекты столь широкой проблематики, к тому же на материале одного (но, полагаем, репрезентативного и в то же время в каких-то отношениях немного неожиданного) сюжета.

Впрочем, вначале – несколько слов общего характера. Все образованные люди, конечно, слышали о знаменитом трагическом *катарсисе* (κάθαρσις, буквально – «очищение»). Эта категория, введенная как раз Аристотелем, на протяжении веков будоражит умы интеллектуалов – и историков, и философов, и филологов…

Приведем определение, которое Аристотель дает самому жанру трагедии. Мы процитируем его в чаще всего использующемся ныне переводе выдающегося специалиста М.Л. Гаспарова, а наиболее важное место выделим курсивом:

«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* (катарсис. – *И.С.*) *подобных страстей* (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνοντα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν)» (Arist. Poet. 1449b22 sqq.)[1].

Так что же здесь имеется в виду под катарсисом, как понимать пресловутое «очищение страстей»? Место очень сложное, и было пред-

[1] Аристотель. Сочинения в четырех томах / под ред. А.И. Доватура, Ф.Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 651.

ложено бесчисленное количество его толкований, объяснений трагического катарсиса, как его понимал Аристотель[1]. Нужно помнить еще, что термин «Катарсис» не был изобретен этим философом, он применялся задолго до него, причем как в религии, так и в медицине.

А совсем недавно отечественная исследовательница Н.В. Брагинская выдвинула совершенно новую гипотезу, которая, если она верна, решительно опровергает все предыдущие и делает бессмысленными многовековые дискуссии по этой проблеме[2]. Иными словами, мы имеем дело с открытием мирового значения. В чем же оно заключается?

Древнегреческие слова πάθημα («страсть») и μάθημα («урок») очень похожи, они отличаются друг от друга всего-навсего одной буквой. В одной из рукописей «Поэтики», кстати, в соответствующем месте так и стоит – не πάθημα, а μάθημα. А что если как раз это чтение верно? Если Аристотель именно так и написал, а появившаяся потом в манускриптах πάθημα – продукт ошибки переписчиков? Напутать, как видим, действительно было легко.

Тогда мы должны будем весь процитированный пассаж понимать в совершенно ином смысле. В частности, и «Катарсис» в таком случае будет обозначать не «очищение», а «уяснение, уразумение» (термин может иметь и такое значение). Опираясь на этот ход мысли, Н.В. Брагинская предлагает взамен традиционного гаспаровского перевода аристотелевского определения трагедии свой рабочий вариант перевода: «Трагедия есть воспроизведение поступков (событий), …приводящее через страх и жалость к уразумению (или уяснению) таких (т.е. страшных и вызывающих жалость) уроков».

Большой плюс пересказанной здесь новой концепции заключается в том, что в ней делается акцент на воспитательное значение траге-

---

[1] Подробнее см.: Рабинович Е.Г. «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. Из истории античной науки и философии / отв. ред. И.Д. Рожанский. – М.: Наука, 1991. – С. 103–114; Schlesier R. Lust durch Leid: Aristoteles' Tragödientheorie und die Mysterien. Eine interpretationsgeschichtliche Studie // Die athenische Demokratie in 4. Jahrhundert v. Chr. / hg. von W. Eder. – Stuttgart: Steiner, 1995. – S. 389–415.

[2] Доклад Н.В. Брагинской «Pathemata – mathemata, или как исправление одной буквы породило множество теорий» на международной конференции «Античность и современность» памяти Ж.-П. Вернана и П. Видаль-Накэ (сентябрь 2007 г., ИНИОН РАН). Доклад мы имели счастье слушать лично. Насколько нам известно, на момент написания этих строк концепция Н.В. Брагинской еще не была опубликована в печатном виде. Соответственно, приходится сослаться на краткое резюме доклада в отчете о конференции: Литвиненко Ю.Н. Международная конференция «Античность и современность» // Вестник древней истории. – 2008. – № 1. – С. 225.

дии, на то, что она являлась средством уяснения неких уроков. Несомненно, именно так оно и было. Ведь не можем же мы предположить, что греки из чистого удовольствия ходили смотреть на то, как на сцене убивают людей. Греки – это все-таки не римляне, которым гораздо милее, чем театральные постановки, были бои гладиаторов.

Кстати, нельзя не отметить, что никаких убийств на сцене в эллинской трагедии на самом деле как раз и не было. Любые эпизоды с кровопролитием предполагались происходящими не на глазах у публики, а, как бы мы теперь сказали, «за кулисами». Зрителям же о них просто рассказывал кто-нибудь из персонажей. Самое большее, режиссер мог повернуть платформу с помощью специального приспособления – и на орхестре оказывались лежащие актеры, изображающие погибших.

* * *

Теперь перейдем к конкретике. В литературе (особенно популярной) нередко фигурирует выражение «фиванская трилогия Софокла». В таковую включают трагедии «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона», а «фиванской» ее называют потому, что сюжеты соответствующих драм взяты автором из мифологического цикла о Фивах и их легендарных героев.

Подчеркнем, что объединять эти произведения в драматическую трилогию в строгом, «техническом» смысле слова нет ровно никаких оснований. Афиняне в V в. до н.э. понимали под трилогией такую группу из трех трагедий, которая не просто была посвящена одной сюжетной линии (т.е. пьесы напрямую продолжали друг друга), но была и поставлена на театре одновременно, на протяжении какого-либо из дней Великих Дионисий. И только одна «реальная» трилогия дошла до нас целиком – «Орестея» Эсхила (трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды»).

К перечисленным драмам Софокла это применить никак нельзя. Достаточно указать на то, что «Антигона», по времени действия наиболее поздняя (в ней описываются события, имевшие место уже после смерти Эдипа), по времени создания является, наоборот, самой ранней (конец 440-х гг. до н.э.)[1]. «Эдип-царь» был написан

[1] Автор настоящей работы в основном следует хронологии драм Софокла, представляющейся ему наиболее обоснованной и принятой, в числе прочих, в книге: Whitman C.H. Sophocles: A Study of Heroic Humanism. – Cambridge Mass.: Harvard University Press,1951. – P. 55. Из той же хронологии мы исходили и в нашей монографии: 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.: ИВИ РАН, 2002.

и поставлен в начале Пелопоннесской войны (наиболее вероятная дата – 429 г. до н.э.)[1], а «Эдип в Колоне» – последнее, предсмертное творение великого поэта, представленное на суд публики уже после его кончины, в 401 г. до н.э.

Ясно, таким образом, что, работая над «Антигоной», Софокл еще не мог знать, что в дальнейшем вновь вернется к фиванской теме. Но, с другой стороны, точно так же ясно и то, что две трагедии об Эдипе не могут не быть связаны друг с другом. Хотя они разделены немалым хронологическим промежутком – весьма характерен уже тот факт, что на склоне лет престарелый драматург возвратился к «эдиповской» проблематике, которая волновала его еще почти за четверть века до того. Создавая «Эдипа в Колоне», он, конечно же, держал в уме основные религиозно-этические коллизии «Эдипа-царя» и фактически писал именно продолжение. Иными словами, мы, думается, имеем право определить совокупность двух этих драм как «дилогию» об Эдипе (слово «дилогия» ставим в кавычки, поскольку оно здесь в известной мере условно и отражает лишь сюжетную и концептуальную связь между произведениями, достаточно сильно разнесенными во времени). «Антигона» же все-таки стоит несколько особняком (хотя, как увидим ниже, поэт и ее имел в виду, творя образ Эдипа).

Несколько слов о личности и мировоззрении Софокла. Этот деятель древнегреческой культуры в высшей степени воплощал в себе античный идеал калокагатии[2]. Этот последний термин происходит от древнегреческого словосочетания καλὸς κἀγαθός, которое на русский язык дословно перевести довольно трудно – приходится прибегать к описательным выражениям. Пожалуй, ближе всего к сути окажется перевод «прекрасный телом и душой». Калокагатия – идеал человека, который гармонично сочетает в себе физические, интеллектуальные, нравственные достоинства. Человека без какого-либо одностороннего уклонения в развитии личности.

Софокл отличался редкостной красотой, был большим жизнелюбом, человеком с открытым, располагавшим к нему характером. Он занимался интенсивнейшей творческой деятельностью, написал более 120 драм. Но это не мешало ему активно участвовать и в политической жизни (Софокл не раз занимал высокие государственные долж-

---

[1] См. к историческому контексту постановки: Macurdy G.H. References to Thucydides, Son of Melesias, and to Pericles in Sophocles OT 863–910 // Classical Philology. – 1942. – Vol. 37. – No 3. – P. 307–310.

[2] Детальный анализ понятия калокагатии см. в работе: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1994. – кн. 2. – С. 386–439.

ности, как военные, так и гражданские), а также в жизни религиозной (он ввел в Афинах культ бога врачевания Асклепия и, вполне вероятно, сам был хорошим знатоком медицины[1]). Прожив более девяноста лет, поэт и в глубокой старости сохранил полную ясность и здравость ума, продолжал создавать прекрасные литературные произведения.

А о Софокле как о высоконравственной личности хорошо говорит следующий эпизод. Его извечным соперником на афинской театральной сцене являлся Еврипид, который был на 16 лет моложе. Поскольку представления пьес в Афинах всегда происходили в форме конкурса и шла острая борьба за первое место, драматурги воспринимали друг друга как конкурентов, и обстановка во время сценических состязаний часто становилась накаленной. Друзьями Софокл и Еврипид, понятно, не были. Однако, когда в Афины пришла весть о кончине Еврипида в Македонии, куда он незадолго до того уехал, старый Софокл на ближайшую же постановку вывел актеров и хор в траурных одеяниях. Так он хотел почтить память своего младшего коллеги и соперника.

А несколько месяцев спустя умер и сам он. Сограждане, видевшие в Софокле живое воплощение калокагатии, оказали ему редчайшую честь: посмертно причислили к героям – существам сверхчеловеческого порядка.

За свою долгую, девяностолетнюю жизнь драматург был свидетелем и подъема Афин, и их высшего расцвета, и их глубокого кризиса в ходе Пелопоннесской войны. Все эти события оказали влияние на его взгляды. Софокл – глубоко религиозный человек. Но боги для него – не воплощение справедливости, как для его непосредственного предшественника Эсхила, а могущественные и непостижимые силы. Их следует просто почитать, во всем повинуясь их велениям, установленным ими высшим законам. Человек, как бы он ни был могуч, доблестен и прекрасен сам по себе, бессилен перед их лицом и обречен за неудачу в борьбе с ними. Но в согласии с богами он достигнет рано или поздно, хотя бы и за пределом земной жизни, счастья и блаженства. Иными словами, эсхиловский оптимизм у Софокла уже значительно подорван; все упования возлагаются на безусловную и в чем-то даже слепую веру в благую силу божества.

* * *

Покажем это на примере лучшего софокловского произведения – уже не раз упоминавшегося выше «Эдипа-царя». Для начала просто перескажем вкратце ее сюжет, а значит, и соответствующий

---

[1] Зелинский Ф.Ф. О Софокле-враче // Журнал Министерства народного просвещения. – 1896. – Ч. 304–305. – С. 28–62.

миф. Ведь, как известно, сюжеты драм аттические трагедиографы в V в. до н.э. не придумывали, а брали по большей части из мифологии (изредка также из недавней истории; ср., например, «Персы» Эсхила). Кстати, получается, что сюжеты трагедий были зрителям уже заранее знакомы: мифы-то все знали с детства, впитав их, так сказать, с молоком матери!

Если в наши дни пьесу или фильм смотрят не в последнюю очередь постольку, поскольку «интересно, а что же там дальше будет?» (а перестает быть интересным – зачастую бросают смотреть), то для афинянина такой мотивации не существовало вовсе. Само название трагедии уже всё говорило. Если зритель шел на трагедию «Эдип», то прекрасно знал: заглавный герой по неведению убьет собственного отца и женится на собственной матери. Если шел на «Аякса» – то знал не менее прекрасно: герой перебьет по ошибке стадо скота, а потом покончит с собой…

Поскольку миф – не сказка, а священное предание, любые изменения в нем (кроме разве что совсем мелких, незначащих деталей) со стороны поэтов-драматургов были абсолютно недопустимы. Никак нельзя было сделать так, чтобы, скажем, Орест пощадил свою мать клитемнестру, если он должен пронзить ее мечом, или «заставить» Ахилла жениться на Ифигении (хоть он был и не против), коль скоро эту девушку ждала совсем иная судьба – быть таинственно перенесенной на крымские берега и стать там жрицей, совершающей человеческие жертвоприношения. Одним словом, афинские зрители следили не за развитием событий, а за качеством пьесы, за тем, насколько хорошо автору, постановщику (которым, как правило, был сам же автор), актерам удалось воплотить свой замысел.

Итак, знаменитый миф об Эдипе[1]. Он весь пронизан проявлениями того, что мы часто называем «иронией судьбы». Но это – очень мрачная, просто-таки грозная ирония! На ее фоне люди постоянно страдают от того, что не могут ни предотвратить свершающиеся события, как бы ни старались, ни хотя бы постигнуть их. Они оказываются какими-то беспомощными игрушками в руках сил более высокого порядка.

…У фиванского царя Лая долго не было детей. Он отправился в Дельфы вопросить оракул при святилище Аполлона: суждено

---

[1] См. о нем и о его отражении в античной литературе, в частности: Dressler A. Oedipus on Oedipus: Sophocles, Seneca, Politics, and Therapy // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 507–522; Worman N. Oedipus, Odysseus, and the Failure of Rhetoric // Brill's Companion to Sophocles / ed. by A. Markantonatos. – Leiden; Boston: Brill, 2012. – P. 325–347.

ли ему иметь наследника? Ответ, данный Лаю пифией, был таким: у тебя родится сын, но он-то тебя и убьет! Услышав такие слова, царь возвращался домой с твердым намерением больше и не думать о том, чтобы стать отцом. Но в Фивах жена Иокаста встретила его вестью: только-только муж уехал, и она почувствовала себя беременной.

Когда родился мальчик – а это и был Эдип, – Лай решил избавиться от него. Он приказал своим пастухам отнести ребенка на горы, в лес, куда-нибудь подальше, к границам страны, и бросить там на съедение диким зверям. Те повиновались. Однако младенец не погиб: на него случайно наткнулись пастухи из соседнего Коринфского царства. Подобрав новорожденного, они взяли его в Коринф и отдали своему царю Полибу. Тот, тоже бездетный, порадовался такому «дару богов» и усыновил Эдипа.

Отвлечемся на минуту. Перед нами – очень распространенная фольклорная схема: обреченный на смерть, но чудесным образом спасшийся ребенок, который потом становится славным героем. Такие легенды рассказывали не только о персонажах мифов, но даже и о лицах вполне исторических: о древнем царе Шумера и Аккада Саргоне, об основателе персидского могущества Кире, о великом еврейском пророке Моисее, об основателе Рима Ромуле, о коринфском тиране кипселе… А из эллинских мифологических персонажей можно упомянуть, например, Персея.

Итак, Эдип подрастал в коринфском царском дворце. Он, разумеется, не подозревал о том, что является подкидышем, и считал себя сыном царя и царицы Коринфа. Повзрослев, он, как водится, тоже отправился в Дельфы – поинтересоваться, как сложится в дальнейшем его жизнь. Аполлон, опять же устами прорицательницы-пифии, возвестил: Эдип убьет своего отца и женится на своей матери.

Юноша ужаснулся и решил приложить все усилия к тому, чтобы такое никогда не случилось. А для этого – никогда больше не возвращаться в Коринф: ведь он был твердо убежден, что его родители там! И он пошел из Дельф не по коринфской дороге, а по другой, ведущей… в Фивы.

По пути встретился ему какой-то знатного вида незнакомец, едущий в колеснице. Он грубо оскорбил Эдипа, когда тот не уступил ему дорогу. Эдип был молодым человеком отнюдь не робкого десятка, к тому же получил воспитание, подобающее царскому сыну, и обиды стерпеть не мог. Он выхватил меч и заколол обидчика. Как уже догадался внимательный читатель, убит им был, конечно, не кто иной, как Лай.

Через некоторое время Эдип сумел освободить Фивы от чудовища Сфинкса[1], от которого долго страдал город. Фиванцы даже приняли закон: кто сумеет сделать это, быть тому царем (тем более что прежний правитель, Лай, куда-то бесследно исчез, и престол был вакантен). И вот Эдипу вручают царский венец; он, исполняя обычай, вступает в брак с царицей, то есть с Иокастой.

Они прожили вместе много лет, у них родились дети – два сына (Этеокл и Полиник) и две дочери (Антигона и Исмена). Подчеркнем еще раз, что всё это Эдип совершил по неведению, понятия не имея, что женат на собственной матери. Он думал, что родители его – Полиб и его супруга – мирно живут себе в Коринфе. А когда пришла весть об их кончине, естественная скорбь соседствовала в Эдиповой душе с некоторым чувством гордости: вот, он сумел избежать злосчастной судьбы – не убил отца, не женился на матери, перехитрил самих богов!

Но всё тайное когда-то становится явным. На Фивы обрушивается эпидемия чумы. На вопросы – за что страдает город? – все оракулы дают единодушный ответ: среди фиванцев находится отцеубийца и нечестивец, за его вину и несут наказание сограждане.

Эдип лично приступает к расследованию. Собственно, именно на этом месте мифа и начинается трагедия Софокла[2]: о том, что было раньше, зрители прекрасно знали. Можно даже сказать, что «Эдип-царь» в каком-то смысле – первый детектив в истории мировой литературы. Следствие, которое ведет фиванский владыка, оказывается успешным, но именно тем самым открывает перед ним страшную

---

[1] В связи с образом Сфинкса (точнее с образом Сфинкс, поскольку в древнегреческом языке это слово женского рода) у эллинов см.: Dessenne A. Le Sphynx, d'après l'iconographie, jusqu'à l'archaïsme grec // Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne: Colloque de Strasbourg 22–24 mai 1958. – P.: Presses Universitaires de France, 1960. – P. 155–161.

[2] Отметим, что исследовательская литература о трагедии «Эдип-царь» весьма обильна. Укажем лишь несколько работ недавнего времени: Liapis V. *Oedipus Tyrannus* // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 84–97; McClure L. Staging Mothers in Sophocles' *Electra* and *Oedipus the King* // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 367–380; Beer J. *Oedipus Tyrannus* // Brill's Companion to Sophocles / ed. by A. Markantonatos. – Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 93–110; Manuwald B. Wann verlässt Ödipus die Bühne? Zum Schluss der Teiresias-Szene in Sophokles' *König Ödipus* // Rheinisches Museum für Philologie. – 2012. – Bd. 155. – Ht. 2. – S. 128–141; Kovacs D. The End of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*: The Sceptical Case Restated // Journal of Hellenic Studies. – 2014. – Vol. 134. – P. 56–65.

правду. Это он – отцеубийца, это он взял в жены собственную мать! Узнав о содеянном, Иокаста совершает самоубийство, а сам Эдип выкалывает себе глаза: он не может больше смотреть на свет дня.

* * *

Веками ученые спорили: в чем же смысл этого произведения Софокла (кстати говоря, многократно реципировавшегося в современной культуре – литературе, театре, кино, опере и пр.[1])? Что хотел сказать своей аудитории великий драматург? Выдвигались самые разные интерпретации, порой весьма экзотичные[2]. Особенно популярна психоаналитическая трактовка[3]. А именно: основатель психоанализа, знаменитый Зигмунд Фрейд, отталкиваясь от сюжета «Эдипа-царя», изобрел так называемый «Эдипов комплекс»: будто бы у каждого мужчины с детства живет в подсознании желание убить отца и жениться на матери. Оставим эти рассуждения на совести венского психиатра. На самом-то деле Эдип отнюдь не желал ничего подобного – говорить ли о сознании или о подсознании, – напротив, как прекрасно можно увидеть и из драмы Софокла, и из мифа, он всеми силами стремился к тому, чтобы этого не свершилось, но просто считал отцом и матерью не тех людей, которые ими являлись.

---

[1] McDonald M. The Dramatic Legacy of Myth: Oedipus in Opera, Radio, Television and Film // The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre / ed. by M. McDonald and J.M. Walton. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 303–326; Macintosh F. An Oedipus for our Times? Yeats's Version of Sophocles' *Oedipus Tyrannos* // Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin / ed. by M. Revermann and P. Wilson. – Oxf.: Oxford University Press, 2008. – P. 524–547.

[2] Например, в свете скандально известной теории Мартина Бернала: Wilson E. Black Oedipus // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 572–585.

[3] См. о ней: Bremmer J. Oedipus and the Greek Oedipus Complex // Interpretations of Greek Mythology / ed. by J. Bremmer. – L.: Routledge, 1990. – P. 41–59; Macintosh F. Oedipus in the East End: from Freud to Berkoff // Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium / ed. by E. Hall, F. Macintosh and A. Wrigley. – Oxf.: Oxford University Press, 2004. – P. 313–327; Pollock G. Beyond Oedipous: Feminist Thought, Psychoanalysis, and Mythical Figurations of the Feminine // Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought / ed. by V. Zajko and M. Leonard. – Oxf.: Oxford University Press, 2006. – P. 67–117; Schur D. Jocasta's Eye and Freud's Uncanny // Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the *Polis* / ed. by D.E. McKoskey, E. Zakin. – Albany: State University of New York Press, 2009. – P. 103–118; Armstrong R.H. Freud and the Drama of Oedipal Truth // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 477–491.

Нет, трагедия – совсем о другом. В чем вина Эдипа, за что несет он кару? Он, в общем-то, никак не отрицательный герой. Он доблестен, благороден, великодушен, справедлив… А жизнь все-таки привела его к столь горестному финалу. Почему?

Первое, что приходит в голову читателю наших дней: ведь все-таки Эдип убил оскорбившего его незнакомца. Да, он не знал, что перед ним его отец, но человекоубийство само по себе – грех достаточный, чтобы стать причиной божественного наказания. Однако античному эллину такой ход мышления, вполне привычный для нас, был чужд. Мир Древней Греции – мир «Культуры стыда», а не «Культуры вины»[1]. В этом мире, как ни парадоксально, порой «правильнее» убить, чем не убить. Аякс в одноименной трагедии того же Софокла закалывается именно потому, что он *не* убил своих обидчиков – Агамемнона, Одиссея и др., – а отнюдь не потому, что он хотел их убить. Эдип поступил именно так, как подсказывало его аристократическое самоощущение, и любой другой эллинский мифологический герой в схожей ситуации повел бы себя не иначе.

Ответ на вопрос о вине Эдипа опять ускользает от нас… Поэтому давно, уже лет двести тому назад, немецкими романтиками было предложено считать: «Эдип-царь» – вообще не трагедия вины, а трагедия Рока. Эдип ни в чем не повинен, а судьба, так сказать, ломает его через колено. Но это тоже, на наш взгляд, не самый удачный выход из ситуации. Показать беспричинные страдания невиновного человека – какой в этом мог быть смысл для великого драматурга, а главное, какой воспитательный заряд для зрителей несла бы такая трагедия? Нет, не принято было у классических греческих драматургов, чтобы зря страдал во всех отношениях безупречный герой.

Процитируем в связи со сказанным еще одно место из «Поэтики» Аристотеля. Многие содержащиеся в этом трактате высказывания о трагедии чрезвычайно интересны. Она, по мнению философа, должна порождать в зрителях сострадание (ἔλεος) и страх (φόβος). Отсюда следует:

«…Очевидно, что не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно, – ни человеколюбия, ни сострадания,

---

[1] Ярхо В.Н. Была ли у древних греков совесть? (к изображению человека в аттической трагедии) // Античность и современность: к 80-летию Ф.А. Петровского / под ред. М.Е. Грабарь-Пассек и др. – М.: Наука, 1972. – С. 251–264; *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н.э. – 2-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. – С. 106 с илл.

ни страха; ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы человеколюбие, но не включал бы ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх – за подобного себе, стало быть, такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха. Остается среднее между этими крайностями: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости (μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν), а в силу какой-то ошибки (δι᾽ ἁμαρτίαν τινά), быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов» (Arist. Poet. 1452b32 sqq.)[1].

Что такое ошибка и чем она отличается от вины? Ошибка – тоже дурной поступок, но совершенный не сознательно, а по неведению. Именно это, как мы видели, происходит с Эдипом. Не случайно он-то и назван здесь у Аристотеля как один из образцов типичного трагического героя. Не злой, не порочный – но и не во всех отношениях безупречный. Второй упомянутый здесь персонаж, Фиест, съел – тоже по незнанию – мясо собственных детей.

Обратим внимание, кстати, на то, что древнегреческая лексема ἁμαρτία, изначально означавшая именно ошибку, «погрешность» (в том смысле, как допустим, в указании школьного учителя ученику, что он допустил в работе погрешности: не по злому же умыслу тот это сделал, а по незнанию или по небрежности), впоследствии, в христианском словоупотреблении, приобрело устойчивое значение «грех». Точнее, в восточнохристианском. Здесь можно было бы указать, что в православном и католическом вариантах христианства само понятие греха принципиально разнится (для католиков грех – вина, для православных – болезнь; в католицизме священник, отпускающий грехи, может быть в чем-то уподоблен юристу, отсюда индульгенции и пр., а в православии священник скорее схож с врачом), но это увело бы нас слишком далеко от основной нити изложения.

Итак, в чем же ошибка (погрешность) Эдипа, в чем его ἁμαρτία, приводящая его в конечном счете именно к болезни – и душевной, и физической? Ведь, как бы то ни было, эта ἁμαρτία за Эдипом все-таки есть. И, хотим мы того или не хотим, для Софокла она заключается в том, что он не последовал божьему велению, а пытался ему воспротивиться. Но как?! – сразу же возникает недоуменный вопрос. Ведь Бог-то фактически велел совершить нечестивое, недоброе.

А для Софокла это неважно. Боги у него настолько неизмеримо превосходят людей, что вообще не в наших слабых человеческих

---

[1] Аристотель. Сочинения в четырех томах / под ред. А.И. Доватура, Ф.Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 658–659.

силенках выносить оценки их приказаниям. Надо их просто слушаться. И воля богов обязательно будет благой, даже если нам и кажется несправедливой. Они лучше знают, что делать. Поэт прямо пишет (в одной из драм, сохранившихся лишь во фрагментах):

Мудр только тот, кого почтили боги:
Им вверь себя. Хотя бы против правды (ἔξω δίκης)[1]
Идти велели – нужды нет, иди:
Дурным не будет, что они прикажут
(αἰσχρὸν γὰρ οὐδὲν ὧν ὑφηγοῦνται θεοί).

(Soph. fr. 247 Radt)[2].

Кстати, укажем, что та трагедия, к которой принадлежит процитированный отрывок,– «Фиест», а она, как упоминалось чуть выше, близка была по духу к «Эдипу-царю».

Так что же, Софокл презирает человека, принижает его? Об этом и речи быть не может. Ведь именно этому писателю принадлежат проникновенные строки, которые, наверное, во всей античной литературе с наибольшим основанием могут быть названы Гимном Человеку. Они содержатся в другой знаменитой софокловской трагедии (но тоже на «фиванскую» тематику), в «Антигоне», которая была написана намного раньше и «Эдипа-царя», и тем более «Эдипа в Колоне». Из этого текста просто необходимо процитировать некоторые части:

Много в природе дивных[3] сил,
Но сильней человека – нет.
Он под вьюги мятежный вой

---

[1] О категории δίκη в древнегреческом мировоззрении см.: Суриков И.Е. Проблемы раннего афинского законодательства. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 13–15.

[2] Софокл. Драмы / в пер. Ф.Ф. Зелинского, издание подготовили М.Л. Гаспаров и В.Н. Ярхо. – М.: Наука, 1990. – С. 395.

[3] Переводчик (Ф.Ф. Зелинский), на наш взгляд, подобрал в высшей степени удачный эквивалент для греческого слова δεινός – «дивный». Помимо созвучия и, вероятно, этимологической близости, оно имеет и те же самые семантические и эмоциональные коннотации. Δεινός – это что-то необыкновенное, странное, удивительное, как в позитивном, так и в негативно-угрожающем смысле (об амбивалентности данной лексемы см.: Segal C.P. Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone // Sophocles: A Collection of Critical Essays / ed. by T.M. Woodard. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. – P. 71). В применении к человеку слово это часто обозначает «искусный, способный», но когда речь идет о стихийных силах (а ведь именно им в данном контексте уподобляется человек!), то в нем выдвигается на первый план иное значение – «страшный, ужасный, опасный» (ср. δείδω, δεῖμος). Получается, что «страшней человека нет».

Смело за море держит путь…
И беззаботных стаи птиц,
И породы зверей лесных,
И подводное племя рыб
Власти он подчинил своей…
И речь, и воздушную мысль,
И жизни общественной дух
Себе он привил; он нашел охрану
От лютых стуж – ярый огнь,
От стрел дождя – прочный кров.
Благодолен! Бездолен не будет он в грозе
Грядущих зол…

(Soph. Ant. 332 sqq.)[1]

Однако кончается этот гимн следующим противопоставлением:
кто Правды дщерь, клятву чтит,
Закон страны, власть богов, –
Благороден! Безроден в кругу сограждан тот,
кого лихой кривды путь
В сердце дерзостном пленил:
Ни в доме гость, ни в вече друг
Он мне да не будет!

(Soph. Ant. 367 sqq.)[2]

С «оглядкой» на постулаты из «Антигоны», не сомневаемся, писались драматургом обе трагедии об Эдипе. Итак, человек достоин прославления, только если он вместе с богами. Ибо, как бы ни был он велик и могуч сам по себе, в сравнении с ними он – ничто. Бесполезно противостоять небожителям. И как раз на примере Эдипа это показано с исчерпывающей полнотой. Гордый фиванец пытался противиться божественной воле – и попал в пучину бед. Слепой, он был в конце концов изгнан из города собственными сыновьями. Однако старец пришел в Афины, примирился со всем, что выпало на его долю, и прославил богов. В результате он получил посмертное блаженство. Этому посвящена самая последняя трагедия Софокла, «Эдип в Колоне»[3], написанная им

---

[1] Софокл. Драмы / в пер. Ф.Ф. Зелинского, издание подготовили М.Л. Гаспаров и В.Н. Ярхо. – М.: Наука, 1990. – С. 135.

[2] Там же. – С. 136.

[3] которая разбирается, например, в следующих работах последнего времени: Rodighiero A. The Sense of Place: *Oedipus at Colonus*, 'Political' Geography, and the Defence of a Way of Life // Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens / ed. by A. Markantonatos, B. Zimmermann. – Berlin – Boston: De Gruyter, 2012. – P. 55–80; Saïd S. Athens and Athenian Space in *Oedipus at Colonus* // Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century

уже в глубокой старости (поставлена она была посмертно), но по сюжету, повторим и подчеркнем, представляющая собой прямое продолжение «Эдипа-царя».

Эдип, скончавшись в Аттике, был героизирован. Причем его святилище находилось в аттическом местечке Колон[1] (т.е. в нем он нашел свою кончину), а именно там, заметим, родился сам Софокл[2]. Волей-неволей возникает в уме некая игра ассоциаций: героизированный персонаж и героизированный автор…

* * *

В начале статьи мы неслучайно подчеркнули, что в плане педагогического воздействия древнегреческого театра рассмотрение драм Софокла об Эдипе дает результаты не только репрезентативные, но и неожиданные. Даже, мы сказали бы, в известной мере загадочные, но только на первый взгляд.

Ибо чему все-таки учат они в своей совокупности? Необходимо подчеркнуть: они учат *смирению*. Точнее, такому качеству, как σωφροσύνη. Это последнее понятие[3] чрезвычайно трудно передать на русском языке. В христианской традиции (например, в славянском изводе библейских текстов) σωφροσύνη регулярно переводится как «целомудрие», что в целом верно этимологически, но ныне становится отчетливо неверным по узусу, ибо в последнем на современ-

---

Athens / ed. by A. Markantonatos, B. Zimmermann. – Berlin – Boston: De Gruyter, 2012. – P. P. 81–100; Dunn F. Metatheatre and Crisis in Euripides' *Bacchae* and Sophocles' *Oedipus at Colonus* // Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens / ed. by A. Markantonatos, B. Zimmermann. – Berlin – Boston: De Gruyter, 2012. – P. 359–375; Hesk J. *Oedipus at Colonus* // Brill's Companion to Sophocles / ed. by A. Markantonatos. – Leiden – Boston: Brill, 2012. – P. 167–189; Van Nortwick T. Last Things: *Oedipus at Colonus* and the End of Tragedy // A Companion to Sophocles / ed. by K. Ormand. – Oxf.: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 141–154; Compton-Engle G. The Blind Leading: Aristophanes' *Wealth* and *Oedipus at Colonus* // Classical World. – 2013. – Vol. 106. – No. 2. – P. 155–170.

[1] Dunn F.M. Introduction: Beginning at Colonus // Beginnings in Classical Literature / ed. by F.M. Dunn and T. Cole. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 1–12.

[2] См. в данной связи коллективную монографию: Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments / ed. by A.H. Sommerstein. – Bari: Levante, 2003.

[3] О нем см.: North H.F. A Period of Opposition to Sôphrosynê in Greek Thought // Transactions of the American Philological Association. – 1947. – Vol. 78. – P. 1–17; Суриков И.Е. Полис, логос, космос: мир глазами эллина. Категории древнегреческой культуры. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. – С. 113.

ном этапе слово «целомудрие» возымело совершенно иное (сугубо половое) значение. В результате приходится придумывать какие-то иные варианты перевода. «Умеренность»? «Воздержность»? «Самообладание»? Всё это одновременно и верно, и неверно, поскольку лишь частично передает смысл разбираемого термина, включающего целый комплекс взаимосвязанных смыслов. Говоря описательно, σωφροσύνη – это самоограничение, умение удержать «сверхчеловеческий» порыв, который, со своей стороны, обозначался знаменитой лексемой ὕβρις.

Ὕβρις обычно переводят как «спесь, наглость, гордыня», но всё это опять же не вполне точно. Ὕβρις – дерзостное стремление человека подняться над своим человеческим уделом, превзойти его, стать существом высшего порядка. Слово ὕβρις происходит от предлога ὑπέρ – «над». Греческое ὑπέρ – то же самое, что латинское super. Ὕβρις – это, в сущности, стремление стать «суперменом», сверхчеловеком[1].

Софокл – принципиальный противник подобной позиции, когда она занимается индивидом в прижизненный период. Самая ранняя из его дошедших трагедий, «Аякс»[2], в сущности, целиком посвящена именно этой самой проблематике.

Но вернемся к «эдиповским» трагедиям нашего автора. Основной их пафос, как мы его видим, заключается в следующем. Человек велик, силён; но все же перед лицом всемогущих небожителей он – лишь песчинка. Наши представления о справедливости могут совершенно не коррелировать с божескими – но сравнивать их бессмысленно, нужно просто повиноваться. И в этом повиновении – залог оправдания мира. Можно говорить о том, что Софокл в вышерассмотренных

---

[1] О лексеме ὕβρις см.: Del Grande C. Hybris: colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica: da Omero a Cleante. – Napoli: Ricciardi, 1947; Dirat M. L'hybris dans la tragédie grecque. – Lille: L'Université de Lille, 1973; Fisher N.R.E. Drink, *Hybris* and the Promotion of Harmony in Sparta // Classical Sparta: Techniques behind her Success / ed. by A. Powell. – L.: Routledge, 1989. – P. 26–50. Cairns D.L. Hybris, Dishonour and Thinking Big // Journal of Hellenic Studies. – 1996. – Vol. 116. – P. 1–32; Fisher N. *Hybris*, Revenge and Stasis in the Greek City-States // War and Violence in Ancient Greece / ed. by H. van Wees. – L.: Duckworth, 2000. – P. 83–123; Шевцов С.П. К вопросу о значении термина *hybris* в архаический период // ΣΧΟΛΗ: Философское антиковедение и классическая традиция. – 2014. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 399–417.

[2] По сюжету этой трагедии и соответствующего мифа недавно вышла специальная монография: Woodruff P. The Ajax Dilemma: Justice, Fairness, and Rewards. – Oxf.: Oxford University Press, 2011. В ней приводятся и ссылки на основную предшествующую литературу вопроса, что освобождает нас от необходимости давать такой же перечень.

своих сочинениях создал своеобразную системную теодицею. Причем отнюдь не похожую на ярко оптимистическую теодицею Эсхила[1], а по своему основному духу вызывающую скорее ассоциации, как ни парадоксально, с ветхозаветной «Книгой Иова», в которой сам сатана выступает как один из служителей Бога. Правда, у Софокла Эдип вознагражден посмертным блаженством, а в «Книге Иова» идеи о загробном воздаянии нет[2]. Тем не менее в целом просто-таки напрашивается параллель между творениями величайшего и, так сказать, наиболее классичного эллинского драматурга и выдающимся памятником[3] древнееврейской словесности[4], тем более что перед нами, в сущности, практически одновременные произведения («Книга Иова» с наибольшей вероятностью датируется периодом около 400 г. до н.э.[5], именно тогда в Афинах был поставлен «Эдип в Колоне»). Но разбор этих двух «параллельных теодицей» мог бы стать темой отдельного исследования.

---

[1] В связи с которой см.: Reinhardt K. Aischylos als Regisseur und Theologe. – Bern: Francke, 1949; Golden L. In Praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean Thought. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966; Moreau A. Eschyle: la violence et le chaos. – P.: Les belles lettres, 1985.

[2] Рижский М.И. Библейские вольнодумцы. – М.: Республика, 1992. – С. 46.

[3] Несомненно влияние «Книги Иова» на «Фауста» Гёте, на «Мастера и Маргариту» М. Булгакова…

[4] О греческой «литературе» и ближневосточной «словесности» см. замечательные наблюдения: Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 13.

[5] Рижский М.И. Библейские вольнодумцы. – М.: Республика, 1992. – С. 46.

Педагогические мечты о прошлом в трагедиях Эсхила, Еврипида и Софокла об Этеокле и Полинике: парадоксы братской ненависти[1]

В.К. Пичугина

Никогда до сих пор,
До сих пор никогда
Братьев в больший раздор
Не ввергала беда.
Говорят, ни один,
Ни один, говорят,
Брату больших кручин
Не замысливал брат[2].

Трагедии Эсхила «Семеро против Фив», Еврипида «Финикиянки» и Софокла «Антигона» сопоставлены с точки зрения представлений о роли и миссии образования в условиях войны и мира. В изображении драматургов-классиков Фивы являются городом, где снаружи происходит военное, а внутри – интеллектуальное противостояние. Умные и благородные оказываются с глупыми и заблуждающимися то по одну, то по разные стороны баррикад как в прямом, так и в переносном смысле. Эсхил, Еврипид и Софокл связывают происходящее с городом с его происхождением, в том числе, чтобы иметь возможность навести педагогические мосты между прошлым, настоящим и будущим. Каждая трагедия представляет собой отличный от других сюжет, где в той или иной мере присутствует архаичная схема из семи пар противоположных по качествам воинов, стоящих в семи воротах. Трагедии отличаются тем, что герои выбирают разные линии защиты города, оказавшегося под угрозой разрушения из-за противостояния сыновей. Деяния Этеокла и Полиника одними героями оцениваются как наказание для города за его тягостное прошлое, а другими – как наставление во имя лучшего будущего. Представители разных поколений и социальных слоев с педагогическим умыслом обращаются к мифу об основании города, мечтая о том, как хорошо было бы не допустить такого бедственного положения. Фивы в представлении драматургов-классиков то являются

---

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены» № 17-36-01006

[2] Шичалин Ю.А. Полиник: школьная драма в трёх действиях, с эпилогом и двумя хорами // «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина [Эл. ресурс] http://www.mgl.ru/library/6/Shichalin_Polinic.html

городом, сужающимся до отдельно взятой уникальной семьи с особой педагогикой для домашних, то расширяются до универсального сообщества граждан, которых наставляет правитель путем мудрой силы или сильной мудрости. Этот «пульсирующий» город существует в трагическом круге: кровавые победы в прошлом ничему не научили тех, кто жаждет новых и новых жертв в настоящем, что настраивает на особый тип педагогических мечтаний о будущем.

The tragedies of Aeschylus "The Seven Against Thebes", Euripides "The Phoenician" and Sophocles "Antigone" are compared in terms of ideas about the role and mission of education in war and peace. As depicted by the classic playwrights, Thebes is a city where the military takes place outside, and inside is an intellectual confrontation. The clever and the noble are found on one or on the opposite sides of the barricades together with the stupid and misguided sometimes both literally and figuratively. Aeschylus, Euripides, and Sophocles associate what is happening to the city with its origins, in order to be able to build pedagogical bridges between the past, the present and the future. Each tragedy is a different story, which in one way or another represents an archaic scheme of seven pairs of opposite warriors standing in seven gates. The tragedies are different in that the heroes choose different lines of defense of the city, which was threatened with destruction because of the confrontation of their sons. The acts of the Eteocles and Polynices are regarded by some heroes as punishment for the city for its painful past, and by others – as an instruction for a better future. With pedagogical intent, representatives of different generations and social layers turn to the myth of the city foundation, dreaming of how good it would have been to prevent such a plight. Thebes, in the view of the classic playwrights, is a city either narrowed down to a single unique family with a special pedagogy for the home, or expanding to a universal community of citizens who are instructed by its ruler through a wise power or a strong wisdom. This "pulsing" city exists in a tragic circle: the bloody victories of the past have not taught anything to those who crave for new and new victims in the present, thus setting for a special type of pedagogical dreams about the future.

Одним из любимых сюжетов античных драматургов было изображение царя Эдипа и его близких, прошедших через множество жизненных испытаний. Драматурги последующих эпох, не обходя вниманием старшее поколение действующих лиц (Эдипа, Креонта и Иокасту), отдавали предпочтение трагичности существования молодых героев (Этеокла, Полиника, Антигоны и Исмены). Французский драматург XVII в. Жан-Батист Расин создает трагедию «Фиваида, или Братья-враги», французский и немецкий драматурги XX в. Ж. Ануй и Б. Брехт – пьесы «Антигона», современный филолог-классик Ю.А. Шичалин – школьную драму «Полиник», фрагмент которой и стал эпиграфом к данной статье. Этот перечень может быть продолжен, но его истоки лежат в древнегреческих трагедиях Эсхила,

Еврипида и Софокла, которым удалось акцентировать внимание на сложности отношений между детьми Эдипа[1].

Сюжетные особенности позволяют мужской и женской линиям трагедий разных авторов то переплетаться, то существовать относительно независимо друг от друга. Если попытаться охарактеризовать отношения между дочерьми Эдипа – Антигоной и Исменой – то их наиболее четко определил Б. Хониг, назвав их заговорщицами, которых отличает «жертвенность», «сестринство» и «честная прямота»[2]. Относительно сыновей Эдипа – Этеокла и Полиника – все не так однозначно и, скорее, даже прямо противоположно, поскольку они склонны к кровожадности, братоненавистничеству и хитрому обману. Гомер в «Илиаде» характеризует Этеокла и Полиника в самых общих чертах: «божественный» Полиник собрал рать, покусившись на «священные фивские стены» (Hom. Il. IV.376–7), за которыми «в царском дому» восседал сильный Этеокл (Hom. Il. IV.386)[3]. Некоторая нейтральность Гомера при описании Этеокла и Полиника совсем не устраивает драматургов-классиков. Им важно расставить яркие морализаторские акценты и явить зрителю/читателю парадоксы братской ненависти.

В данной статье *три древнегреческие версии трагедий с Этеоклом и Полиником будут сопоставлены с точки зрения представлений об образовании, которые отчасти определяют линию защиты Фив.* Драматургам-классикам важно продемонстрировать сложность межпоколенных связей, через которые потомки Лая продолжают передавать древнее проклятие. Поскольку часть из них решает прервать этот процесс, а другая часть – подчиниться ему, образовательное построение себя в потоке чужого жизненного опыта для каждого героя происходит особым способом. Постоянный возврат к прошлому создает некий *эффект эхо*: морализаторские речи родителей и детей, братьев и сестер, наставников и учеников (по должности или по

---

[1] Дети Эдипа являются героями следующих древнегреческих трагедий: «Семеро против Фив» Эсхила, «Финикиянки» Еврипида, «Антигона» и «Эдип в Колоне» Софокла. В рамках данной статьи будут рассмотрены только первые три трагедии, которые обладают большей сюжетной близостью и позволяют рассматривать трагические события как результат противостояния сыновей Эдипа, Этеокла и Полиника, пытающихся утвердиться в статусе правителя Фив, наставника себе и другим.

[2] Honig B. Sacrifice, sorority, integrity: Antigone's conspiracy with Ismene // Antigone, interrupted. – New York: Cambridge University Press, 2013. – P. 151–189.

[3] Гомер. Илиада / пер. Н. Гнедича; предисл. В. Ярхо; примеч. С. Ошерова. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 92.

сути) продолжатся друг в друге, частично повторяясь и также частично искажаясь. Герои Эсхила, Еврипида и Софокла часто погружаются в своеобразные педагогические мечты о прошлом, эхо которого в настоящем и будущем могло бы быть совершенно иным.

Этеокл и Полиник в трагедиях Эсхила, Еврипида и Софокла: наказание или наставление для города? *В трагедии «Семеро против Фив» Эсхил* первым из древнегреческих драматургов не просто напоминает известный читателю/зрителю мифологический сюжет, но и сразу же обозначает моральные уроки, которые следует из него извлечь. В трагедии не звучит название осажденного города – Фивы – и присутствует лишь косвенное указание на то, что это именно этот город. Эсхил называет Фивы городом Кадма – по имени его мифического основателя. Такая иносказательность имела политические причины: фиванская аристократия во время греко-персидских войн заняла проперсидскую сторону и открыто называть город своим именем Эсхил не решался. Возможно, чтобы продемонстрировать неправильность такой позиции, Эсхил начинает трагедию с призыва: «Народ кадмейский, время не велит молчать...» (Aesch. Sept. 1)[1]. Зрителя, знающего истинный расклад и недоумевающего, почему так старательно осаждают город, который добровольно открыл свои ворота врагу, Эсхил дает «успокаивающую» аналогию: Фивы повторяют судьбу Афин, дважды разоренных и сожженных персами. Как бы то ни было, это греческий город, которому стоит всем сердцем посочувствовать. Подготовленный таким образом зритель уже иначе воспринимает противостояние сыновей Эдипа и злоключения его дочерей.

У Эсхила Этеокл является главным персонажем. Это царь, который уходит сражаться за свой народ и кодекс его добродетели возникает из «неумолимости судьбы в сочетании с выбором человека»[2]. Трагичность действия связана с тем, что на город нападает семь полководцев, в противовес которым мудрый Этеокл выставляет в ворота по одному защитнику – моральному антиподу нападающему: неуравновешенному капанею – спокойного силача Полифонта, кичливому Парфенопею – решительного Актора и т.д. Одним из самых опасных изображен седьмой нападающий – родной брат Этеокла Полиник, который хочет провозгласить себя новым царем. В противовес ему выступит сам Этеокл, жаждущий на деле проявить свою заботу

---

[1] Эсхил. Семеро против Фив // Эсхил. Трагедии /пер. С. Апта; вступ. ст. Н. Сахарного, комм. Н. Сахарного и С. Апта. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 127.

[2] Willink C. The Goddess ευλαβεια And Pseudo-Euripides In Euripides' Phoenissae // Collected Papers on Greek Tragedy, 2010. – P. 209.

о городе и горожанах. Он особым образом призывает сограждан к обороне, указывая, что пришло время отдать городу долг за спокойную жизнь и полученное образование: «Земля которой ласково взрастила вас, / Заботы воспитанья на себя приняв, / Чтоб в нужный час по долгу по сыновнему / Вы со щитами вышли на священный бой» (Aesch. Sept. 17–20)[1]. Патриотические речи Этеокла адресованы не только к воинам-мужчинам, но и к плачущим женщинам. Хор персидских девушек в ужасе от происходящего и плачем мешает обороне города. Этеокл в сердцах произносит: «Мужское дело – оборона. С женщины / Спрос невелик: не натворила б дома бед» (Aesch. Sept. 200–201)[2]. Слова царя получают особое звучание, если спроецировать их на его сестру Антигону, которая открыто поддерживает Полиника и начинает «спорить с городом» (Aesch. Sept. 1041)[3].

Сам Полиник у Эсхила не является действующим лицом, о нем в трагедии лишь упоминают другие. Когда Этеоклу сообщают, что седьмой нападающий на Фивы это именно Полиник, Вестник характеризует его следующим образом: «Этот городу / Открыто бед желает и проклятья шлет <…> Вооруженный воин, весь из золота, / Идет вослед за женщиной, с достоинством / Его ведущей. Это Дике. Надпись же / Видна такая: “Человека этого / Верну я в город, в отчем поселю дому”» (Aesch. Sept. 632–3, 644–8)[4]. Резюмируя все это, Вестник говорит, что Полиник – враг, который не гнушается действовать таким обманным способом, т.е. «Δίκη» («обычай», «уклад», «право», «справедливость», «законность») не может его сопровождать. Этеокл взрывается после этих слов, начиная проклинать род Эдипа и напоминая, что имя Полиника обозначает «распрю» и «брань» (Aesch. Sept. 658-9). Он называет брата «кичливым безумцем» и сомневается в возможности его возвращения в отчий дом, поскольку Дике просто не может охранять его «в делах» и «в помыслах». Женская линия снова проявляется в трагедии, но Дике – это совсем не одна из плачущих женщин хора и даже не его сестра Антигона, поэтому Этеокл немного растерян и не так просто находит мудрые слова для упрочнения своего статуса. Хор робко спрашивает уходящего на бой с Полиником Этеокла, точно ли он желает обагрить себя кровью брата. Царь отвечает, что все в воле богов. На это хор отвечает следующее: все это происходит из-за того, что «несхожая с богами богиня мести» не забывает о проклятии

---

[1] Эсхил. Семеро против Фив // Эсхил. Трагедии /пер. С. Апта; вс.ст. Н. Сахарного, комм. Н. Сахарного и С. Апта. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 128.
[2] Там же. С. 133.
[3] Там же. С. 132.
[4] Там же. С. 115–116.

Эдипа (Aesch. Sept. 720–1)[1]. В этом ответе слышится полунамек на то, что и уповающий на богов Этеокл мог руководствоваться именно ею, а не иными богами.

Когда Вестник сообщает, что «город спасся» и братья-цари убили друг друга (Aesch. Sept. 804–5), на сцене появляются Антигона и Исмена. Сестры говорят о том, что два трупа – это два плача, т.е. разницы в оценке смертей Этеокла и Полиника быть не может (Aesch. Sept. 972–3). Глашатай же сообщает им о решении фиванских старейшин: Этеокл будет похоронен, а тело Полиника выбросят за стены города. Антигона вступает в спор с Глашатаем, а Исмена ничем не выражает свою позицию. Хор вызывается вместе с Антигоной идти вслед за телом Полиника, раз никто не хочет этого делать. Трагедия завершается тем, что одно полухорие в траурной процессии сопровождает Антигону, а другое – Исмену. При этом полухория начинают наставлять друг друга. Сопровождающие Антигону и Полиника считают, что произошедшее – это «общее горе жителей Фив. / А народ – он сегодня хвалит одно, / Завтра будет хвалить другое» (Aesch. Sept. 1070–2)[2]. Сопровождающие Исмену и Этеокла парируют: лучше идти с теми, кого поддерживает народ и действовать по священной правде, поскольку боги не выступили на стороне захватчиков и защитили «Кадмову крепость».

Трагический круг, тем самым, замыкается: народ кадмейский, которому в начале трагедии время не велело молчать, высказался, но мнения оказались противоположными. Фивы у Эсхила предстают как сообщество граждан, понимающих, что забота города о них в прошлом должна окупиться его защитой в настоящем. Этеокл дальновиден и настолько уважаем, что достаточно лишь одного напоминания гражданам о необходимости защитить землю, которая некогда взяла на себя «заботы воспитанья». Только хор подозревает, что его патриотические порывы несколько напоминают желание любой ценой сохранить власть. Полиник хочет того же самого и, по сути, отличается от брата лишь тем, что «городу открыто бед желает». Однако поскольку он не является героем и сопоставить его речи с речами брата невозможно, остается лишь верить Эсхилу в том, что только Этеокл мучается скрытым чувством вины перед горожанами за братскую ненависть. Полученное гражданами Фив образование рассматривается драматургом как мощная сплачивающая сила, которая, к сожалению, не проявляется между аристократически образованными сыновьями Эдипа. Семь защитников Фив представлены как нравственно

[1] Там же. С. 119.
[2] Там же. С. 134.

превосходящие нападающих с некоторой оговоркой относительно Этеокла, не внявшего мудрому наставлению хора: «…если брата брат убьет в сражении, / Вины такой и время не сумеет смыть» (Aesch. Sept. 681–2)[1]. Эсхил использует фигуры братьев, чтобы наставлять современных ему зрителей, у которых, глядя на страдания Фив, неизбежно возникали аналогии из прошлого и настоящего их родного города. «Рукотворность» этого страдания становится мощным уроком всем, кто путает справедливое возмездие с жаждой мщения.

В трагедии Еврипида «Финикиянки» тема прошлого города также является одной из самых значимых. Хор упоминает о монстрах, которые некогда угрожали Фивам: драконе и полуженщине-полульвице Сфинксе. Убийство дракона было необходимо для основания города, а убийство Сфинкса – для его сохранения. Эти образы напоминают о потенциальной опасности укрощения дикой природы во имя города, основанного на крови и поддерживающего культ насилия в каждом поколении власть держащих.

В первом стасиме хор поет про кадма, который основал Фивы на том самом месте, где убил дракона (Eur. Phoen. 650–75). Пышная зелень земли скрывала порожденного ею зеленого змееподобного дракона, убийство которого окропило землю кровью и произвело «Кровожадное потомство»[2]. В этом просматривается некая трагическая цикличность: насилие на этой земле будет неизбежно повторяться снова и снова, слава и страдание будут неразделимы. Пышная зелень и плодородность фиванских земель резко контрастировала со скудным ландшафтом Афин, что позволяло драматургу дальше развивать мысль о моральном контрасте этих городов. Во втором стасиме хор называет порожденных от крови дракона мужей «позором и славой отчизне» (дословно: «Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος» – «благородный позор Фив», Eur. Phoen. 822)[3] и поет про то, как величественно вставали стены города Фивы, ныне находящегося в осаде. В третьем стасиме хор переходит к описанию заключительной части фиванской легенды – триумфа Эдипа над Сфинксом, представлен как победа с оттенком горечи предвосхищения последующих за этим событий. В прологе о Сфинксе уже рассказала Иокаста, напомнив, как «Коварная душила граждан дева» (Eur. Phoen. 46)[4], и как фиванский трон получил

---

[1] Там же. С. 117.
[2] Michelini A.N. The “Packed-Full” Drama In Late Euripides: Phoenissae // The Play of Texts and Fragments / ed. by J.C.R. Cousland and James Hume, 2009. – P.177.
[3] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 206.
[4] Там же. С. 167.

одолевший ее Эдип. В описаниях хора снова присутствует цикличность, указывающая на близость деяний Кадма и Эдипа. Некогда умерщвленные дракон и Сфинкс продолжают приносить страдания Фивам. Хор осторожно подводит к мысли о том, что оба монстра не побеждены до конца и будут продолжать требовать новых кровавых жертв от города.

В логике Еврипида Этеокл и Полиник станут своеобразными живыми воплощениями этих некогда убитых монстров[1], угрожающих существованию города. При первом появлении на сцене Полиник проявляет животную осторожность. Он говорит, что свободно вошел в город, но с тяжелым сердцем: «Но тревоги / Я побороть не в силах… Нет ли тут / Сетей, каких – захватят и изранят…» (Eur. Phoen. 263–5)[2]. Иокаста общается к Полинику и спрашивает, чем он питался, находясь в изгнании. Услышав в ответ, что с этим не всегда было просто, Иокаста напоминает о его благородстве по крови, которое всегда должно отличать от простых смертных (Eur. Phoen. 405). Полиник говорит, что жизнь заставляла его вести себя как дикого зверя, и именно таким он предстал перед городом, который его приютил (Eur. Phoen. 422–3). Только после этого, утверждает Полиник, он снова стал жить по-человечески. Этеокл прямо не описывает себя как зверя, но проявляет агрессивную жестокость и жаждет смерти брата. Его желание схватиться с Полиником в смертельном поединке без участия их армий несколько напоминает желание вожаков животных сойтись в бою без участия их стай. Хор подтверждает это, когда описывает сходящихся для поединка братьев: «Как звери, со злобой в душе кровожадной…» (Eur. Phoen. 1296)[3]. Антигона, рассказывая об этом же Эдипу, говорит фразу: «В разгаре сраженья, как львы молодые, / В пещере одною вскормленные львицей…» (Eur. Phoen. 1572–3)[4]. Диалог Этеокла и Полиника в присутствии «львицы»-Иокасты также напоминает последнюю мирную встречу двух рвущихся в бой животных, которые даже не хотят смотреть друг другу в глаза. Полиник утверждает, что его в Фивы привела совсем не обида, а желание взять свое по справедливости (Eur. Phoen. 492–93). Этеокл, напротив, считает, что только его представление о справедливом истинно. Иокаста, пытаясь примирить сыновей, намекает на то, что они оба впали в гордыню и «жажда

---

[1] Podlecki A.J. Some Themes in Euripides' Phoenissae // Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1962. – Vol. 93. – P. 365.

[2] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 176.

[3] Там же. С. 288.

[4] Там же. С. 239.

чести» мешает им построить светлое будущее для родного города, где могут и должны править справедливость и закон.

Еврипид почти полностью отказывается от того, что было центральным в трагедии Эсхила, у которого встреча братьев шла вслед за выбором семи защитников ворот. У Еврипида Этеокл также является одним из главных персонажей, но смысловые акценты смещаются: он уже не один из патриотичных защитников городских ворот, а хладнокровный правитель, без стеснения озвучивающий решение убить брата ради власти в городе (Eur. Phoen. 611). Схема из семи пар противоположных по качествам воинов, стоящих в семи воротах, и кульминация боя в виде поединка лидеров была архаично традиционной. Эти «семерки» не столько требовали подробного объяснения в текстах трагедий[1], сколько должны были быть упомянуты, если автор именно так хотел подчеркнуть дистанцию, разделяющую мифологическое прошлое и современное для него настоящее.

У Еврипида Креонт выступает в роли мудрого наставника для молодого и поспешного в решениях Этеокла: «Царь, семь вождей пошли к семи воротам! // Начальствовать иль предлагаешь ты / Устроить ряд кровавых поединков? // Начальствовать, и лучших избери» (Eur. Phoen. 742–5)[2]. Этеокл соглашается и произносит слова: «Сейчас иду я в город семивратный… / Перечислять намеченных теперь / Не время, кажется, когда враги так близко (Eur. Phoen. 751–3)[3]. Через Этеокла, не желающего терять время на реализацию плана обороны Креонта, Еврипид утверждает свое нежелание повторять основную линию трагедии Эсхила. Еврипид разворачивает действие иначе: у него тоже семь защитников Фив, но это не военные начальники, среди которых Этеокл. Выдвину гипотетическое предположение о том, что *семь защитников города у Еврипида выбраны из восьми ключевых героев трагедии*: Эдипа, Иокасты, Креонта, Тиресия, Антигоны, Менекея, Полиника, Этеокла. Полиник по определению не может быть защитником города, на который он идет войной. Защитники принадлежат к разным поколениям, каждый из них имеет трагическую судьбу и все это оказывается связанным в единую трагедию, во многом, благодаря Креонту[4]. Именно он больше

---

[1] Michelini A.N. The “Packed-Full” Drama In Late Euripides: Phoenissae // The Play of Texts and Fragments / ed. by J.C.R. Cousland and James Hume, 2009. – P. 74.
[2] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 203.
[3] Там же.
[4] Michelini A.N. The “Packed-Full” Drama In Late Euripides: Phoenissae // The Play of Texts and Fragments / ed. by J.C.R. Cousland and James Hume, 2009. – P. 170.

всех находится на сцене для того, чтобы обеспечить взаимодействие между всеми героями[1].

Заключительные слова Этеокла, наставленного Креонтом, полны пафоса: «Иду я за отчизну / На праведный и благородный бой… / Ты ж, из богинь богиня, Осторожность, / Храни мой дом и Фивы без меня!» (Eur. Phoen. 780–3)[2]. Много ранее этого он уже сказал, что их битва с братом будет не у одних из семи ворот, а в поле (Eur. Phoen. 622)[3]. Теперь он говорит о локализации битвы несколько иное: «Но для себя я место приберег: / Я стану там, где встречу Полиника» (Eur. Phoen. 754–5)[4].

Зритель, вслед за этим ждущий боя между братьями, будет разочарован. В трагическое действие врезается эпизод про самопожертвование сына Креонта Менекея и радостная речь Вестника о том, что Этеокл и Полиник живы. Вестник говорит, что когда армия Полиника сильно поредела в общем бою, Этеокл обратился с городской стены к нападавшим и оборонявшимся с предложением остановить кровопролитие и согласиться на бой только между ним и Полиником. Этеокл предстает как защитник города и горожан, ставя на кон только свою жизнь. Теперь его ранее сказанные слова – «Иду я за отчизну…» – звучат с четким акцентом на «я». Но в этом акценте все же слышна комбинация общественных и личных мотивов: Этеоклу важно заручиться поддержкой богов и людей, чтобы не столько сохранить город, сколько сохранить его для себя. Зрителю удастся узнать о бое и его результатах только после диалога Антигоны и Иокасты, партии хора и диалога предводителя хора с Креонтом. О том, зачем текст трагедии дважды разрезается, мы скажем чуть ниже. Сейчас сосредоточимся на том, как

---

[1] Исключение лишь одно: Креонт никогда не появляется на сцене вместе с Иокастой. Во многом этом связано с тем, что Иокаста и Креонт были героями с близкими целевыми установками: они пытались защитить своих детей, в то время как Антигона еще только готовилась взять на себя роль защитницы брата и отца. Иокаста появляется в начале трагедии для того, чтобы сообщить о бедах королевского дома, и далее явить «чрезмерное материнство» (*Michelini A.N.* The "Packed-Full" Drama In Late Euripides: Phoenissae // The Play of Texts and Fragments / ed. by J.C.R. Cousland and James Hume, 2009. – P.172) по отношению к родным детям (в т.ч. и к Эдипу) и приемному Менекею. Креонт являет «чрезмерное отцовство» (если можно так выразиться, по аналогии с термином А. Мичелини), поскольку чередует роли отца всех граждан с ролью отца только своего сына Менекея.

[2] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 204.

[3] Там же. С. 195.

[4] Там же. С. 204.

второй вестник описывает для Креонта бой между братьями. Он говорит об искусной защите Этеокла, нанесении им смертельного удара Полинику, а затем указывает на смертельную ошибку Этеокла в обороне. Поверженный Полиник, воспользовавшись неосторожностью брата, вонзил меч «его ликующему в сердце» (Eur. Phoen. 1423)[1]. Ликование Этеокла, после того как ему удалось сразить брата, в очередной раз подтверждает сложность комбинации его мотивов. Когда умирающий Полиник наносит смертельный удар брату, становится понятно, что он получил хорошее образование, действительно достойное его благородству крови. Не случайно в начале трагедии он упомянул о гимнасии, где в юности провел много времени (Eur. Phoen. 368).

Несмотря на то что Этеокл делает ставку на защиту города, а Полиник – на разрушение, оба брата хотят использовать город в своих целях. По одной из гипотез, все вставки в речи Этеокла, касающиеся стратегии разумной защиты города, создают «ошибочное впечатление, несовместимы с замыслом Еврипида и потому написаны не им»[2]. Так или иначе, но противоречивость речей Этеокла нельзя не заметить. Мотиву самопожертвования ради города (пусть и не в роли защитника одних из семи ворот) предшествовали ничем не прикрытые эгоистические стремления любой ценой убить брата. Показательны обращения братьев к богам перед боем: Полиник просит Геру вручить ему «Кровию омытую победу» (Eur. Phoen. 1367)[3], а Этеокл – Палладу о том, чтобы его копье убило брата-предателя (Eur. Phoen. 1377). Вестник, сообщая подробности боя, произносит, что исход братского противостояния «для города счастливый и ужасный» (Eur. Phoen. 1479).

Возвращаясь к своей гипотезе о том, что семь защитников города у Еврипида выбраны из восьми ключевых героев трагедии, отмечу, что этот выбор, как и у Эсхила, имеет целью наставить зрителя. Образы света так искусно чередуются с образами тени, что вклад каждого из семи защитников Фив проявляется как осознанный нравственный выбор. Былая слава Эдипа постепенно меркнет, и его слепота рассматривается как тяжелая безнадежность, неспособность воспринимать мир «широко открытыми глазами»[4], как это делают, например, Антигона и Менекей. Упоминания о солнце и луне, молнии и громе создает

---

[1] Там же. С. 233.

[2] Willink C. The Goddess ευλαβεια And Pseudo-Euripides In Euripides' Phoenissae // Collected Papers on Greek Tragedy, 2010. – P. 212.

[3] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 232.

[4] Podlecki A.J. Some Themes in Euripides' Phoenissae // Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1962. – Vol. 93. – P. 357.

необходимую драматургу атмосферу контрастности мнений и решений, которая абсолютизируется в диалоге Иокасты с сыновьями. Не случайно Полиник включает в свою речь следующую фразу: «На всякий случай меч перед собой / Я протяну во мраке» (Eur. Phoen. 277–8).[1] Иокаста отвечает речью о мраке, который окутывает слепого Эдипа (Eur. Phoen. 334) и все его окружение. Еврипид дает понять, что сыновья Эдипа тоже слепы: они отказываются видеть опасность их властных притязаний для города. Иокаста пытается заставить братьев не просто посмотреть друг на друга, а посмотреть в будущее, а не в прошлое: «...вы, взорами сплетясь, / Одно в уме держать старайтесь дело, / Что обсудить решили, а обид / И прошлых зол не сохраняйте память!» (Eur. Phoen. 462–5)[2]. После поединка между братьями хор предваряет горестные речи Антигоны словами о тяжелой судьбе королевского дома, члены которого связаны смертью и находятся во мраке (Eur. Phoen. 1485–6).

Эдип и Креонт оказываются как нельзя близки именно в своей слепоте. Они оба перестают «видеть» город, с которым они связаны: прошлый правитель Фив слепо посылает своих сыновей на смерть, а нынешний – ослеплен желанием любой ценой защитить от смерти своего сына. Хор высоко оценивает действия Менекея и считает его героем, обрекшим себя на гибель на благо родного города: «Граду ж фиванскому, / Семиворотному, / Славу оставишь ты...» (Eur. Phoen. 1057-9)[3]. Хор считает, что слава Менекея намного выше славы Эдипа в прошлом и славы Этеокла в настоящем, поскольку «победить отрадно» (Eur. Phoen. 1200)[4], но нужно уметь это сделать достойно. Эдип получил Фивы через победу, Этеокл и Полиник слишком хотели победой увенчать фиванский престол, Креонт[5] хотел поступиться им ради сына, и только Менекей не притязал на власть в Фивах, просто подарив городу возможность спокойной жизни с любым правителем на

---

[1] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 177.
[2] Там же. С. 187.
[3] Там же. С. 218.
[4] Там же. С. 223.
[5] Трагедию Еврипида можно рассматривать и как трагедию Креонта, который сначала страдает как брат Иокасты и отец Менекея, а затем как регент Этеокла и дядя Антигоны. Креонт не мог не понимать, что жертва Менекея оказалась краткосрочным благом для города, в котором династическая непрерывность снова оказалась под угрозой. Упрямство Антигоны вынуждает его снова и снова сопоставлять благо для города и благо для конкретной семьи, что не может не напоминать ему о смерти Менекея.

троне. Это же сделала и Антигона, добровольно удалившись вместе с Эдипом из города.

Кажется, что единственным, кто не блуждает во мраке, является прорицатель Тиресий. Сложность его отношений с Этеоклом необходима Еврипиду, вероятно, для того, чтобы особым образом расставить воспитательные акценты. Человеком, который ставит свою жизнь на кон ради спасения города, благодаря предсказанию Тиресия становится сын кретона Менекей. Поэтому все попытки Этеокла притязать на исключительную роль спасителя отечества заранее обречены[1]. Этеокл, обращаясь к Креонту, говорит следующее: «Тиресия-гадателя мы спросим <…> И пусть тебе советы старец вещий / Свои подаст: меня он невзлюбил, / С тех пор как раз при нем на их искусство / Я нападал»[2] (Eur. Phoen. 769–775). Эта речь не просто характеризует Этеокла как «“просвещенного” человека действия, мало касающегося до сих пор “гадания”»[3]; она врезается в относительную стройность призывов Этеокла к защите города с оружием в руках[4]. Вопрос о подлинности этой и некоторых частей, а, главное, заключительной части этой трагедии, является одним из самых острых[5]. Главной загадкой

---

[1] Желающие сопоставить Этеокла и Менекея, должны обратиться к их генеалогии, поскольку она демонстрировала глубину связи каждого из них с городом, который они вынуждены защищать. Этеокл – сын Эдипа, некогда освободившего Фивы от чудовища женщины-львицы Сфинкса, и потомок Лая. Менекей через свою семью с главой в виде Креонта и через приемную мать Иокасту был связан с древним фиванским родом, идущим от основателя Фив кадма. Прошлое города не может быть правильно оценено без учета героизма кадма и Эдипа, а настоящее – без учета действий Менекея и Этеокла.

[2] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 204.

[3] Willink C. The Goddess ευλαβεια and Pseudo-Euripides in Euripides’Phoenissae // Collected Papers on Greek Tragedy, 2010. – P. 215.

[4] Однако нежелание Этеокла видеть Тересия могла иметь и более прозаические мотивы: согласно одному из предположений, актер, игравший Этеокла, исполнял роль и Тересия, поэтому они не могли одновременно находиться на сцене.

[5] Одни ученые считают необходимым взять за точку отсчета то, что полный текст безвозвратно утерян и трагедия содержит много добавленных позже фрагментов (Willink C. The Goddess ευλαβεια and Pseudo-Euripides in Euripides’Phoenissae // Collected Papers on Greek Tragedy, 2010. – PP. 202–223); другие – то, что интереснее не горевать по утраченному, а попытаться проследить изменения в этой трагедии, порожденные многочисленным переписыванием и цитированием этого популярного текста (Mastronarde D.J. The lost Phoenissae: an experiment in reconstruction from fragments // The Play of Texts and Fragments / ed. by J.C.R. Cousland and James Hume, 2009. – PP. 63–76); третьи – то, что нужно решительно удалить все элементы нееврипидовского

финала трагедии является желание Антигоны отправиться вслед за Эдипом в изгнание, в «новый и тягостный мрак» (Eur. Phoen. 1723)[1]. Если вспомнить контекст, в котором Еврипид играет с образами света и тени, то ответ снова следует искать в героическом прошлом Фив. Сразу оговорюсь, что моя дальнейшая логика построена на частичном признании подлинности концовки трагедии: я принимаю за подлинность лишь общий контекст финала, не утверждая подлинность конкретных линий. Мрак, о котором вдруг вспоминает Антигона, снова оказывается связанным с одним из монстров из прошлого Фив. Эдип вспоминает о том, что некогда он был увенчан победой богов, а Антигона просит его оставить воспоминания о победе над Сфинксом (Eur. Phoen. 1731–5).

Как и у Эсхила, идея о кровавой победе в прошлом, которая приносит новые и новые жертвы в настоящем, совершает у Еврипида полный круг. Уходящие в изгнание Эдип и Антигона отдаляют Фивы от их основателя кадма и кровожадных потомков первых горожан, которые возникли по его воле. *Каждый из семи защитников Фив реализует свою стратегию защиты города, не апеллируя напрямую к долгу граждан оборонять город в благодарность за некогда полученное образование. Эдип, Иокаста, Креонт, Тиресий, Антигона, Менекей и Этеокла сами хотят вернуть городу этот долг*. Речи Этеокла демонстрируют его выбор в пользу агрессивной тактики, а речи Креонта обнаруживают в нем сторонника стратегии мягкой защиты города. Антигона и Эдип выбирают уход из города, а Менекей жертвует ради него жизнью. Иокаста и Тиресий стараются уменьшить ущерб, который городу наносит противостояние братьев. *Семь защитников хотят доказать себе и окружающим, что гарантом их мудрости является образование, и только Полиник прямо говорит, что его образование – гарант его силы*. Сложность отношений в семье Эдипа определяет сложность семейной педагогики, где старший наставляет младшего в правильности той или иной поведенческой стратегии, которая часто оказывается не такой уж правильной.

В трагедии Софокла «Антигона» описаны события, происходящие после смерти братьев. Этеокл и Полиник уже не могут высказаться относительно моральной стороны их противостояния, поэтому это активно делают другие герои. В прологе Антигона рассказывает Исмене, что беда грозит одному из их братьев, имея в виду убитого Полини-

---

текста и изучать только оставшийся текст (Kitto H.D.F. The Final Scenes of the Phoenissae // The Classical Review, 1939. – Vol. 53. – No 3. – PP. 104–111).

[1] Еврипид. Финикиянки / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. – С. 248.

ка. Исмена сразу же занимает нейтральную позицию, сообщая о снятии осады с города и отсутствии какого-либо интереса с ее стороны даже к этому радостному для всех событию. Антигона сообщает ей, что Креонт отнял «честь» у Полиника, поскольку только тело Этеокла «в землю по обряду сокрыл» (Soph. Ant. 23–4)[1]. Старшая сестра считает, что младшей не только нельзя устраняться в подобной ситуации, но и нужно использовать ее, чтобы доказать «благородна» она или «низка душой».

Когда Креонт сообщает хору о своем решении относительно захоронения тел братьев, он расставляет те же самые акценты благородства и неблагородства. По мнению Креонта, Этеокл пал в бою за город, а потому над ним нужно совершить похоронный обряд, «достойный благородных» (Soph. Ant. 204); Полиник же хотел сжечь город, «братскою упиться кровью и граждан всех рабами увести» (Soph. Ant. 208–9), и его тело будет оставлено без погребения «в знак позора» (Soph. Ant. 213)[2]. Креонт не поясняет, почему именно этот перечень злодеяний якобы хотел совершить Полиник по отношению к Фивам. Как и не поясняет, почему так бесспорно благородны мотивы Этеокла, приведшего город к тягостной осаде и убившего своего брата. В конце речи Креонт заявляет, что злодеи не будут почитаться им как справедливые, а преданные городу (живые или мертвые) будут в почете. По умолчанию, к первым будут отнесены все, похожие на Полиника, а ко вторым – на Этеокла.

Хор сначала открыто поддерживает Креонта и отвечает, что только в его воле решать, «Кто граду друг, кто недруг» (Soph. Ant. 219)[3], и распространять это решение на живых и мертвых. Несколько раньше хор уже высказал свою позицию в ответ на диалог Антигоны и Исмены, напомнив, как семь полководцев сошлись в семи воротах Фив с семью нападающими, и только поддержка богов позволила фиванцам одержать победу. Не называя имена Этеокла и Полиника, хор сообщает, что только двое из этих военных командиров по воле судьбы убили друг друга (Soph. Ant. 144–50). Выдвину еще одно гипотетическое предположение о том, что *у Софокла Фивы защищают пять ключевых героев трагедии (Креонт, Тиресий, Антигона, Исмена и Гемон), к которым добавлен хор и погибший Этеокл.* Осада уже снята, поэтому и стратегия защиты города у оставшихся в живых иная: им важно не остановить кровопролитие, а не допустить нового.

---

[1] Софокл. Антигона / пер. С. Шервинского, Н. Позднякова // Софокл. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 176.
[2] Там же. С. 182.
[3] Там же.

События разворачиваются так, что победителей у Софокла нет; все защитники Фив проигрывают, так и не будучи услышанными друг другом.

Обращаясь к недавнему прошлому, хор называет причиной всех бед не Эдипа и его родовое проклятие, а Полиника. Именно он привел к воротам города жаждущее крови войско, которое Зевс покарал за гордыню (Soph. Ant. 127–132). Горожане у Софокла здесь разделяют слова Этеокла, высказанные в трагедии Эсхила – «Благоволенья Дике Полиник не знал…» (Eur. Phoen. 667)[1] – поскольку гордыня и справедливость находятся на противоположных полюсах героического канона. Антигона, напротив, считает, что гражданам нужно быть не столь радикальными в суждениях и проявить милосердие к павшему Полинику. В одной из речей она даже заявляет о моральной слепоте горожан, согласившихся с решением Креонта и осудивших ее за попытку похоронить брата: «Хотя в глазах разумного поступок / Мой праведен…» (Soph. Ant. 921–22)[2]. Хор у Софокла разительно отличается от хора Эсхила и Еврипида. С самого начала становится понятно, что фиванские старейшины в конце трагедии не последуют за Антигоной с телом Полиника и Исменой с телом Этеокла. Антигоне удается убедить Исмену в равной виновности братьев в конфликте, приведшем к их гибели. Та на время забывает о своей нейтральной оценке братоубийственной дуэли: «И оба наших брата злополучных, / кровь братскую пролив своей рукой, / Друг друга одновременно убили» (Soph. Ant. 54–6)[3]. Хор тоже отчасти признает это, но из страха продолжает поддерживать Креонта.

Когда Креонту в первый раз сообщают о попытке похоронить Полиника, он разгневан не только этой новостью, но и промедлением Стража, не желавшего сразу рассказать ему о случившемся. Масла в огонь подливает хор, усмотревший в этом странном происшествии промысел богов. Креонт вспыхивает и заявляет: боги не могут заботиться о том, кто «шел сюда затем, чтоб выжечь храмы… Казну их … и законы разорить» (Soph. Ant. 292, 294)[4]. Имя злодея не называется, но список злодеяний Полиника с легкой руки Креонта ширится. После этого хор поет о том, что человек есть самое чудесное существо на земле: с одной стороны, он может почти все (плыть по морю,

---

[1] Эсхил. Семеро против Фив // Эсхил. Трагедии /пер. С. Апта; вс.ст. Н. Сахарного, комм. Н. Сахарного и С. Апта. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 116.
[2] Софокл. Антигона / пер. С. Шервинского, Н. Позднякова // Софокл. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 210.
[3] Там же. С. 177.
[4] Там же. С. 185.

сражаясь с ветром; ловить рыбу, плетя прочные сети; укрощать животных, преследуя свои цели) и достаточно мудр для очень непростой жизни, а с другой – он не может даже такой малости, как перестать метаться между склонностью к благим или позорным деяниям. Хор предполагает, что попытку похоронить Полиника совершила Антигона, но решает умолчать об этом.

О второй попытке сделать это Страж сообщает Креонту, уже схватив Антигону. Рассказ Стража о том, как это происходило, снова не может не разозлить Креонта. Страж говорит о смешанных чувствах радости и горя, возникших у него при виде все признавшей Антигоны. Второй раз Креонт слышит о том, что простые горожане не так однозначны в оценке его решения не хоронить Полиника, как фиванские старейшины из хора. Антигона в диалоге с Креонтом только усиливает его страхи: она говорит, что и хор не возражает против захоронения Полиника, но страх мешает ему высказаться (Soph. Ant. 514). Креонт начинает терять власть над согражданами, и его гнев обрушивается на Антигону. Он пытается вырвать у нее ответ, почему она почитает одного брата, а не другого, если первый «опустошитель Фив», а второй «защитник» (Soph. Ant. 523). Антигона заявляет, что после смерти уже не действуют земные законы, косвенно указывая на невозможность оправдать Полиника и нежелание восхвалять Этеокла. Долго молчавший хор наконец решает высказаться. Напомнив о страданиях царского дома, старейшины делают вывод о существовании всесильного закона, которому подчиняется и прошлое, и будущее (Soph. Ant. 621–24). Это закон невозможности для человека жить безмятежно, подразумевая под этим отсутствие вразумляющих страданий, посланных богами (Soph. Ant. 634–37).

Как и у Еврипида, у Софокла присутствует молодой герой, жертвующей жизнью ради города и контрастирующий с сыновьями Эдипа. Этим героем является сын Креонта – Гемон, который, на первый взгляд, соглашается с решением отца о незахоронении Полиника и наказании Антигоны за непослушание. Гемон говорит, что для него важнее всего отец, поскольку именно он является его мудрым наставником (Soph. Ant. 649–50). Креонт очень рад этому: самый близкий человек признает его власть как отца и правителя. В благодарность Креонт произносит речь, где подчеркивает: самой большой радостью для человека является радость от результата воспитания своего сына. Послушность Гемона и его способность поддерживать отца в решениях относительно того, кто друг, а кто враг, кажутся Креонту лучшими из качеств. Креонт у Софокла абсолютизирует мысль, проходящую через многие диалоги Платона: «…кто в делах домашних беспристрас-

тен, / И как правитель будет справедлив» (Soph. Ant. 673-74)[1]. Гордость, как заявляет Креонт, побуждает нарушать закон и попирать власть, а в результате ведет к разрушению городов. Вероятно, он намекает на Полиника и Антигону, не беря во внимание гордость и жажду власти Этеокла. Гемон с уважением слушает Креонта, но в его ответе сквозит сомнение в правильности высказанных утверждений. Сын, в отличие от отца, не берет на себя смелость утверждать, что является справедливым, а что нет. Он лишь констатирует: город из страха соглашается с Креонтом, жалея Антигону, а в ее лице и погибшего Полиника. Гемон без излишней эмоциональности решается повторить Креонту слова Антигоны о необходимости предать тело Полиника земле. Сын пробует осторожно пояснить отцу, что гордыня, в которой он так рьяно уличает других, присуща и самому царю.

В конце речи Гемон возвращается к тому, с чего они начали: мудрое отцовское воспитание бесценно, но не стоит сбрасывать со счетов и потенциал самого воспитуемого. Гемон говорит: «…когда с рожденья / Муж полон знанья, если ж нет, – что часто / Случается, – пусть слушает разумных» (Soph. Ant. 733–35)[2]. Креонт не только отказывается слушать молодого и разумного, но и фиванских старейшин хора. Он задает вопрос: чему он может научиться у сына? И получает ответ – «справедливости». Гемон, ни разу не называя Полиника, выражает мнение большинства горожан относительно его похорон: «Я почитать дурных не предлагаю…» (Soph. Ant. 743)[3]. «Почитать» и «похоронить» для Гемона, как и для Антигоны, это два разных деяния. Диалог Креонта и Гемона, начавшийся с похвал отцовскому воспитанию и сыновьей покорности, заканчивается ссорой. Гемон называет отца несправедливым и недальновидным правителем, а Креонт, в свою очередь, обвиняет сына в неуважении и подкаблучничестве. Отец обещает, что сын раскается в этих «безумных поучениях», а сын – что больше не допустит безумных отцовских решений. Мудрость молодого Гемона была бы совсем не похожа на юношескую пылкость Менекея, если бы первый не был влюблен. Антигона и Гемон, как и Менекей, защищают свой родной город ценою собственных жизней и делают это так, как будто иных способов не существует.

После того как выносится смертный приговор для Антигоны, на сцене появляется прорицатель Тиресий. Он говорит Креонту, что видел в небе рвущих друг друга птиц и расценил это как знак: боги отвернулись от города, потому что тело Полиника не предано земле.

---

[1] Там же. С. 200.
[2] Там же. С. 202.
[3] Там же.

Город страдает страшной болезнью из-за того, что фиванский царь не уважает смерть и терзает погибшего. Тиресий повторяет слова Гемона о том, что Креонту «полезно у доброго советника учиться» (Soph. Ant. 1042–43)[1]. Царь продолжает упорствовать, вынуждая Тиресия прямо сказать о его нездоровье, подразумевая под этим глупое упрямство. Когда Тиресий уходит, переубедить Креонта удается хору. Он решает освободить Антигону, еще не зная, что она уже мертва, а Гемон готовится совершить самоубийство. Сообщивший об этом Вестник, рассказывает, что тело Полиника наконец-то предано земле в присутствии Креонта. Последней из смертей становится самоубийство жены Креонта, узнавшей о смерти сына и молча удалившейся с этим знанием во дворец. Фиванский царь остается один на один со своим горем, которое не облегчает, а отягощает хор, поющий о его гордости и глупости. Показательно, что только в самом конце трагедии хор решается высказать то, что уже так давно пытался сказать.

Герои Софокла постоянно оценивают действие/бездействие на благо/во вред городу и сказанное/несказанное другими героями об этом. По мере разворачивания событий Антигона все больше становится похожей на Полиника, открыто заявляя о своих желаниях, а Исмена – на Этеокла, скрыто пытаясь их реализовать. М. Викерс, например, считает, что Креонт часто являет свою позицию «молчаливым угрожающим присутствием»[2]. Его рассуждения о трудности познать душу человека, его намерения и мысли до тех пор, пока он не покажет себя во власти, переходят в утверждение относительно самого себя: «Молчать не стану, видя, что опасность / Фиванцев ждет, что им грозит погибель» (Soph. Ant. 192–93)[3]. В оригинале в речи Креонта молчание («σιωπήσαιμι») правителя предстает как антипод безопасности («σωτηρία») граждан. Бездействие приравнивается им к молчанию и также рассматривается как скрытая угроза. Героям Софокла иногда важнее высказаться (пусть и ошибочно) и осуществить действие (пусть и неправильное), чем промолчать и остаться безучастным. Когда в конце трагедии Креонт признает свою неправоту и жестокость, он делает это в выражениях, этимологически связанных с пространством вне города: «защитник города Креонт ведет себя как тот, кто живет в диком пространстве за его

---

[1] Там же. С. 214.

[2] Vickers M. Antigone, Pericles and Alcibiades // Sophocles and Alcibiades: Athenian Politics in Ancient Greek Literature, Taylor and Francis, 2008. – P. 21.

[3] Софокл. Антигона / пер. С. Шервинского, Н. Позднякова // Софокл. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 182.

пределами»[1]. В том самом пространстве, куда было оставлено тело Полиника и куда царь вынужденно выходит, чтобы под напором горожан похоронить это тело.

Трагический круг замыкается именно тогда, когда Креонт выходит за пределы города – туда, где произошла братоубийственная дуэль. Две смерти в прошлом оказываются связанными с двумя смертями в настоящем. У Софокла глубина обращения к прошлому меньше, чем у Эсхила и Еврипида. Кровавая победа Эдипа оказывается оттесненной кровавой ничьей его сыновей, и именно их деяния вызывают болезнь города. *Пять оставшихся в живых защитников Фив под присмотром хора пытаются высказаться относительно правильности воспитания в парах отец-сын и правитель-гражданин.* Оперируя современными формулировками, специфика взаимоотношений между героями Софокла определена непростым перераспределением права на высказывание: они обсуждают сказанное одними «за» или «против» других, устанавливают иерархии говорящих и молчащих, пытаются расширять или ограничивать доступ одних к высказыванию от лица других и т.д. *Мудрость рассматривается как необходимая основа порядка в городе, который несколько похож на большую школу, где не только старший наставляет младшего, но и младший может наставлять старшего*.

Город братской ненависти: педагогика прошлого в настоящем и будущего в прошлом. Трагедии Эсхила, Еврипида и Софокла об Этеокле и Полинике предлагают читателю три стратегии защиты Фив, подкрепленные разными представлениями о мудрости, справедливости и благородстве. Этот перечень герои используют как основу для оценки системы властных отношений в городе, где правитель является также главой одной из самых необычных семей. Семейная педагогика Эдипа и Креонта становится своеобразной сетью, наброшенной на весь город, который то старается разобраться в ней, то сбросить и разорвать. В каждой трагедии присутствует скрытая оценка роли и миссии образования в жизни человека, столкнувшегося с необходимостью защищать родной город в статусе правителя или простого гражданина. Оказавшиеся в тупике в настоящем, герои часто погружаются в своеобразные педагогические мечты о прошлом, каждый раз выстраивая все новые и новые линии перехода от «благородного позора» Фив времен кадма к спорному благородству сыновей Эдипа в подконтрольных им Фивах.

---

[1] Hammond P. Sophocles. Antigone // The Strangeness of Tragedy, OUP Oxford, 2009. – P. 103.

Одна назидательная пьеса Плавта

Т.А. Бобровникова

Статья посвящена комедии Плавта «Пленники». Плавт, подобно другим римским комедиографам, никогда не выступал в роли учителя зрителей. Это совершенно не соответствовало традициям римского республиканского театра, который имел чисто развлекательный характер. Однако автор статьи доказывает, что разбираемая пьеса и по сюжету и по всем приемам уникальна в творчестве римского поэта. Сам Плавт выделяет эту комедию и утверждает, что она написана не для развлечения зрителей, как все остальные, а с целью улучшить их нравы, т.е. Плавт здесь единственный раз выступает в столь несвойственной римской сцене роли учителя.

Задачей нашей статьи как раз является выяснение вопроса о том, чему же хотел научить Плавт своих соотечественников. Мы приходим к выводу, что тема комедии – отношение к рабам. С самого начала поэт резко осуждает работорговлю. Пьеса поставлена была во время Второй Пунической войны или сразу после нее. Сотни римлян попали в плен и стали рабами на чужбине. Поэт обыгрывает этот момент, старается вызвать у зрителей жалость к рабам, напоминая о судьбе их друзей и родственников. Он настойчиво повторяет – сегодня вы свободны, а завтра можете стать рабами. Главный герой говорит: «Судьба лепит и мнет людей, как ей заблагорассудится. Меня, который был свободен, она сделала рабом, свергнув с высоты в бездну. Меня, привыкшего повелевать, она заставила исполнять чужие приказания. Правда, если бы я нашел такого господина, каким был некогда сам, я бы мог не страшиться жестокости и несправедливости… Некогда я был свободен, как твой сын. Так же, как и у него, у меня отняла свободу вражеская рука. Он служит у наших точно так же, как я служу у тебя. Но есть Бог, который видит и слышит все, что мы делаем. И он будет заботиться о твоем сыне в соответствии с тем, как ты обращаешься со мной. За добро он воздаст добром, но и за зло воздаст равной мерой. Ведь мой отец тоскует обо мне так же, как ты о своем сыне». Таким образом, само божество, согласно Плавту, следит за отношением хозяина к рабам и карает его за причиненное зло. Очень интересным моментом мы считаем то, что многие места из нашей комедии перекликаются с политическими выступлениями известного современника Плавта, Катона Старшего. Анализ этих мест приводит автора этих строк к выводу, что комедия Плавта имеет острополемическую направленность. Средствами искусства Плавт стремится разбить доводы знаменитого политика.

The article is devoted to Plautus' comedy «The Captives». Plautus, like other Roman comedy dramatists, never acted as a teacher to the audience. This completely did not correspond to the traditions of the Roman Republican Theater, which was purely entertaining. However, the author proves that, among Plautus' works, the play

under consideration is unique both in terms of the plot and techniques. Plautus himself singles out this comedy and claims that it is not written for the entertainment of the audience, like all the rest, but with the aim of improving their morals, that is, Plautus only once appears in the role of the teacher, which is so uncharacteristic of the Roman scene.

The task of our article is to find out what Plautus wanted to teach his compatriots. We come to the conclusion that the subject of the comedy is attitude towards slaves. From the very beginning, the poet sharply condemns the slave trade. The play was staged during the Second Punic War or immediately after it. Hundreds of Romans were captured and turned into slaves in foreign lands. The poet plays on this moment, tries to arouse pity for the slaves in the audience, reminding of their friends and relatives' fate. He keeps repeating – today you are free, and tomorrow you can become slaves. The protagonist says, "Human fortune moulds and fashions just as she wills. Myself, who was a free man she has made a slave, from the very highest the very lowest. I, who was accustomed to command, now obey the mandates of another. And indeed, if I meet with a master just such as I proved the ruler in my own household, I shall not fear that he will rule me harshly or severely… As free a man was I till lately as your son. As much did a hostile hand deprive me of my liberty as him of his. As much is he a slave among my people, as I am now a slave here with yourself. There is undoubtedly a God, who both hears and sees the things which we do. Just as you shall treat me here, in the same degree will he have a care for him. To the well-deserving will he show favour, to the ill-deserving will he give a like return. As much as you lament your son, so much does my father lament me." Thus, the deity itself, according to Plautus, monitors the attitude of the master to the slaves and punishes him for the harm done. We believe that a very interesting point is that many of the places in this comedy closely echo with the political speeches of the famous Plautus' contemporary, Cato the Elder. An analysis of these places leads the author to the conclusion that Plautus' comedy is of agonistic character. With the help of the art, Plautus strives to demolish the arguments of the famous politician.

Достаточно хорошо известно, какое разное место занимал театр в жизни древних Афин и республиканского Рима. В Афинах спектакль был настоящим священнодействием, находившимся под покровительством бога Диониса. Этого мало. Аристофан в «Лягушках» прямо определяет роль автора театральных пьес в афинском обществе: «…Малых ребяток / Наставляет учитель добру и пути, а людей возмужавших – поэты (1054–55)»[1].

Таким образом, поэт мыслился как учитель взрослых. И Эсхил в этой же комедии прямо требует у своего преемника Еврипида отчета в нравственном состоянии Афин. Естественно, и автор, и актеры окружены были глубочайшим почетом. Люди считали за честь выступить на сцене.

---

[1] Перевод Адр. Пиотровского.

Совершенно по-иному дело обстояло в Риме. Для римлян театр с самого начала был пустой забавой, развлечением, актеры – чем-то вроде канатных плясунов или скоморохов. Ни один уважающий себя человек не мог стать актером. Тот, кто выступал на сцене, автоматически терял гражданские права. Поэтому артистами были в основном рабы и отпущенники[1]. Авторы пьес тоже обычно были не римляне. Теренций – бывший раб, Плавт – чужеземец, сам актер, одно время работавший на мельнице, где трудились только рабы-преступники (*Gell. III, 3, 14*). Характерный факт. В Афинах на склонах Акрополя находился великолепный театр Диониса. В Риме III–II вв. вообще не существовало театра. Актеры приезжали с юга и где попало разбивали импровизированные подмостки. Это было что-то вроде европейского балагана. Когда же во II в. до н.э. любители греческой культуры задумали построить каменный театр, то по настоянию строгих блюстителей старины он был разрушен «Как предмет бесполезный и пагубный для общественной нравственности» (*Liv. Ep. XLVIII, cp. App. B.C., I, 28*).

Содержание пьес вполне оправдывало отношение зрителей. У Аристофана действующие лица – граждане Афин, люди во всех отношениях почтенные, и обсуждают они насущные проблемы государства. Герои Плавта – моты, кутилы, распутники и рабы-обманщики. Действие часто развертывается на пороге публичного дома.

Вот почему не может идти даже речи о какой-нибудь назидательности комедий Плавта. Это веселый вихрь масок, который должен был вызвать только радостное веселие. Но есть у Плавта одна удивительная комедия, совсем не похожая на прочие. Это «Пленники». Сам автор выделяет ее из всех остальных. В прологе он объявляет зрителям: «Для вас будет очень полезно уделить внимание этой пьесе. Она написана необычно, совсем не так, как остальные. Здесь нет непристойных стихов, которые потом нельзя повторить. Здесь нет бесчестного сводника, злой куртизанки и хвастливого воина» (*Plaut. Capt., 54–58*). А в Эпилоге он снова настойчиво повторяет: «Зрители, наша пьеса написана для очищения нравов. Здесь нет ни любви, ни интриг, ни подкинутого ребенка, ни мошенничеств с деньгами, ни влюбленного юноши, который тайком от отца выкупает потаскушку». Как видим, Плавт кратко и с насмешливым презрением перечисляет сюжеты эллинистических комедий. Зачем же написана эта столь необычная комедия? Автор объясняет: «Поэты мало пишут таких пьес, чтобы хорошие люди стали еще лучше» (*Ibid., 1033–1034*).

---

[1] Это презрительное отношение к актерам перешло в Европу. Даже Мольера, величайшего драматурга Франции, запретили хоронить на освященной земле, так как он сам играл в своих пьесах.

Итак, это редкая пьеса, призванная не повеселить сограждан, а исправить их и научить добру! Это ставит нашу комедию в один ряд с аристофановскими: ибо единственный раз Плавт предстает перед нами в роли «учителя взрослых». Чему же он их учит?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны рассмотреть сюжет комедии.

Некий Гегион, человек достойный и уважаемый согражданами, имел двух сыновей. Старшего похитили еще ребенком. Несчастный отец всю любовь сосредоточил на меньшем, в котором души не чаял. Но вот началась война, и его любимец попал в плен к неприятелю. Отец буквально обезумел от горя – вообще Гегион, человек больших страстей, не знающий меры ни в любви, ни в гневе, ни в горе, ни в радости. И вот он пошел на дело неслыханное: стал скупать пленных в надежде найти какого-нибудь знатного человека, которого можно было бы выменить на сына. Один из героев говорит по этому поводу: «Как я взгляну на этот дом, каждый раз плачу: ведь он ради сына взялся за бесчестный и совершенно чуждый его характеру промысел – он покупает пленных… Мне больно, что несчастный старик с горя по сыну взялся за ремесло тюремщика» (*Capt., 97–100, 129–130*).

Среди очередной партии пленных попадают в руки Гегиона два молодых человека. Когда их выводят на сцену в наручниках, кандалах, с железными ошейниками на шее, то вид у этих несчастных, столь юных, столь преданных друг другу, вчера еще счастливых и свободных, а ныне жалких рабов, вызывает сочувствие у самого надсмотрщика. Тронут и Гегион. Он не может глядеть на них без слез и немедленно приказывает снять с них цепи. Видя, что это образованные юноши и хорошего круга, он спешит объяснить им, зачем он взялся за мерзкое ремесло, дабы они не приняли его за профессионального работорговца.

«Я вовсе не считаю, что всякая прибыль полезна человеку, – говорит он, – многих людей прибыль запятнала. Иногда даже ущерб бывает лучше прибыли. Я ненавижу деньги: слишком многих соблазняли они на зло. Теперь послушайте внимательно, чтобы хорошо понять мои чувства. Мой сын там у вас в Элиде[1] раб и пленник. Верни мне его, и я отпущу и тебя и вот его даром, и не возьму с вас ни гроша» (*Capt., 325–332*).

Один из пленных оказался знатным юношей, другой – его рабом. Они отлично знают, к кому попал сын Гегиона и обещают все устроить. Решено послать раба-пленника с поручением к его хозяину, отцу юноши, который может вызволить сына Гегиона. Договор заключен.

---

[1] Напоминаю, что все пьесы Плавта и Теренция развертываются в условной Греции.

Гегион в восторге: через несколько дней он обнимет сына! Увы! Он и не подозревает обмана. Юноши успели сговориться, и тот, кого он отпустил – господин, а в залог у него остался раб, добровольно пожертвовавший всем для господина. Таким образом, Гегион держит в руках не залог, а тень, соломинку; может ли она заставить господина пойти на жертвы и расходы?

Имя юноши Филократ, раб зовется Тиндар. Тиндар умен и ловок, соображает он мгновенно. Ему ничего не стоит спокойными и величественными манерами обмануть нового хозяина. Но произошло непредвиденное: человек, знавший пленников дома, открыл Гегиону истину. Тиндар был разоблачен. Ему грозит неминуемая гибель. Все герои Плавта перед лицом смерти проявляют удивительную твердость. Некоторые из них бравируют, другие встречают смерть с холодным, бесчувственным спокойствием, третьи – с дерзкой удалью. Но ни один из них не трусит, не плачет и не просит пощады. Плавт менее всего склонен был идеализировать своих героев, поэтому можно заключить, что такова была вообще отличительная черта, свойственная современникам поэта. Но никто не проявляет такого величия духа и достоинства, как Тиндар.

Когда узнав, что все его надежды рухнули, Гегион в ярости бросается на обманщика и перечисляет его преступления, Тиндар спокойно отвечает (*Capt., 678–749*):

Тиндар

Я признаю, все было так, как ты говоришь: он обманом ушел от тебя, и все благодаря моим стараниям и хитроумию. За это ты и гневаешься на меня?

Гегион

О, за это ты заплатишь мне страшной мукой!

Тиндар

Лишь бы погибнуть не за дурное дело, а сама по себе смерть мне ничто. Если я погибну… мой подвиг будет жить и мертвому мне принесет славу. Люди будут рассказывать, как моего хозяина, которого пленником увели враги, я сделал свободным и вернул отцу и отечеству, и предпочел скорее подвергнуть опасности свою голову, чем погубить его.

Гегион

Ты пожнешь славу на берегах Ахеронта!

Тиндар

Кто погиб доблестно, тот не погиб!.. После смерти нам нечего уже бояться. Даже если я проживу до старости, все-таки жизнь – всего лишь короткий отрезок времени, в который я могу вытерпеть все, чем ты мне грозишь. Будь жив и здоров, хотя ты заслуживаешь совсем иных слов.

Вне себя от гнева Гегион приказывает снова заковать пленника и отвести его в каменоломню. Но недолго томился он там. Филократ примчался его освободить. Он привез с собой сына Гегиона, спасенного им из рабства. Теперь Гегион не знает, как выразить свою благодарность. Он спрашивает, чем отплатить за добро Филократу. Филократ отвечает, что хочет одного – Тиндара. Но тут выясняется самое удивительное. Гегион неожиданно получает неопровержимые доказательства тому, что несчастный Тиндар – его собственный родной сын, похищенный у него в детстве! Немедленно посылают за Тиндаром. Он появляется перед зрителями бледный и измученный, ему кажется, что он действительно вернулся из царства Аида. Гегион со слезами обнимает его, просит прощения и объявляет, что он его отец. Так кончается эта замечательная пьеса.

Тема комедии – рабство. С начала до конца речь идет о рабстве в разных его формах. С первых же минут на сцене появляются люди в тяжелых кандалах и цепях. Плавт говорит, что, посмотрев его пьесу, зрители станут лучше. Каким образом? Ответ может быть только один. *Они станут смотреть на рабов, как на таких же людей, что и они сами, только попавших в беду.* Вся пьеса построена так, что мы должны жалеть рабов Гегиона, ремесло скупщика рабов приравнивается к ремеслу тюремщика и даже палача (*Capt., 132*). Вы сегодня свободны, настойчиво говорит нам Плавт, а завтра можете стать рабами. И финал пьесы – обычный в эллинистической комедии мотив «узнавания» пропавшего ребенка – принимает новый глубокий смысл. Все мы братья, словно говорит в заключение поэт. И надолго должны остаться в памяти зрителей слова Тиндара: «Судьба лепит и мнет людей, как ей заблагорассудится. Меня, который был свободен, она сделала рабом, свергнув с высоты в бездну. Меня, привыкшего повелевать, она заставила исполнять чужие приказания. Правда, если бы я нашел такого господина, каким был некогда сам, я бы мог не страшиться жестокости и несправедливости… Некогда я был свободен, как твой сын. Так же как и у него, у меня отняла свободу вражеская рука. Он служит у наших точно так же, как я служу у тебя. Но есть Бог, который видит и слышит все, что мы делаем. И он будет заботиться о твоем сыне в соответствии с тем, как ты обращаешься со мной. За добро он воздаст добром, но и за зло воздаст равной мерой. Ведь мой отец тоскует обо мне так же, как ты о своем сыне» (*Capt., 304–316*).

Эти слова производят впечатление даже на современного читателя. Но совсем особый смысл имели они для римлян. Ведь комедия поставлена была во время Второй Пунической войны или сразу после нее. Тысячи римлян попали в плен и томились в рабстве в разных

частях мира. Глядя на Тиндара, зрители вспоминали своих сыновей, отцов и братьев. Его судьба должна была особенно поразить зрителей. Римляне тех лет, воспитанные в идеалах суровой доблести, не могли без волнения видеть примеры благородного самопожертвования. Цицерон вспоминает, что еще в его время зрители более всего были тронуты не несчастьями Ифигении или Ипполита, а тем, как Орест и Пилад, попав в плен, великодушно жертвовали жизнью один ради другого. Зал не мог удержаться от слез. В суровую же эпоху Плавта, когда люди буквально вырастали в военном лагере и им каждый день угрожали плен и рабство, один вид пленников должен был глубоко взволновать их. Слишком сильно отдавалось горе Гегиона, Тиндара и Филократа в их душах. Самопожертвование героев и их верность должны были восхитить римлян.

Но что замечательнее всего: все те же качества, которые более всего ценили римляне – мужество, верность, готовность пожертвовать собой, героизм, благородное стремление к славе, – все они воплощены в Тиндаре, а Тиндар этот – раб.

Мало этого. У нашей пьесы есть еще одна уникальная особенность. Чтобы комедия действительно стала школой для взрослых, она должна быть *актуальна*. Все Афины покорны всесильному демагогу Клеону. Афиняне отправляются в театр и в очередной пьесе Аристофана слышат безжалостную критику всех его действий. Идет Пелопоннесская. Афиняне отправляются в театр и слышат призывы кончить бессмысленную бойню и напоминание о том, что все эллины братья. И комедия говорила не только о политике. Философы обсуждают проекты коммунистического государства. А в театре зрители видят, как это государство было построено прямо в Афинах и что из этого вышло. Словом, комедия немедленно откликалась на все события, случавшиеся в обществе. Поэтому комедия должна была быть поставлена в определенный год. Ее нельзя было отложить на несколько лет. Ведь нелепо было услышать со сцены критику Клеона, когда он уже умер, или призывы к миру, когда война уже кончилась.

Совсем иным был римский театр. Как мы уже говорили, действие там разворачивалось в некой условной Греции, где ничего не менялось. Проходили годы, а зрители видели одно и то же – беспутные сыновья с помощью ловких рабов одурачивают простофиль-отцов и крадут девиц у сводника. Но наша комедия и тут представляет исключение. *Она актуальна.*

Во-первых, как мы уже говорили, никогда больше столько римлян не попадало в рабство. Многие современники Плавта, вероятно, поступали как Гегион. И предупреждение – как вы будете обращаться

со своими рабами, так на чужбине обойдутся с вашими сыновьями – прозвучало со сцены как грозное пророчество.

Но была и вторая причина. Как раз в это время знаменитый современник Плавта Марк Порций Катона Старший начал свою долгую и непримиримую борьбу за чистоту нравов. Своими главными врагами он считал роскошь, расточительство и греческие обычаи. Сейчас не место говорить об этой проповеди. Коснусь только одного пункта. Катон во многих отношениях был новатором и его образ действий ужаснул бы предков, о которых он столько говорил. Он, например, открыто объявил своей целью приобретение богатства. «Усердно хлопоча о преумножении своего имущества, он … стал помещать деньги надежно и основательно; он приобретал водоемы, горячие источники, участки, пригодные для устройства валяльных мастерских, плодородные земли с пастбищами и лесами … и все это приносило ему много денег, так что, по словам самого Катона, даже Юпитер был не в силах причинить ущерб его собственности. Занимался он и ростовщичеством, и вдобавок самым гнусным его видом… Он ссужал в долг и собственным рабам. Те покупали мальчиков, а потом, через год, как следует их выучив и вымуштровав на средства Катона, продавали… Стараясь и сыну внушить интерес к подобным занятиям, он говорил, что не мужчине, а слабой вдове приличествует уменьшать свое состояние. Еще резче высказался он, не поколебавшись назвать божественным и достойным восхищения мужем всякого, чьи счета после смерти покажут, что за свою жизнь он приобрел больше, чем получил в наследство» (*Plut. Cat. mai., 21*).

Для нас особый интерес представляет один способ приобретать деньги, предложенный Катоном. В своей неутомимой погоне за прибылью он занимался работорговлей, кроме того советовал продавать старых рабов, чтобы не кормить дармоедов (*Plut., Cat. mai., 4*). Этот совет вызывает глубокое возмущение у его биографа Плутарха. «Мне то, что он, выжав из рабов, словно из вьючного скота, все соки, к старости выгонял их вон и продавал, – мне это кажется признаком нрава слишком крутого и жестокого, не признающего никаких иных связей между людьми, кроме корыстных. А между тем, мы видим, что доброта простирается шире, чем справедливость… Человеку порядочному приличествует доставлять пропитание обессилевшим от работы коням и не только вскармливать щенков, но и печься об одряхлевших псах… Нельзя обращаться с живыми существами так же, как с сандалиями и горшками, которые выбрасывают, когда они от долгой службы прохудятся и придут в негодность, и если уж не по какой иной причине, то хотя бы в интересах человеколюбия должно обходиться

с ними мягко и ласково. Сам я не то что одряхлевшего человека, но даже старого вола на продал бы, лишая его земли, на которой он воспитывался и привычного образа жизни, и ради ничтожного барыша, словно отправляя его в изгнание, когда он уже одинаково не нужен ни покупателю, ни продавцу» (*Plut. Cat. mai., 5*)[1].

Итак, совет Катона казался Плутарху бездушным. Но Плутарх – грек, живший к тому же через много лет после Катона. А как расценивали слова Порция его современники-римляне? На мой взгляд, ответом Катону и служит наша пьеса. В самом деле. Присмотримся к ней внимательнее и сравним ее с проповедью Катона. Катон говорит, что человек, наживший деньги, божественен, а каждая прибыль прекрасна и полезна. А у Плавта читаем: «Я вовсе не считаю, что всякая прибыль полезна человеку, многих людей прибыль запятнала. Иногда даже ущерб бывает лучше прибыли. Я ненавижу деньги: слишком многих соблазняли они на зло» (*Capt., 325–332*).

Катон торгует рабами, а Плавт говорит: «Как я взгляну на этот дом, каждый раз плачу: ведь он ради сына взялся за бесчестный и совершенно чуждый его характеру промысел – он покупает пленных… Мне больно, что несчастный старик с горя по сыну взялся за ремесло тюремщика» (*Capt., 97–100, 129–130*).

Катон говорит – продавайте старых рабов. А у Плавта читаем: «Судьба лепит и мнет людей, как ей заблагорассудится. Меня, который был свободен, она сделала рабом, свергнув с высоты в бездну… Некогда я был свободен, как твой сын. Так же, как и у него, у меня отняла свободу вражеская рука. Он служит у наших точно так же, как я служу у тебя. Но есть Бог, который видит и слышит все, что мы делаем. И он будет заботиться о твоем сыне в соответствии с тем, как ты обращаешься со мной. За добро он воздаст добром, но и за зло воздаст равной мерой. Ведь мой отец тоскует обо мне так же, как ты о своем сыне» (*Capt., 304–316*).

Поистине, это меткие и сильные ответы старому цензору!

Хочу обратить внимание на последнюю интереснейшую особенность нашей комедии. *Плавт дает религиозное обоснование своему отношению к рабам.* Бог наказывает за то зло, которое мы им причиняем. Откуда у Плавта такие взгляды? Дюмон отметил особую симпатию поэта к своим героям-рабам и объясняет это тем, что он был близок к поклонникам Диониса, тайное общество которых существовало в его время в Риме. У них было своеобразное братство верующих, и рабов, и свободных[2]. Ничто не противоречит этой гипотезе. В то же время проповедь Плавта можно объяснить, не прибегая к ней.

---

[1] Перевод С.П. Маркиша.

[2] Dumont J.C. *Servus. Rome et l'esclavage sous la République*. Rome, 1987. – P. 604.

Во-первых, нельзя забывать, что окружение Плавта, его «рабочий коллектив», как мы видели, состоял из рабов или бывших рабов. Даже музыку к пьесам писали рабы. Это могло заставить поэта столь энергично выступить на их защиту. Во-вторых, не только новый культ Диониса, но и традиционная римская религия, как отмечал Г. Буассье, была очень благосклонна к рабам[1]. Она постоянно напоминала господам, что рабы – такие же люди, и призывала к гуманному к ним отношению. У них были общие праздники, и рабы в это время получали отдых. На праздник Fors Fortunae дарили подарки рабам, а в июльские ноны – рабыням (Ovid. Ars am. II, 255–258). А на Сатурналии в воспоминание о Золотом веке рабы возлежали за столом, а господа прислуживали им. Мало этого. Рабы не только молились тем же богам рядом с господами, но могли быть избраны жрецами. Во время праздника компиталий рабы должны были принимать участие в священнодействиях, «так как служение рабов было угодно Ларам» (Dionys. IV, 14). Считалось, что боги заботятся и о свободных, и о рабах.

Словом, если перед лицом закона они и бывали бесправны, перед лицом богов они были такими же людьми, как и господа. Вот почему я думаю, что голос Плавта был услышан и призыв вызвал сочувствие.

---

[1] *Буассье Г.* Римская религия от времен Августа до Антонинов. – М., б.г. – С. 652.

The Pedagogical Attraction of Terentian Dramaturgy

Sophia Papaioannou

Since Cicero's time and all the way to the modern era, Terence's plays have been studied for their pedagogical value, located in three particular areas. Foremost, Terence's works were valued for their choice of language and charm of style (cf. Cicero ad Att. 7.3.10 elegantiam sermonis; also Quintilian, inst. 10.1.90 praised Terence's prose as in hoc genere elegantissima). From the Renaissance on Terence was a reference source of correct colloquial Latin. Secondly, Terence's characters were distinguished by their 'humanity', meaning their idealized depiction of human character, and were interpreted as exempla of civic conduct and morality. Thirdly, Terence invented the concept of suspense in a dramatic performance. By eliminating from his plays information about the resolution of the plot, and, especially in the Hecyra, by abolishing the traditional plot as such, Terence inspired the rebirth of drama in the modern era. Two less studied aspects of Terence' dramas, with respect to pedagogical interest, comprise their firm awareness of contemporary politics and social tensions, and tendency to assess and illustrate them. In the present paper, I discuss the different ways in which Terence's plays engage a) in critical dialogue with the conventions of comic dramaturgy and stereotypical characterization, and b) in socio-political commentary of issues of broad public interest, even though he reproduced the allegedly apolitical plots of Menander's dramas. Following an overview of the background of Terence's work (his predecessors and the characteristics of his dramaturgy that set him apart from the earlier masters of the palliata genre, most notably Plautus), and his special attraction to Menander, I will focus on two case-studies that illustrate how Terence's engagement with dramaturgical conventions and traditional, firmly established social norms may have been employed to provoke, but also educate and instruct.

I. Introduction. Terence, the earliest Roman writer whose corpus of literary production has survived intact, is widely acknowledged to have enjoyed uncontested popular acclaim during his brief (only six-year long, from 166 to 160 BCE) career as a comic dramaturge. Even though he is often cited for his repeated effort to stage his *Hecyra* (a play that was interrupted twice before it was finally performed in full, due to the audience's inability to appreciate properly the innovative experimentation with the traditional palliata norms introduced by the playwright in his last-to-final comedy), another one of his plays, the *Eunuch*, received an encore performance on the same day it was first brought to stage. The same play, according to Suetonius' biography of Terence, secured for Terence the unprecedented fee of 8,000 nummi (ca. 32, 000 sesterces). In later centuries, however, it was not his nerve as dramatist but the language and style of his texts that would elevate

Terence to a must-read, whose popularity may be compared only to that of Vergil. Language and style worked jointly with diction that was marked by moral excellence. According to Donatus, Terence's ancient commentator, Terence stages characters who instruct with their behavior on what is useful in life and what ought to be avoided[1]. He also instructs proper behavior by satirizing human vices and the corrupt customs of the times[2]. Along the same lines, he numerous sententiae interspersed in all Terentian comedies offer profitable instruction through moral precepts.

Terence became an established literary authority with primarily pedagogical value during the fourth and the fifth centuries, a classic for the aspiring scholar to study and master, not only for its exemplary Latin but also for the philosophy of life transcribed in his verses. This combination of stylistic exemplarity and humanistic ideas secured Terence's survival through the Middle Ages, and guaranteed his enthusiastic embrace by the scholars of the Renaissance and Humanism later on. At the same time, the world of lovesick but also philandering youths, fathers both austere and lenient but too often foolish, courtesans with strong opinions and convincing worldviews, and wives at times querulous and at times victimized, annoyed some teachers, especially in the Middle Ages and the Early Humanistic period, but these same qualities were the very reason both schoolboys and intellectuals found Terence particularly attractive[3]. In the following pages, I shall discuss the pedagogical aspect side of Terence's work, and the great appeal it may exercise over audiences familiar with the technology of the comic genre and the ideology of Roman society of the Middle Republican period, founded as it were on the realistic and comprehensive treatment of actual social issues and civic norms, which were tackled with verisimilar emotion, pragmatism and humor.

The pedagogical attraction of Terence's style and morality has been amply studied in the past century. On the contrary, little attention has been paid to the technology determining the composition of Terence's dramas in terms of pedagogy. In other words, how was Terence's experimental treatment of traditional comic norms profitable for the student of Roman drama and its tradition? The textuality of Terence's dramatic verse and the pedagogical value it may carry, will be the focus of the present

---

[1] Donatus, *ad Adelphos, praefatio* 1.9.

[2] Donatus, *ad Eunuchum, praefatio* 1, 9, 232, 244.

[3] On the popularity of Terence in the Early Renaissance see, e.g., Tavoni, Mirko 1984. *Latino, Grammatica, Volgare: storia di una questione umanistica*. – Padova: Antenore (Medioevo e umanesimo 53). – P. 3–72, 105–116; Villa, Claudia. 1983. La 'Lectura Terentii'. – Vol. 1. Padua: Antenore. – P. 263–271; Bloemendal, Jan. 2003. *Spiegel van het dagelijks leven? Latijnse school en toneel in de noordelijke Nederlanden in de zestiende en de zeventiende eeuw*. – Hilversum: Verloren. – P. 32–41.

paper. I shall discuss the different ways in which Terence's plays engage a) in critical dialogue with the conventions of comic dramaturgy and stereotypical characterization, and b) in socio-political commentary of issues of broad public interest, even though he reproduced the allegedly apolitical plots of Menander's dramas. Following an overview of the background of Terence's work (his predecessors and the characteristics of his dramaturgy that set him apart from the earlier masters of the palliata genre, most notably Plautus), and his special attraction to Menander, I will focus on two case-studies that illustrate how Terence's engagement with dramaturgical conventions and traditional, firmly established social norms may have been employed to provoke, but also educate and instruct.

II. Terence and His 'Controversial' Work. The comedy of Terence, "the last pioneer of the ancient stage"[1], is the product of a long literary tradition that begins in Classical Greece with Old Comedy, undergoes gradual transformation in the next century, and through diffusion and dissemination across the Hellenistic world reaches Rome and initiates a thorough revision of native dramaturgy. The six plays that survive under Terence's name draw on this rich tradition, inasmuch as they comprise products of a literary genius that aspires to add a dimension of freshness and authenticity to the history of appreciation of the comic genre[2].

Terence came at the end of the most widely acknowledged phase of comic dramaturgy at Rome. Starting with Livius Andronicus, the Romanized transformation of the New Comedy tradition at Rome was dynamic and ongoing for three generations, and by the time Terence asked the Roman magistrates to buy his *Andria* in 166 BCE, it had acquired a set plot-structure which nonetheless promoted diversity in the development of the plot, thus establishing a variety of different patterns. This plot-structure was executed by a standard set of acting characters led by the callidus servus, a charac-

---

[1] Goldnerg, S.M. 1986. *Understanding Terence*. –Princeton: Princeton University Press. – P. 153.

[2] The critical reception of Terence's interaction with tradition and the question of originality in Terence's plays, have always been remarkably polyphonic; cf., for example, the diversity in the assessment of Terence's originality by early scholars as summarised in Duckworth, George. 1952. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. – New Jersey: Princeton University Press. – P. 385–6. More recent criticism has been no less diverse, though critics nowadays tend to acknowledge the subtlety and sophistication of Terence's artistry; cf.e.g. Sharrock, A.R. 2009, *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. – Cambridge: Cambridge University Press. – P. 201; Goldnerg, S.M. 1986. *Understanding Terence*. – Princeton: Princeton University Press, chapter 6; Wright, J. 1974. *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata* (Papers and Monographs of the American Academy in Rome 25). – Rome: American Academy. – P. 127.

ter who in the hands of Plautus, the highly gifted master whose works defined the palliata genre, habitually becomes the playwright's self-projection in his works. Upon realizing the considerable challenge entailed in the effort to outdo Plautus in the composition of plays along the lines of Plautine dramaturgy, Terence by and large played out against the background of the social and comic stereotypes established in the theatre of Plautus[1]. Thus, he re-invented comedy, on the one hand by engaging in systematic, self-conscious undoing of the Plautine characterization and technology of plot-development[2], and, on the other by developing a style distinctly different from that of Plautus, which reached back to Menander. Unlike Plautus who had drawn inspiration indiscriminately from a variety of Greek playwrights, including Menander but also Philemon and Diphilos, to Greek authors distinctly different from Menander, and developing a markedly idiosyncratic style of dramaturgy, Terence strove to emulate solely the comedy of Menander (and Menander's most enthusiastic follower, Apollodoros of Carystos), both in style and in plot-structuring.

III. Menander, the civic pedagogue. Recent studies on Menandrian comedy have amply illustrated its political character and complex engagement with contemporary Athenian society and law, which it systematically criticizes, often quite conspicuously, but always with subtle humor. A typical such obvious commentary of Athenian family law, the law of the epiklēros[3], stands at the core of the plot of Menander's *Aspis*. Athenian law dictated that an orphaned girl should come under the custody of her eldest male relative on her father's side, who in turn had the obligation either to marry

---

[1] See the discussion in Sharrock, A.R. 2014. "The Corrective Reader and Innovator", in S. Papaioannou (ed.), *Terence and Interpretation*, 119–42. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, on instances of Terence's inventive 'interpretation' of Plautus.

[2] Sharrock, A.R. 2014. "The Corrective Reader and Innovator", in S. Papaioannou (ed.), *Terence and Interpretation*; Papaioannou, S. 2014. "Terence's Stock Characters & Plots: Stereotypes Interpreted", in S. Papaioannou (ed.), *Terence and Interpretation*, 143–75. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. – P. 142–175.

[3] On the law of the *epiklēros* in fifth and fourth century Athens see e.g. Harrison, A.R.W. 1968. *The Law of Athens (i): The Family and Property*. – Oxford: Clarendon Press. – P. 9–12, 132–8; Karnezis, J.E. 1977. "Law in the *Aspis*", *Platon* 29: 152–5; MacDowell, D.M. 1978. *The Law in Classical Athens*. – Ithaca, NY: Cornell University Press. – P. 103; Schaps, D.M. 1979. *Economic Rights of Women in Ancient Greece*. – Edinburgh: Edinburgh University Press. – P. 25–47; Just, R. 1989. *Women in Athenian Law and Life*. – London/New York: Routledge. – P. 83–9, 95–8, on Isaeus 11.1–2, and Demosthenes 51.54; Cox, C.A. 1998. *Household Interests: Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*. – Princeton: Princeton University Press. – P. 94–9; Cudjoe, R.V. 2000. *The Social and Legal Position of Widows and Orphans in Classical Athens*. PhD Dissertation, University of Glasgow; Cudjoe, R.V. 2006. "The Purpose of 'epidikasia' for an 'epikleros' in Classical Athens", *Dikē* 8: 55–88.

her himself or to find for her a husband, so that the oikos (household) of the girl's father may survive[1], but, no less importantly, the girl find a new kyrios (legal guardian) and receive legal protection, given that women in the Greek antiquity did not have the franchise but rather were considered before the law as minors always to be under some guardian. But this is not all: the same law also stated that if the nearest of kin did not wish to marry the epiklēros, he ought to give her in marriage (presumably to the next of kin) with a dowry, in addition to what the woman had inherited from her father. On the basis of the available evidence, the marriage of an epiklēros with property did not require further legal intervention. It was the marriage of an orphaned daughter of the poorest classes with no male siblings that posed a problem in need of legal attention.The lower the class of the epiklēros, the higher the sum of the dowry to be supplied by the successful claimant; and the higher the class of the nearest of kin who did not wish to marry her, the higher the sum he had to pay[2]. In the *Aspis*, Menander exercises criticism on the particular law which ignores possible alternatives, better suited to the particular situation, by staging a greedy old man becoming at the same time the kyrios of his two nieces, the one richer than the other, and deciding to wed the wealthier of the two, while originally he strove to make his case for the other one. At the same time, the same criticism offers subtle yet clear instruction for the politically minded, by urging for necessary amendments on a law that in Menander's day is nearly a century and a half old, and evidently not meeting the needs of the author's contemporary social experience[3]. Menander's tactful mode of instruction, his ability to entertain and

---

[1] Cudjoe, R.V. 2006. "The Purpose of 'epidikasia' for an 'epikleros' in Classical Athens", *Dikē* 8: 55–88. – P. 76, with *Ath. Pol* 56.6.

[2] The law is quoted verbatim and in detail in Dem. 43.54; other attestations of *epiklēros* law include Is. 3.64, 74; 6.14; Demosthenes 43.5, 16; 46.18, 22, 23; 57.41; [Aristotle] *Athēnaeon Politeia* 43.4; Andokides 1.117–21; cf. Cudjoe 2006, 59; notably, Demosthenes 43.54 records "the only public law that carefully monitored the marriage of the poor *epiklēros*" [Cudjoe, R.V. 2006. "The Purpose of 'epidikasia' for an 'epikleros' in Classical Athens", *Dikē* 8: 55–88. – P. 60].

[3] On the ways in which Menander engages in substantial political and cultural negotiation with contemporary issues, see, e.g., Lape, S. 2004. *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. – Princeton: Princeton University Press; Lape, S. 2010. "Gender in Menander's Comedy", in A. Petrides and S. Papaioannou (eds.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, 51–78. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing; Konstan, D. 2010. "Menander and Cultural Studies", in A. Petrides and S. Papaioannou (eds.), New Perspectives on Postclassical Comedy, 31–50. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing; Traill, A. 2008. *Women and the Comic Plot in Menander*. – Cambridge: Cambridge University Press; McGlew, James. 2002. *Citizens on Stage: Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*. – Ann Arbor: University of Michigan Press.

at the same time educate his audience by introducing civic concerns of the body politic, find a fine successor in Terence, who became greatly popular throughout Antiquity no less on account of the educational dimension of his plays[1].

IV. Interpreting Terence, the pedagogue: two case-studies. Roman comedy among other things offers a critique of the Roman civic experience: it became so popular because, being aligned with the spirit of the ludi, the Roman festivals during which dramatic performances were delivered, it celebrated on stage the spirit of the Saturnalia, calling for the inversion of real life, and the transgression of social and gender norms[2]. For Plautus, the inversion of social orthodoxy became an ideal host for multilayered farce and experimentation with various modes of meta-dramaturgy. For Terence, who follows after the paradigm of Menander, it offered an opportunity to indict practices and norms that were socially and politically sanctioned, yet highly oppressive and harmful for a considerable part of the Roman populace: patriarchy, slavery, promiscuity, rape, sexual and class inequality, the practice of child abandonment. Terence's plots generate laughter by staging characters acting unlike their normal selves and in doing so demonstrating the way in which cultural constructs exploit the frailty of the human condition. In this respect, Terence's drama is uniquely instructive, and his plays became a *school-text* sometime in the second half of the second century BCE – if we believe Cicero (born 106 BCE) who writes that he had studied Terence's plays as a boy[3]. And despite radical chances in the cannon of literary classics in the grammarians' curricula in the following centuries, with the Augustan authors displacing their Republican predecessors, Terence remained a core school author throughout the imperial period, and by the late fourth century he had become, along with Cicero, Sallust and Vergil, one of the four main canonical school authors[4]. Roman school children began their formal study of Terence under the instructions of a grammaticus, an instructor expert in the Latin language and literature, who guided the pupils in word-by-word analysis of the play,

---

[1] On Menander in the school curricula in Antiquity, see now: Nervegna, S. 2013. *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*. – Cambridge: Cambridge University Press. – P. 201–250.

[2] Segal, E. 1987. *Roman Laughter*. *The Comedy of Plautus.* Second Edition. – Oxford and New York: Oxford University Press. discussion the comedy of Plautus.

[3] Bonner, Stanley Frederick. 1977. *Education in ancient Rome from the elder Cato to the younger Pliny.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press. – P. 261.

[4] On this canonical literary tetrad, see Cassiodorus *Inst*. 1.15.7.

and complementing grammatical observations with comments on meter, style and vocabulary[1].

a. Instructing plot de-structure: the script-less *Hecyra*. By the later centuries of the Late Antiquity the well-educated elites had a copy of Terence's plays in their libraries[2]. A distinct such case is that of the fifth-century Gallic bishop Sidonius Apollinaris who writes in one of his letters of the quality time he spends with his son in the evenings reading Terence together[3], "Nuper ego filiusque communis Terentianae Hecyrae sales ruminabamus; student assidebam naturae meminens et professionis oblitus quoque absolutius rhythmos comicos incitata docilitate sequeretur, ipse etiam fabulam similis argumenti id est Epitrepontem Menandri in minibus habebam. Legebamus periter laudabamus iocabamurque et, quae vota communia sunt, illum lectio, me ille capiebat, cum repente puer familiaris adstitit…" (Sid. Apoll. *Epist*. 4.12.1–2)[4].

"A few days ago, I and the son whom we both regard as ours were browsing on the wit of Terence's *Hecyra*. I was seated beside him as he studied, following my natural inclination and forgetful of the formalities of my sacred calling; and in order to spur his receptive mind and enable him to appreciate the comic rhythms more perfectly, I had in my own hands a play with a similar plot, the *Epitrepontes* of Menander. We were reading, and at once jesting and applauding, and, such are the desire we all share, he was charmed with the reading and I with him, when suddenly a slave of the household showed up…"

Sidonius' letter describes the scene of a father supervising the study of his son and instructing the latter's introduction to Terence. Sidonius was particularly well-acquainted with Terence's works[5], and he evidently knew Menander no less intimately, judging from his reference to his own

---

[1] On the profession of the grammarian and the education he provided in detail see: Kaster, Robert. 1988. *Guardians of Language: The Grammarians and Society in Late Antiquity*. – Berkeley: University of California Press, esp. 32ff.

[2] On Terence's continuous and widespread presence in the educational curricula throughout the Late Antiquity see: Cain, A. 2013. "Terence in Late Antiquity", in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*. 380–96. Malden, MA, Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, chapter 20.

[3] See commentary by Amherdt, David. 1999. *Sidoine Apollinaire, Le quatrième livre de la correspondance: Introduction et commentaire*. – Bern et alib.: Peter Lang. – P. 309–314.

[4] Sidonius' text and translation (with adaptations) are taken from Anderson, W.B. (ed. and transl.) 1965. *Sidonius. Letters, Books 3–9*. – Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library, 420).

[5] Harries, J. 1994. *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome, AD407–485*. – Oxford: Oxford University Press. – P. 39.

reading of Menander's *Epitrepontes* (*The Litigants*), at the same time his son is studying Terence[1]. Indeed, Sidonius' statement describes a complex assessment of Terence's *Hecyra* (*The Mother in Law*). Father and son appreciate the play from multiple different perspectives: they jointly study form (meters) and comedic content (they both laugh and find the content witty), while Sidonius a leading scholar of his age, likely attempts a comparative study of the *Hecyra* to Menander's *Epitrepontes*, and possible instructs his son in intertextual comparative criticism as well. The plot of the *Epitrepontes* in reality is very similar to that of the *Hecyra*, and, no less, the social commentary both plays exercise has much in common[2]. Both plots develop around the estrangement of a married couple on account of the birth of a baby by the wife, whose paternity the husband contests. In the end, of course, it is revealed that the husband is really the father, who had impregnated his (not yet at the time) wife by force (rape) while intoxicated, at night, and without knowing the identity of his victim.

The plot of the Greek play is considerably elaborate: the wife in Menander's play, the young wife Pamphile, abandons the baby in the woods (with certain special jewels so that someday it might be able to prove its identity), as the baby was born during her husband's absence abroad. Yet, her act is intercepted by a slave, Onesimos, who discloses this information to his master and the lady's husband, Charisios. The disclosure brings about a family crisis. Astonished and enraged at his wife's alleged infidelity during his absence, Charisios moves out of his household and in with his next-door neighbor and friend, and he hires a young and beautiful prostitute, Habrotonon, as his escort. In reality, however, Charisios never stops loving his wife, and when he is alone and out of public sight he laments without end for his broken marriage, with Habrotonon playing the part of the sympathetic audience.

Terence's young husband Pamphilus, in turn, seems to experiment with civic and social (family) norms throughout the play, offering the clear-minded student an opportunity to identify and assess several dilemmas, concerning both his dramatic character (the young husband who suspects his wife for infidelity) and his dramatic identity (the lack of a previous model that fits exactly his circumstances). When the play begins, we learn,

---

[1] A little earlier, in early fourth-century Gaul, Ausonius, Sidonius' teacher, recommended to his grandson to read Menander along with Homer (*Epist*. 22.45–50).
[2] Allegedly a model of the *Hecyra* through Apollodorus; cf. Duckworth, George. 1952. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. – New Jersey: Princeton University Press. – P. 149. For Terence's *Hecyra* in its relation to Menander's *Epitrepontes*, cf. esp. Penwill, J.N. 2004. "The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra*", *Ramus* 33: 130–49. – P. 146 and n. 45.

from the narrative of the courtesan Bacchis that he is deeply and genuinely in love with her (Bacchis is a representative expression of the Terentian comic character of the bona meretrix, the good-hearted courtesan). Eventually he is 'persuaded' by his father, Laches, to marry Philumena, a young lady of Athenian citizenship, thus abiding to the social norm often celebrated by New Comedy plots[1]. The young man weds Philumena, and even though initially he refused to consummate the marriage (135ff.; 145: narratque ut virgo ab se integra etiam tum siet) because he is not in love with his young wife and treats her with contempt (though he is not physically abusive) (cf. ll. 164–6). As he realizes, however, that Philumena is bearing this contempt with civility and private dignity, never disclosing anything to a third part and never uttering a complaint, Pamphilus grows warm to her and falls in love. And eventually consummate their marriage[2]. Upon Pamphilus' departure to Imbros for a legacy issue, Philumena invents a pretext to leave her husband's house. There starts a series of misunderstandings and misconceptions constructing the plot of the comedy, according to the 'generic standards' of the Hellenistic and Roman comic genre. No intradramatic character knows why Philumena left, and most importantly for the purposes of the palliata genre, no information is offered at the beginning of the play, either by some informative monologue either in the form of a protatic dialogue. Some of the characters in the play are of the view that Sostrata's bad manners towards her daughter-in-law may account for Philumena's going away. They conclude so misled by their 'knowledge' of the behavior of young wives in similar circumstances, either in real life or on the palliata stage (the mothers-in-law are typically matrons austere and authoritative, who boss around everybody in the household, male and female, including their own husbands, as Plautus' Sostrata [Casina] and Menaechmus Sosicles' wife [Menaechmi] have amply illustrated). On the other hand, the young wife Philumena does not have a literary model to draw instruction thereupon: she realizes that she has become pregnant, and she wishes to conceal this pregnancy because it is the outcome of a rape that happened prior to her marriage and prior to the opening of the drama. Even though the father of the baby is Pamphilus himself, Philumena does not consider sharing this information with him

---

[1] Cf. Konstan, D. 1983. *Roman Comedy*. – Ithaca, NY: Cornell University Press; see also Penwill, J.N. 2004. "The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra*", *Ramus* 33: 131-2.

[2] *Hec*. 169-70: *paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit / amorem, postquam par ingenium nactus est*. 'and little by little he sneaked away from Bacchis and transferred all his affection to his wife, especially since he realized that they two are likeminded'. Parmeno's description is hardly explicit but he suggestively implies the consummation of the marriage.

and prefers to run away to her mother's house and reconsider her dramatic (and civic) identity there.

Even so, Philumena's decision to return to her parental house to reinvent her civic identity from a different perspective opposes civic ideology as promoted by the social outlook of New Comedy, namely the propagation of the oikos through a functional marriage. As Sharrock [(2013) 58] convincingly observes, "The bride Philumena's return to her natal family is a move away from comedy, with its structures of society-building interaction between families, and into tragedy, with its self-destructive, quasi incestuous families". The absence of a comic model, in other words, has led Philumena to make the wrong decision for a departure constitutes not only a moving away from standard comic 'generic rules'[1] but also a kind of 'generic transposition' towards the tragic mode, which operates here through the image of a destroyed oikos and a 'self-destructive' family. And so that the audience may not miss this generic transposition (and be tested, even instructed in their readiness to identify Terence's interplay with variant genres), the slave Parmeno, who may not be a typical servus callidus (in the Plautine sense of the term) but is alert enough to spot divergences from the norms of the broadly expected plot, describes in detail Philumena's initial ill treatment by her husband, who, additionally, also deviates from comic 'generic rules'.

Philumena has not committed a fault (as perceived by Charisios concerning his wife's pregnancy in Menander's *Epitrepontes*), nor is in the couple involved a senex and a matron dotata, something which could justify a problematic marriage[2]. What is in fact developed here is an adulescens-virgo liaison which, however, has achieved its dramatic closure (marriage) at the outset of the play [Slater (1988) 251]. In this respect, Pamphilus, up to a point, deviates from the comic norm of an adulescens. To underscore the un-comic aspect of the play, Parmeno recourses to tragedy.

tundendo atque odio denique effecit senex:
despondit ei gnatam huius vicini proxumi.
usque illud visum est Pamphilo ne utiquam grave
donec iam in ipsis nuptiis, postquam videt
paratas nec moram ullam quin ducat dari,
ibi demum ita aegre tulit ut ipsam Bacchidem,
si adesset, credo ibi eius commiseresceret.

[1] Cf. also Traill, A. 2008. *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press. – P. 258-9.

[2] Cf. James, S.L. 1998. "From boys to men: rape and developing masculinity in Terence's *Hecyra* and *Eunuchus*", *Helios* 25. – P. 45.

In the end his father was so insistent and tiresome that he prevailed, and he arranged for Pamphilus to marry the daughter of our next-door neighbour here. This didn't seem particularly serious to Pamphilus right up to the actual time of the wedding. But when he saw everything was ready and that there was no reason now to postpone the marriage, then finally he was so upset that I believe even Bacchis herself would have pitied him, had she been present[1].

Lines 128–9: ut ipsam Bacchidem, si adesset, credo ibi eius commiseresceret have been, most probably, fashioned after Pacuvius, *trag*. 391 R^3 = 213 D'Anna = 294 Schierl: Priamus, si adesset, ipse eius commiseresceret ('if Priam were here, even he would pity him')[2]. In Pacuvius, the toils plaguing the Greek army on their way home from Troy allegedly would cause even Priam, their Trojan enemy and eventual victim, to feel pity for them. Evidently the phrase must have become a proverbial one for extreme suffering[3], and the humorous effect it causes when is employed by Bacchis to describe the potential sympathy for Pamphilus, the despaired husband in a forced marriage, is conspicuous, especially in light of Pamphilus' consent for a lawful wife, after all [4].

b. 'My father, the pedagogue': dissertating on the self-profiling of the father as educator in the *Adelphoe*. The *Adelphoe*, the last of Terence's plays, is a play about pedagogy and education on more than one level. Ostensibly it is about the education of young men. At the same time, it details the different educational approaches respectively of two fathers, it introduces and assesses their childrearing practices and theories, and suggestively describes how they themselves are taught new things about childrearing from their sons and from each other. Further, the juxtaposed methodologies of parenting adopting by the two fathers (who also happen to be brothers) pit the traditional and strict (Roman) form of education against a more

---

[1] Translations of Terence's text follow Barsby, John (ed. and transl.) 2001. Terence. *Phormio. The Mother-in-Law. The Brothers*. – Cambridge, MA: Harvard University Press. (Loeb Classical Library, 23).

[2] Translated by Warmington, E.H. 1936. *Remains of Old Latin, vol. 2: Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, Accius*. Loeb Classical Library. – Cambridge, MA and London: Harvard University Press and Heinemann. – P. 309; see the argument in full in Karakasis, Evangelos. 2014. "Tragic and Epic Interactions in Terentian Comedy", in S. Papaioannou (ed.), Terence and Interpretation, 75–93. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. – P. 88–89.

[3] It recurs in Vergil, *Aeneid* 11.259 [cf. Schierl, P. 2006. *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. – Berlin and New York: De Gruyter. – P. 561].

[4] Cf. also Ireland, S. (ed. and transl.) 1990. *Terence: The Mother in Law*. – Warminster: Aris and Phillips. – P. 114.

lenient (Greek) form. The plot transcribes the love intrigues of two young men, biological brothers, but reared in different homes. Demea, the biological father of both, gave one of his sons, Aeschinus, to his brother Micio, a bachelor who advocates a less traditional, more compassionate method of raising one's child. In contrast, Demea is rearing his other son, Ctesipho, in strict authoritarian style. The two younger brothers, who are very close, are both involved in amorous affairs, and the way they handle them is determined by their upbringing. Aeschinus, the youth raised by the liberal father, is certainly the leader, and even though his conduct is not impeccable, the genuineness of his love for his brother and the determination he shows on his brother's behalf, wins over even the austere Demea.

In constructing the characters of the fathers Demea and Micio Terence wittingly takes on Cato the elder, the most influential political figure of his times and an intellectual in his own right, whose political eminence determined the definition of proper civic morality in the Middle Republic, while his writings comprise the earliest pieces written in Latin prose, the agricultural treatise, *De agri cultura*, and the historiographical work *Origines* in 7 books, so much so that he is generally considered the father of Latin prose, didactic and historiography alike. The treatise *De agri cultura*, is likely the handbook (hypomnema) referred to in Plutarch (*Cato Maior* 33–4), which the great Roman wrote for the management of his *familia*. Cato published his notes clearly considering that his household management would serve as an exemplum of instruction and, more importantly, in the detailed description of the way he treats his slaves, his wife and his son, Cato would offer the Romans an agricultural and economic exemplum for the rest of his compatriots widely accessible having been composed in Latin.

Exemplarity, the direction of one's own conduct on the basis of a paradigm sits at the core of traditional Roman morality – the mos maiorum of the Early Republic – which is advertised as the method par excellence for instructing one's children in morals and lifestyle by Demea, the traditionalist brother in the *Adelphoe*. Since there were no formal educational institutions or even the technology of writing to record ancestral excellence, the Early Republicans instructed their sons by producing exempla, heroes of the Early Republic who had distinguished themselves for their exemplary performance of the values comprising the mos maiorum[1].

---

[1] Bonner, Stanley Frederick. 1977. *Education in ancient Rome from the elder Cato to the younger Pliny.* – Berkeley and Los Angeles: University of California Press. – P. 18. These *mores* (morals) included, among others, *virtus* (courage, bravery but also moral virtue), *industria* (diligence), *constantia* (determination), *parsimonia* (austerity, frugality), *gravitas* (self-control), *pietas* (piety, reverence, deference), *fides* (trust) and *severitas* (strict discipline).

Additionally, and thanks to Cato's works, the Roman father, the paterfamilias, could be considered himself an exemplum for his son[1]. Cato, in addition to his handbook on agriculture, wrote a handbook for the education of his own son, Licinianus, because he decided to educate the young man himself rather than hand him over to the grammarian Chilon, who was both a slave and Greek (Plutarch, *Cato Maior* 2.20, with Bonner 1977, 10).

Terence models Demea on Cato: as if following to the letter the paradigm of the great Roman statesman, Demea proudly declares his employment of exemparity as the preferred method of educating Ctesipho:

> *fit sedulo. nihil praetermitto; consuefacio; denique inspicere tamquam in speculum in vitas omnium iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi.* (*Ad*. 415–16)
>
> One does one's honest best; I pass nothing over; I train him; in short, I tell him to look into people's lives as if into a mirror and to take his model from others.

Similarly, Cato dictated to his son a lifestyle determined by the ancestral mos maiorum and based on hard agricultural labor, life in the country, obedience to the father, and abstinence from the comforts of civilization. According to the Twelve Tables, the ancestral code of private law dating as early as the 4th c. BCE, a father had the right to punish his sons severely for nonconformity to the mores maiorum "of frugality, work, discipline and piety"[2]. At the same time, Demea distinctly dictates to his son what the youth should do, evidently does not trusting him to be able to behave properly without specific instruction: "hoc fugito" ('Always avoid that'). "hoc laudist" ('This is a source of praise!'). "hoc vitio datur" ('That counts as a vice')" (*Ad*. 416–17). Micio takes great pains to talk about his own son's adherence to the hard and frugal life of the country and his avoidance of luxuria, the beginning of the end for traditional Roman morality and the decline of the commonwealth. He criticizes Micio and Aeschinus for indulging in luxury complaining that Micio's household is addicted to luxury: it is a domus sumptuosa ('house of profuse expenses'), and that this lush upbringing is a primary reason that he has lost Aeschinus to luxury: *Ad*. 760: adulescens luxu perditus ('the youth has been ruined by

---

[1] Micio's words aptly capture Demea's own philosophy of life – and lifestyle no less: *Ad*. 45: *haec omnia: ruri agere vitam, semper parce ac duriter se habere; uxorem duxit, nati fili* (His entire life is summed up as follows: constant toil on the farm, the self-discipline of thrift and austerity; marriage; two sons). This description of Demea as a stern and frugal man is also provided by Demea himself: *Ad*. 867–68: *ego ille agrestis saevos tristis parcus truculentes tenax duxi uxoruem: quam ibi miseriam vidi!*" (It was I, the very model of the peasant, harsh, brute, aggressive, tight-fisted, that took on marriage – and what distress I found in that!)

[2] Mellor, Ronald. 1999. *The Roman historians*. London: Routledge. – P. 19.

luxury')[1]. Luxury pairs with lust and license in general (licentia), and this is indeed Demea's next preoccupation regarding the improper education his brother is providing to his own son: This preoccupation is reported through the works of Micio himself:

> *venit ad me saepe clamans 'quid agis, Micio? quor perdis adulescentem nobis? Quor amat? quor potat? quor tu his rebus sumptum suggeris, vestitu nimio indulges? nimium ineptus es!* (*Ad*. 64–66)
>
> He keeps coming here shouting 'Micio! What's the idea? Why spoil the boy and bring shame on us all? Why these girls? Why these wild parties? Why foot those bills, and pander to his grotesque ideas of style?[2]

Micio, on the other hand, embraces a different system of pedagogy, one determined by the social and cultural trends that took shape in Rome in the first half of 2nd c. BCE under the increasing influx and influence of Greek culture and ideology, as a result of the Roman expansion eastwards following the first and the second Carthaginian wars, and their growing intimacy with the mores of the Hellenistic East. Comparing the Greek and the Roman system of educating young men, Dionysius of Halicarnassus (*Roman Antiquities* 2.26) remarks that Greek fathers inflict light punishment upon their children, as a result, the latter grow up to disobedience and moral laxity. This never happens to the Romans because the paterfamilias does not hesitate to exercise the full authority of his potestas, even kill his child if the latter disregards his commands (and he produces as example Manlius Torquatus, who did not hesitate to order the death of his son who disobeyed his order to stay back and not attack the enemy, despite the fact that the youth's initiative secured a victory for the Roman army[3]. When, however, the influence of Greek culture infiltrated Rome, severitas gave way to a less overbearing type of parenting – this is to be deduced from the description of the relationship between father and son recorded in the text of later authors, from the 1st c. BCE onwards. For example, in his defense of Caelius

---

[1] In the *De agricultura* 5, Cat instructed Roman farmers to purchase a *rus* (farm) that does not cost them a great deal of *sumptus* ('expenses') in order to avoid material indulgence (*Videto quam minimi instrumenti sumptuosusque ager ne siet)*; and that even their meals should be simple and handy, stating that himself ate simple meals with turnips and bread (Plut. *Cat. Mai*. 25.1–3).

[2] Later in the play (508–510) Demea himself argues that the licentious lifestyle of Aeschinus would end up in ruin and he uses the word *licentia* here: *verum nimia illaec licentia profecto evadet in aliquod magnum malum* ('all that excessive license is bound to end in some dreadful disaster').

[3] For the father's power of life and death as a distinct feature of Romanness, see Thomas, Y. 1984, "Vitae necisque potestas", in Y. Thomas (ed.), *Du Châtiment dans la Cité. Supplices Corporels et Peine de Mort dans la Monde Antique*, 499–548. – Rome: École Française de Rome, 503ff.

Cicero dramatizes an address to the seductress Claudia, and asks her to choose which paternal persona Cicero should put on to deliver his address to her, the traditional one, of the strict and austere ancestor, or the more mild and gentle fashion of a contemporary parent (*Pro Cael*. 33). In the next century, Pliny the Younger argues that a father should be empathetic when deciding punishment for the immorality of youth because fathers were also young boys once[1]. His views echo similar to those of Micio, who in his opening monologue compares his own philosophy on child-rearing to that of his brother Demea, claiming that pudor ('shame') and liberalitas ('generosity') are more effective means of restraint than metus ('fear') (57–8) and that imperium ('orders') is more stable if it arises through amicitia ('friendship, kindness') than through *vis* ('enforcement') (65–7). The results of pudor, liberalitas, and amicitia are a son who will do the right thing sua sponte ('free-willingly') rather than through metus of another (75)[2].

V. Conclusion. Terence's text was an established manual for instruction since the days of Cicero's boyhood, less than a century after the dramatist's death, and continued unabated to feature in official academic curricula and less formal educational settings across the centuries. Focusing just on the appeal of Terence's *Andria* in more recent times, Peter Brown notes that *"Andria"* (The Girl from Andros) was Terence's first play, and also the first of his plays – indeed the first ancient Latin comedy at all – to be performed in the Renaissance, at Florence in 1476. It was the first Latin comedy to be translated into English, in the 1520s, and the first that is named as having been performed at Oxford, when the scholars of Trinity College put it on in 1559. It was translated into Italian by Ariosto and Machiavelli, into German by Mendelssohn. It was regularly performed at Westminster School in the eighteenth and nineteenth centuries and through to the 1930s, at a time when the Westminster Latin Play was one of the great social events of the year in London"[3]. Terence' attractiveness by educators and readers across the centuries was traditionally attributed to the purus sermo of the text, the employment of the proper form of colloquial Latin, but the playwright's novel approach on the conventions of comic dramaturgy and his insightful and tactful commentary on social issues of general concern and standing interest across time, may introduce new perspectives through which educators may use Terence's text to keep their audiences engaged with the study of the great Latin comic dramaturge.

---

[1] Pliny, *Epist*. 9.12.

[2] On educating through *amicitia, liberalitas* and *pudor* in the *Adelphoe*, see Comerci, G., 1994. "Humanitas, liberalitas, aequitas; nuova paideia e mediazione sociale negli Adlephoe di Terenzio", *Bollettino di studi latini* 24: 3–44.

[3] Brown, Peter. 2014. "Interpretations and Adaptations of Terence's *Andria*, from the Tenth to the Twentieth Century", in S. Papaioannou (ed.), *Terence and Interpretation*, 241–265. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. – P. 243.

Раздел 2

АНТИЧНОЕ ВОСПИТАНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫМИ ЗРЕЛИЩАМИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АРХЕОЛОГИИ, ФИЛОСОФИИ, ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ ПЕДАГОГИКИ

Реки и ворота Фив в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида как часть образовательного пространства города[1]

А.Ю. Можайский

В статье дана характеристика упоминания рек и ворот Фив в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида и показано, как происходило совмещение топографии с историческими и мифологическими смыслами в массовом сознании греков классического периода. Сведения нарративной традиции соотнесены с археологическими данными и топографическими характеристиками Фив, в особенности акрополя Фив – Кадмеи. На наш взгляд, упоминание источника Дирке и реки Исмен в аттических трагедиях передает примерные западную и восточную границы Фив микенского времени. В отличие от мнения, высказанного еще Шобером и поддержанного Симеоноглу о том, что для Фив микенского (тусепаеап) времени семь ворот было бы слишком много, мы на основании литературной традиции, топографических и накопленных археологических данных считаем, что Кадмея позднего бронзового века могла иметь семь ворот.

Учитывая найденные в 2014 г. при раскопках Кадмеи фрагменты кратера Среднего Позднеэлладского III Ц периода с изображением воинов, континуитет сюжетов вазописи с эпическими мотивами прослежен в 1200–1100 гг. до н.э. в Микенах, Фивах, Калаподи и в Кино. Эти сюжеты вновь обретают мощь в позднегеометрическом и архаическом искусстве, что подтверждает наличие устной традиции, которая отделяет микенскую эпоху от гомеровского времени. О том же говорят данные выявленных вокруг Кадмеи постдворцовых

---

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-78-10001). Выражаю благодарность В. Аравантиносу за возможность публикации фотографии кратера (см. с. 94), найденного в Кадмее в 2014 г., а также Д. Берману за присланные по моей просьбе страницы своей книги, касающиеся стен и ворот Кадмеи.

погребений в камерных гробницах, что были связаны с повторным использованием более ранних гробниц как мест памяти и/или поклонения первым погребенным.

Эта память о микенских временах в классический период, по-нашему, мнению являлась частью образовательной системы для широкой аудитории, что передавалась в том числе, через трагедии Эсхила и Еврипида, где по-нашему мнению, отразилось также городское образовательное пространство Фив с их монументами и культовыми местами, включая статусные погребения, в том числе среднеэлладского и микенского времен.

The article describes the mention of the rivers and the gates of Thebes in the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides and shows how the topography was combined with historical and mythological meanings in the mass consciousness of the Greeks of the Classical period. Information of the narrative tradition is correlated with the archaeological data and topographical characteristics of Thebes, in particular the acropolis of Thebes – Kadmeia. In our opinion, the mention of the source of Dirke and the river Ismenos in Attic tragedies conveys the approximate western and eastern borders of Thebes of Mycenaean time. Unlike the opinion expressed by Schober and supported by Symeonoglou that it would be too much for Thebes of the Mycenaean time to have seven gates, on the basis of literary tradition, topographical and archaeological data, we believe that Kadmeia of the Late Bronze Age could have seven gates.

Taking into account the fragments of the krater of the Late Helladic IIIC Middle which depicting warriors and were found during the excavations of Kadmeia in 2014, the continuity of the epic motifs of the vase painting was traced in 1200–1100. BC. in Mycenae, Thebes, Kalapodi and in Kino. These subjects regain their power in Late Geometric and Archaic art, which confirms the oral tradition that separates the Mycenaean epoch from Homeric times. The same is shown by the findings of the postpalatial burials in the chamber tombs discovered around the Kadmeia, which were associated with the re-use of earlier tombs as places of memory and / or worship of the first buried. This memory of the Mycenaean times in the Classical period, in our opinion, was a part of the educational system for a wide audience, which was also reproduced through the tragedies of Aeschylus and Euripides, which also reflected the city educational landscape of Thebes with their monuments and places of worship, including status burials of Middle Helladic and Mycenaean times.

В позднеархаической и классической Беотии находилось большое количество микенских памятников, материальная культура которых должна была заставлять жителей этой области задумываться об общем «героическом» прошлом. Монументы или места, где по преданиям были такие монументы, имели образовательную функцию для беотийцев. Микенские руины в Фивах, Орхомене, Гла должны были приводить в трепет жителей Беотии и могли быть предпосылкой к племенной консолидации. Иллюстрацией этому может служить

фиванский цикл мифов о Кадме, Лабдакидах и, конечно, Геракле. Пласты наследия позднего бронзового века самым причудливым образом сплетались с наследием раннего железного века и раннего архаического времени. Так, Геродот (Hdt. 5.59) сообщает, что он видел в святилище Аполлона Исмения в Фивах кадмейские письмена (Καδμήια γράμματα), которые были начертаны на треножниках и в большинстве сходные с ионийскими (τὰ πολλὰ ὅμοια ἐόντα τοῖσι Ἰωνικοῖσι). Здесь мы видим не только отголоски предпосылки к племенной консолидации, но и к фиванской самоидентификации, когда мифологическое прошлое четко соответствует городской топографии.

Самым известным автором, соотнесшим мифологическое прошлое Фив с городской топографией, по праву может считаться Павсаний, писавший во II в. н.э. Однако как происходило совмещение топографии с историческими и культурными смыслами в массовом сознании греков классического периода? Нам представляется, что в значительной степени эту функцию выполняли знаменитые аттические трагедии, и чтобы это показать в отношении Фив, следует подвергнуть анализу произведения Эсхила, Софокла и Еврипида, соотнеся сведения нарративной традиции с археологическими данными и топографическими характеристиками Фив, в особенности акрополя Фив – Кадмеи.

Начнем с «Семерых против Фив» Эсхила. Описывая Кадмею, автор два раза (273; 308) упоминает источник Дирке (Δίρκη) и столько же раз (273; 378) реку Исмен (Ἰσμηνός). В этом отношении следует отметить, что такой центр, как Фивы, который в древности зависел от сельского хозяйства должен был отвечать двум главным условиям: наличию плодородной земли и достаточного количества воды[1]. Местоположение Фив, как нельзя кстати, отвечает этим критериям. Аонийская равнина предоставляла хорошо пригодную для сельского хозяйства землю, и различные поселения возникли на ней, но только Фивы развились в крупный город. Симеоноглу относит это обстоятельство на счет неисчерпаемых запасов воды, которые позволили жителям Фив не просто возделывать землю, но заниматься масштабным сельским хозяйством[2]. Самая крупная река – Агианни (древний Исмен) – к востоку от Кадмеи; вторая по размеру – Плакиотисса (древняя Дирке) – к западу, а самая малая – Хриссороас (древняя Строфия) – протекала между первыми двумя. Заметим,

---

[1] Bintliff J.L. Natural Environment and Human Settlement in Prehistoric Greece. – Oxford, 1977. – P. 111–116.

[2] Symeonoglou S. The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times. – Princeton, 1985. – P. 8–9.

что река Исмен упоминается у значительного количества древних авторов, включая названных в заглавии нашей статьи, а также у Павсания (9.9,2; 9.10,2.), Аполлодора (3.6,8) и др. То же можно сказать и о Дирке (для нашей темы наиболее важны упоминания у Софокла (Soph. Ant. 104; 844) и Еврипида[1]), в то время как Строфию мы нашли лишь у Каллимаха (поэта III в. до н.э.) в гимне к острову Делосу (76). Как видно, Строфия практически не встречается в античной литературе: возможно, она была весьма мала и не считалась полноценной рекой по сравнению с Исменом, либо к классическому периоду Фивы весьма разрослись за пределы акрополя Кадмеи, и остатки стен Больших Фив заключали внутри себя даже часть реки Исмен, вероятно, и то и другое вместе. Как видно, Эсхил упоминает две главные водные артерии в Фивах: Исмен и Дирке, из которых Исмен является полноценной рекой, а Дирке – скорее источник (Δίρκης τε πηγαῖς у Эсхила (273)). На этом фоне более малый источник Строфия, затерявшийся в центре Фив времен Эсхила, не имел столь важного значения в топографии города для автора, как и мифологическая традиция, касающаяся нимфы Строфии, значительно меньше по объему, нежели традиция о жене царя Фив Лика – Дирке или Исмена.

Отметим еще один момент. В Фивах была известна могила Дирки, которая в классический период играла важную роль в утверждении на должность нового гиппарха Фив, соответственно существовал полноценный культ Дирки. Так, Плутарх (De Genio Socratis 5 (578B-C) в связи с событиями 379/378 г. до н.э. описывает следующий тайный ритуал: Гиппарх, который покидал свою должность, брал своего преемника под покровом ночи к могиле Дикри, там они проводили определенные ритуалы, остатки от которых они затем уничтожали и покидали место. Известны еще два ритуала, во время которых происходила смена официальных лиц в Фивах: один связан с культом Афродиты и включал ритуалы, проводимые уходящими полемархами, а также принесение клятв жрецами Деметры[2]. Конкретное местоположение гробницы Дирки остается неизвестным до сего времени. Что касается наименования реки Исмена, то с ним связан культ Аполлона Исмения.

Интересно то, что когда Эсхил упоминает источник Дирке и реку Исмен, он передает примерные западную и восточную границы Фив микенского времени. Само поселение покрывало всю Кадмею,

---

[1] Все упоминания у Еврипида и других авторов подсчитаны в статье Бермана, где дана также интерпретация этим упоминаниям. См.: Berman D.W. Dirce at Thebes // Greece & Rome. – 2007. – Vol. 54. – No. 1. – P. 18–39.

[2] Schachter A. The Cults of Boiotia 1, BICS Suppl. 38. 1. – London, 1981. – P. 198.

которая имела стены, в то время как микенские погребения находились за пределами акрополя[1]. Сама цитадель Фив – Кадмея – имеет грушевидную форму и крупные размеры (800 м в длину и 500 м в ширину), при этом она сравнительно низкая (максимальная высота над уровнем моря 224 м). В микенские времена (как и во времена Эсхила) это плато должно было быть немного уже, однако было потревожено перемещениями земли как в древности, так и в позднейшие времена. В микенское время холмы Амфейон, Кастеллиа, Исменион и колонаки, находящиеся на близком расстоянии (100–300 м) с северного, восточного и южного склонов Кадмеи соответственно, использовались как места для погребений[2]. Таким образом, Кастеллиа и Исменион ограничены с востока рекой Исмен. Эти погребения были хорошо известны в классическое время и многие из них были вновь использованы в это время для каких-либо целей (в них найдена керамика классического периода), однако не обязательно для погребения[3].

Затем Эсхил последовательно перечисляет семь ворот Фив: Претовы ворота (Προίτιδες πύλαι) (377; 395), Ворота Электры (Ἠλέκτραι πύλαι) (423), Неистейские ворота (Νηίσται πύλαι) (460), Ворота Афины Онки (Ὄγκαιαι πύλαι) (487; 501), Северные ворота (Βορραίαι πύλαι) (527), Гомолоидовы ворота (Ὁμολωίδες πύλαι) (570), Седьмые ворота (Ἕβδόμαι πύλαι) (631; 714; 800).

Еврипид в «Финикиянках» также упоминает семь ворот, из которых пять совпадают с теми, что встречаются у Эсхила: Претовы (1109), Ворота Электры (1129; 1570), Неистейские ворота (1104), Гомолоидовы ворота (1119) и Седьмые ворота (1134). Однако Северные ворота и ворота Афины Онки у Еврипида отсутствуют. Вместо них автор упоминает Огигиевы ворота (Ὠγύγιαι πύλαι) (1113) и ворота Источника (Κρηναῖαι πύλαι) (1123).

Керамопуллос убедительно показал, что семь ворот Фив, упоминаемые древними авторами, относятся к фиванскому акрополю, а не к Большим Фивам классического города. Его схема расположения ворот коррелирует с семью традиционными выходами из Кадмеи и в основном базируется на археологических данных более поздних периодов, нежели микенского времени, в том числе на средневековых

---

[1] Fossey J.M. Topography and Population of Ancient Boiotia. – Chicago, 1988. – P. 203.

[2] Dakouri-Hild A. Thebes // The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean / Ed. Eric H. Cline. – Oxford, 2010. – P. 690.

[3] Symeonoglou S. The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times. – Princeton, 1985. – P. 52.

остатках (франкские башни)[1]. Керамопуллос считал, что в микенский период Фивы действительно имели семь ворот. Последующие ученые усомнились в этом. Так, Шобер высказал мнение, что семь ворот Кадмеи в микенский период значительно ослабили бы фортификацию[2]. Симеоноглу развивает сомнения Шобера, отмечая, что семь ворот было бы слишком много для Фив микенского периода[3]. Микены имели лишь двое ворот, причем одни из них были малыми. Кадмея, тем не менее, значительно больше, нежели цитадель Микен, и двое ворот кажется малым количеством для населения такой территории. Цитадель Гла, которая сравнима по размерам с Кадмеей, имела четверо ворот. Таким образом, Симеоноглу заключает, что и Фивы микенского времени должны были иметь четверо ворот в четырех концах Кадмеи. На археологическом плане Фив, который содержится в работе Симеоноглу, это места 7, 9, 104 и 19, и все они ведут к крупным дорогам. Средневековые башни существовали в местах 9 и 19, кроме того остатки ворот классического периода с башнями находятся в месте 7. Трое из этих мест (7, 9, 104) должны были иметь ворота во времена Павсания[4].

Нам кажется сомнительным заявление о том, что Фивы не должны были иметь больше ворот, чем цитадель Гла. Оно сделано лишь на сопоставлении размеров укреплений, но игнорирует топографию и функцию этих мест. Разберем данный вопрос подробнее. Действительно, что касается размеров микенских цитаделей, то цитадель в Микенах имеет площадь в 3 га, несколько меньше – в Тиринфе. Таким образом Фивы и Гла стоят особняком, по своим размерам укреплений. Занятые ими территории (Гла – около 20 га, примерно

---

[1] Keramopoullos A. Θηβαϊκά (Archaeologikon Deltion 3). – Athens, 1917. – P. 300–312; 464–478. Вопрос о воротах Фив рассматривался еще до Керамопуллоса и включал работы: Forchhammer P.W. Topographia Thebarum heptapylarum. – Kiel, 1854; Fabricius E. Theben: eine Untersuchung über die Topographie und Geschichte der Hauptstadt Böotiens. – Freiburg i.B., 1890; Gomme A.W. The literary evidence for the topography of Thebes // BSA 18, 1910. – P. 29–53. Сравнение выводов этих и ряда последующих исследований вплоть до 90-х гг. XX в., включая реконструкцию расположения ворот Фив в книге D.J. Mastronarde (ed.). Euripides Phoenissae. Cambridge, 1994, содержится в работе Berman D.W. Myth, Literature, and the Creation of the Topography of Thebes. – Cambridge, 2015. – P. 162–175.

[2] Schober F. Thebai, Topographie und Geschichte // Real Encyclopädie vol. V, part A2, 1934. – P. 1429.

[3] Symeonoglou S. The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times. – Princeton, 1985. – P. 32–34.

[4] Ibid. P. 34.

столько же – укрепления Кадмеи) почти в семь раз превосходят общую площадь Микенской цитадели и в десять раз Тиринфской.

Безусловно, такая диспропорция размеров поселений привлекала внимание исследователей, и они пытались предложить объяснение феноменальным размерам цитадели Гла. Так, выдающийся отечественный исследователь Ю.В. Андреев подчеркнул: «Дворец и другие помещения, обнаруженные внутри стен цитадели, занимают лишь незначительную часть этой территории, оставляя совершенно свободным большое пространство. В отличие от Микен и Тиринфа, Гла служила, по всей видимости, не только и не столько местом обитания царской семьи, сколько убежищем на случай военной опасности для жителей соседних селений, совместными усилиями которых она, вероятно, была воздвигнута»[1]. Однако в последнее время на основе недавних раскопок и гидрогеологических исследований было выдвинуто альтернативное понимание предназначения этой цитадели, учитывая ее физико-географическое окружение. Дело в том, что в конце XIX в. французские и британские инженеры осушили Копаидское озеро. Исследователи были немало удивлены, когда обнаружили систему древних дамб, частично связанных с островной микенской цитаделью Гла на северо-востоке озера. Соответственно, была выдвинута гипотеза о том, что микенцам из цитадели удалось осушить все озеро или его большую часть. Периодические раскопки и другие исследования дамб проводились на протяжении первой половины XX в., но широкомасштабные раскопки в Гла под руководством Спироса Яковидиса и германские гидрогеологические и археологические исследования были проведены здесь только начиная с 1980-х гг.[2]. Стало очевидно, что микенцы смогли построить большой канал вдоль северной стороны озера, и, возможно, второй канал вдоль южной и восточной сторон озера. Эти каналы с дамбами были предназначены для отведения воды из озера на прилегающие территории, в том числе, в естественные известняковые воронки, что существуют неподалеку на северо-восточной границе озера. Благодаря этому значительная осушенная часть озера была пригодна для се-

---

[1] Андреев Ю.В. Раннегреческий полис (гомеровский период). Избранные статьи / Вступ. ст. Ю.А. Виноградова. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2003. – С. 65.

[2] Iakovidis S. Glas II. Anaskafi 1981–1991. – Athens, 1998; Iakovidis S. Gla and the Kopais in the 13th Century B.C. – Athens, 2001; Knauss J. Die Melioration des Kopaisbeckens durch die Minyer im 2. Jt.v. Chr. Kopais 2. – München, 1987; Kalcyck, H.-J. and J. Knauss. The Munich Kopais-Project // Boeotia Antiqua 1 / ed. J.M. Fossey. – Amsterdam, 1989. – P. 56–71.

зонного сельскохозяйственного возделывания. Эти инженерные работы требовали больших усилий, поскольку общая длина этих древних насыпей сегодня составляет около 200 км, а ширина внутренней части канала около 30 м. С внешней стороны дамба была укреплена хорошо подогнанными камнями. Насыпи, по которым также могли двигаться колесницы совмещались с цитаделью Гла. Последние раскопки в цитадели подтвердили прежние впечатления о том, что значительная часть территории внутри – пуста, а бытовых остатков – немного. Т.е. здесь не обнаружено следов городской застройки или крупного дворцового комплекса. Зато в центре острова большая огороженная, ровная область содержала хранилища, в основном для зерна, наряду с жилыми помещениями и мастерскими. На самой высокой точке цитадели были размещены монументальные строения, которые Яковидис интерпретировал как резиденцию командующего гарнизоном и заведующего запасами зерна. Джон Бинтлиф считает, что если Гла сама по себе не была городом или государственным центром, но являлась военной базой с крупными зерновыми хранилищами, то она должна была относиться к ближайшему крупнейшему микенскому центру – Орхомену, который находился с северо-западной стороны озера[1]. Согласно античной традиции, Орхомен был врагом Фив. Учитывая то, что, по-видимому, Гла не была административным центром микенского царства и не была местом проживания населения, а также ее положение на острове, а вовсе не на перекрестке путей, как Фивы, то и наличие большого количества ворот для такого места не требовалось. Вероятно, что ворота цитадели Гла были связаны с системой дамб и каналов, в то время как административному центру Фивам, с их большим населением и положением на перекрестке естественных путей, требовалось больше ворот. Рассмотрим эти пути.

В древности, как и сейчас, Фивы (современный город Thíva) находился на перекрестке различных путей, и таким образом город совершенно естественно соединял дороги из северной Аттики и Оропа (по дороге из Танагры), из Халкиды, из Северной Греции (через Восточную Локриду, по северной стороне Копаидского озера), из Западной Греции (через Дельфы и южную сторону Копаидского озера, а также из Западной Аттики, Пелопоннеса и Истма (все пути через Мегариду). Кроме того, здесь соединялись пути из беотийских прибрежных регионов, с юго-запада (порты Феспий, Фисба и Хорсии), с севера (Анфедон) и с востока (Делий и другие части танагрейского

[1] Bintliff J. The Complete Archaeology of Greece: From Hunter-Gatherers to the 20th Century AD. – Oxford, 2012. – P. 191–192.

побережья, как, например, Авлида)[1]. На наш взгляд, учитывая такой узел путей, сходящийся в Фивах, этот центр позднего бронзового века вполне мог иметь все семь ворот, упоминаемые в аттических трагедиях V в. до н.э., тем более, что размеры Кадмеи это вполне позволяли.

Кроме того, даже совсем небольшая микенская цитадель Тейхос Димэон (Teichos Dymaion) (длина окружности стен всего ок. 190 м – окружают всего около 1 га площади), рядом с мысом Араксос в Ахее, имела трое ворот, а юго-восточные главные ворота были фланкированы башней, присоединенной с северо-восточной стороны[2]. Более того, археология представляет нам экземпляры ворот, фланкированные двумя башнями, как например, южные – главные ворота микенского акрополя Эфиры (Ephyra) в Эпире[3]. Таким образом, мы видим примеры весьма укрепленных ворот, да и ворота в Микенах и Тиринфе расположены под углами к стенам и, таким образом, фланги атакующих открыты для огня обороняющихся. Кроме того, наличие дополнительных ворот могло позволить оборонявшимся использовать их для неожиданных вылазок против нападающих[4]. Таким образом, аргументы Шобера и Симеоноглу о том, что в Кадмее позднего бронзового века не могло быть семи ворот, кажутся нам несостоятельными.

Что касается остатков фортификации Кадмеи периода позднего бронзового века, то они были найдены в разных местах вдоль северного и восточного склонов. Однако наилучшее свидетельство представлено результатами раскопок на юго-восточном склоне Кадмеи, где в 1984 г. был найден фрагмент стены толщиной 4.20–5 м, и длиной 13.50 м. Примечательно, что эта стена имела остатки прямоугольной башни или бастиона[5]. Таким образом, весьма вероятно, что это был бастион ворот. По оценке Аравантиноса, стена Кадмеи была воздвигнута в конце XIV в. до н.э., или на рубеже XIV–XIII вв. до н.э. ок. 1300 г. до н.э. и оставалась до последних лет XIII в. до н.э. в той форме, какую

---

[1] Fossey J.M. Topography and Population of Ancient Boiotia. – Chicago, 1988. – P. 200.

[2] Papadopoulos Th.J. Mycenaean citadels of Western Greece: architecture, purpose, their intricate role in the local communities and their relations with the West // Aegaeum (Annales d'archéologie égéenne de l'Université de Liège et UT-PASP), 41 / eds. A. Vlachopoulos, Y. Lolos, R. Laffineur, M. Fotiadis. – Leuven-Liège, 2017. – P. 421.

[3] Ibid. P. 422.

[4] Peatfield A. Minoan and Mycenaean Warfare // The Ancient World at War / ed. Philip de Souza. – London. – P. 95.

[5] Aravantinos V. Η μυκηναϊκή οχύρωση της Καδμείας: προκαταρκτική ανακοίνωση // Α' Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών (Θήβα, 10–14 Σεπτεμβρίου 1986) / ed. Alexandros Bekiaris. Vol. A: α. – Athens, 1988. – P. 113–136.

она имела с момента возведения. Для нас наиболее важно наличие бастиона или башни, что указывает на наличие ворот в этом месте, в начале современной улицы Эдипа.

Можно ли привязать это место к каким-либо воротам, упоминаемым в трагедиях? Башни или бастионы обычно устанавливались в слабых местах стены и чаще всего перед входом в цитадели. Здесь же находится естественный выход из Кадмеи и старый мост, который ведет к возвышенностям Исмена. Позиция этого выхода в середине восточного склона Кадмеи теоретически была обоснована еще Керамопуллосом, куда он поместил Гомолоидовы ворота[1]. В свете открытия здесь в 1984 г. стены с бастионом, ассоциация Гомолоидовых ворот с этим местом Кадмеи получила дополнительные аргументы. Но почему Гомолоидовы, а не какие-либо другие?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к сочинению Павсания, автора II в.н.э. Дело в том, что, используя сведения Павсания и соотнеся их с археологическими и топографическими данными, собранными Керамопуллосом, Семионоглу, Аравантиносом и другими исследователями, можно привязать довольно много имен, данных Павсанием к конкретным местам. Павсаний сначала называет те ворота, которыми он пользовался во время своего визита в Фивы: Электры, Претовы и Неистейские. Из контекста произведения становится ясно, что ворота Электры находились по дороге в Платеи и здесь Керамопуллос раскопал ворота классического времени. Претовы ворота должны были находится по дороге в Халкиду, а Неистейские – по дороге в Кабирион (святилище Кабиров). Ворота упоминаются древним автором в направлении против часовой стрелки. Местоположение остальных ворот, также упомянутых против часовой стрелки, может быть следующим: ворота Источника, вероятно, находились рядом с Дирке (у современного источника Парапорти), к югу от Неистейских ворот. Упоминаемые Павсанием ворота Гипсисты (в переводе – Высочайшие) (Ὑψίσται), вероятно, должны были быть на высокой точке около южной оконечности Кадмеи, где располагалось святилище Зевса Гипсиста (Paus. 9.8.5). Керамопуллос помещает храм Зевса Гипсиста на самую высокую точку Кадмеи на место, где сейчас находится

---

[1] Keramopoullos A. Θηβαϊκά (Archaeologikon Deltion 3). – Athens, 1917. – P. 475–477. Симеоноглу (Op. cit. – P. 35–38) не соглашается с Керамопуллосом и считает, что Гомолоидовы ворота гипотетически следует поместить на пересечении современных улиц Пелопида и Антигоны и это ворота еще среднеэлладского периода (ок. 2000–1600 гг. до н.э.), что выглядит, на наш взгляд, совершенно невероятным в свете накопленных археологических данных.

Рис. 1. Реконструкция местоположения ворот Фив и других монументов относительно современной карты

церковь Агиос Андреас, построенная в 1959 г[1]. Таким образом, в этой точке Павсаний заканчивает полный круг, возвращаясь опять к воротам Электры, где Керамопуллос раскопал ворота классического – ранне-эллинистического времени[2]. Это однозначно те ворота Элект-

[1] Keramopoullos A. Θηβαϊκά (Archaeologikon Deltion 3). – Athens, 1917. – P. 337. Ср.: Symeonoglou S. The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times. – Princeton, 1985. – P. 36, 296.

[2] Keramopoullos A. Θηβαϊκά (Archaeologikon Deltion 3). – Athens, 1917. – P. 7–32. Сам Керамопуллос, учитывая историю Фив и непотревоженную Керамику, по-видимому, относящуюся ко времени строительства западной башни, относил конструкцию башен ко времени восстановления Фив Кассандром в 316 г. до н.э., но, как отмечает Симеоноглу (Op. cit. – P. 236) – примыкающая к западной башне стена исодомной кладки в 2 м толщиной могла быть классического времени.

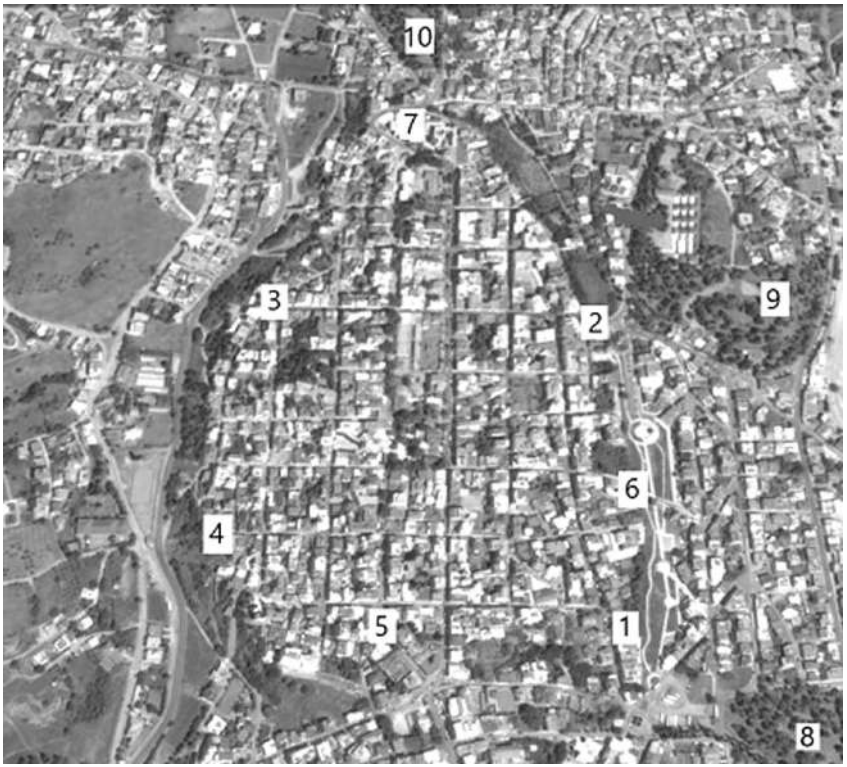

Рис. 2. Реконструкция местоположения ворот Фив и других монументов относительно современного ландшафта.
Ключ к рисункам 1 и 2:
1 – ворота Электры. 2 – Претовы ворота. 3 – Неистейские ворота. 4 – ворота Источника. 5 – ворота Гипсисты (или Онки?). 6 – Гомолоидовы ворота. 7 – Северные (или Огигиевы?) ворота. 8 – святилище Аполлона Исмения (холм Исменион). 9 – холмы Кастеллиа. 10 – холм Амфейон

ры, что видел Павсаний, поскольку он упоминает налево от ворот Электры священное место, связанное с Гераклом (Paus. 9.11.1-6), которое Аравантинос раскопал в точности соответственно местоположению, указанному Павсанием[1].

[1] Aravantinos V. Το Τέμενος του Ηρακλέους στη Θήβα // Αρχαιολογικές Σύμβολες Τόμος Γ: Βοιωτία & Εύβοιας / ed. S. Oikonomou. – Athens, 2015. – P. 85–106; Aravantinos V. The sanctuaries of Herakles and Apollo Ismenios at Thebes: new evidence // Interpreting the Seventh Century BC. Tradition and Innovation / eds. X. Charalambidou and C. Morgan. – Oxford, 2017. – P. 218–227.

Павсаний упоминает также Огигиевы и Гомолоидовы ворота, но определить их возможное местоположение сложнее. Симеоноглу отмечает, что если располагать их против часовой стрелки, то получится, что они должны были располагаться где-то между воротами Электры и Претовыми[1]. Вполне вероятно, что Керамопуллос прав, помещая здесь Гомолоидовы ворота, поскольку есть надпись указывающая на существование культа Зевса Ὁμολώιος (*IG* 7:2456)[2]. Кроме того, Керамопуллос допускает, что Огигиевы ворота – это те же Северные ворота и это логично, учитывая, что у Эсхила Северные ворота есть, а у Еврипида нет, но у Эсхила нет Огигиевых, что есть у Еврипида. Если это Северные ворота, то их следует поместить на северной оконечности Кадмеи у современного археологического музея. Берман полагает, что Эсхил придумал название Северные ворота для своей трагедии и что неизвестно, были ли на этом месте действительные ворота, поскольку нет археологических доказательств существования здесь древних ворот[3]. Однако даже если Эсхил придумал название Северные ворота для этого места, то альтернативное имя может представлять Огигиевы[4]. Что касается возможности самого существования здесь ворот, то в отличие от Бермана, мы как раз используем текст Эсхила (Seven. 526–528) для доказательства того, что ворота в северной части Кадмеи были.

τὸν δὲ πέμπτον αὖ λέγω,
πέμπταισι προσταχθέντα Βορραίαις πύλαις,
τύμβον κατ᾽ αὐτὸν Διογενοῦς Ἀμφίονος.
А теперь о пятом речь,
Направленном к воротам пятым, северным,
Где отпрыск Зевса, Амфион, в гробу лежит.

(*Пер. С.К. Апта*)

Эсхил дает здесь прямое указание на холм Амфейон, который находится с северной стороны Кадмеи и где известны микенские погребения[5]. Для Бермана Эсхил здесь упоминает холм Амфиона, чтобы

---

[1] Op. cit. – P. 36.
[2] Op. cit. – P. 472, 475.
[3] *Berman D.W.* The Double Foundation of Boiotian Thebes // TAPhA 134, 2004. – P. 8–9.
[4] Мы допускаем, следуя Берману, что название «Северные» могло просто означать ворота, ассоциированные с северной стороной и не быть собственно наименованием ворот: см. Berman D.W. ‘ “Seven-Gated” Thebes and Narrative Topography in Aeschylus’ Seven Against Thebes’ // QUCC71, 2002. – P. 88.
[5] Работы на этом холме вели Керамопуллос, Фараклас и Спиропулос. Сводные результаты исследований см. Semyonoglou S. Op. cit. – P. 273–274. Наибольший интерес вызывает крупное погребение Среднеэлладского периода. По-

интегрировать в текст миф об основании Фив, отличный от мифа о Кадмее. На наш взгляд, это весьма сложная гипотетическая версия и естественнее предположить, что Эсхил прямо указывает на точное место ворот с северной стороны Кадмеи. Даже если Берман прав, то не следует исключать прямое указание на ворота, скорее логично предположить, что отсылка к мифу об Амфионе и Зете являлась дополнительной целью Эсхила, в то время как верхний пласт понимания текста оперирует к конкретному месту расположения ворот.

Единственное название ворот, как мы считаем, которые действительно могли в драматургических целях придумать Эсхил и за ним Еврипид – это название Седьмые ворота (но это не значит, что ворот не было семь). Здесь аргументы Бермана кажутся нам вероятными[1]. Эти ворота могли не привязываться авторами к конкретному месту Фив, но перенести зрителя в драматически значимую плоскость.

Таким образом, мы считаем, что Фивы микенского времени действительно могли иметь семь ворот[2]. Интересно, что Берман пришел к тому, что, вероятно, миф об основании Фив Амфионом и Зетом, который содержится в Одиссее (11.260–5), имеет корни в микенском периоде. Этот миф сфокусирован на фортификации и уже использует наиболее известный эпитет Фив – «семивратные» (ἑπτάπυλος)[3].

Но как вся эта эпическая традиция, имеющая корни в микенском времени, дошла до архаического и классического периодов после коллапса микенского общества ок. 1200 г. до н.э. и последующие «Темные века»? Есть ли какие-либо реальные индикаторы того, что эта традиция все еще жила в период после 1200 г. до н.э.? Учитывая, что после

гребение было разграблено еще в древности. Известно, что оно было более 2 м длиной и перегорожено с трех сторон плитами, с четвертой – северной стороны было две плиты, но они не были найдены in situ, поскольку были перемещены грабителями. Также не in situ была найдена большая плита из черного известняка, несомненно, крышка. Костные остатки были скудны, чтобы предположить количество погребенных, но Спиропулос по двум впадинам в породе, которые могли использоваться для приношений, предположил, что погребенных было двое. Это монументальное погребение и вполне вероятно, что это знаменитая могила Амфиона и Зета, которую видел Павсаний (Paus.9.17.4,7). Кроме того, здесь известно два или три погребения микенского времени.

[1] Ibid. P. 90–91, 95.

[2] Возможное местоположение ворот, привязанное к современной топографии города, представлено на рисунках 1 и 2.

[3] *Berman D.W.* Cities-Before-Cities: ‘Prefoundational’ Myth and the Construction of Greek Civic Space // Myths on the Map: The Storied Landscapes of Ancient Greece / ed. G. Hawes. – Oxford, 2017. – P. 37. Cf.: Berman D.W. The Double Foundation of Boiotian Thebes // TAPhA 134, 2004. – P. 1–22.

разрушения дворцов исчезло линейное письмо Б и Греция погрузилась в бесписьменный период, необходимо обратится к данным вазописи. В VIII–VII вв. до н.э. появляется вазопись несущая изображение гомеровских сюжетов и часть ранних надписей на вазах позднегеометрического и архаического стиля алфавитным письмом, имеют отношение к эпической традиции[1]. Такое положение не могло сложиться неоткуда. Логично предположить, что на это напрямую повлияла гомеровская традиция VIII–VII вв. до н.э., однако в ней четко прослежены микенские корни. Есть ли вазопись, изображающая сюжеты, схожие с гомеровскими или с традицией, связанной с «Семеро против Фив» (изображение воинов или войска, которое отправляется в поход, воины возвращаются с добычей или идут со своей поклажей) в период с 1200 по 1050 г. до н.э.? Для этого надо проследить изображение на керамике Позднеэлладского III Ц периода. Существует знаменитый кратер, именуемый «Вазой воинов», найденный в Микенах на руинах одного из зданий за кругом гробниц А, датируемый Позднеэлладским III Ц ранним периодом (1180–1150 гг. до н.э.)[2]. На нем изображены шесть воинов с щитами, копьями, поклажей и в шлемах, идущие в поход, а женщина с поднятыми руками машет им на прощание. На наш взгляд, это сюжет вероятной эпической традиции микенского времени или той традиции, которая была использована в эпической традиции позднегеометрического – архаического периодов. Мы не можем сказать, куда они направляются, но и Фивы не могут быть исключены. Письменности уже нет, административного класса тоже, но память об организованном микенском обществе и воинах жива. Проходит еще немного времени и вазопись деградирует, но подобный сюжет остается. Так, в музее Микен под номером 1477 хранится фрагмент с изображением воинов, хоть примитивизация и очевидна. Этот фрагмент также относится к Позднеэлладскому III периоду, но датировать его, видимо, стоит несколько более поздним временем, ближе к 1150–1100 г. до н.э. Однако это Микены, а что

---

[1] О самых ранних надписях см.: Powell B.B. Homer and the Origin of the Greek Alphabet. – Cambridge, 1991. О надписях на керамике см.: Osborne R., Pappas A. Writing on archaic Greek pottery // Art and Inscriptions in the Ancient World / Eds. Z. Newby, R. Leader-Newby. – Cambridge, 2007. Весьма любопытный экземпляр надписи, связанной с эпической традицией представляет «Кубок Нестор», найденный в Питекуссах – см.: Murray O. Nestor's cup and the origins of the symposion // Apoikia: Scritti in onore de Giorgio Buchner, AION ns 1, 1994. – P. 47–54; Osborne R. Greece in the Making, 1200–479 BC. Second edition. – London/New York, 2009. – P. 77–79.

[2] Хранится в Национальном археологическом музее в Афинах под номером 1426.

Рис. 3. Фрагменты кратера Позднеэлладского III Ц периода, найденного при раскопках 2014 г. под руководством Аравантиноса в Кадмее. Aravantinos V. Ἀνασκαφὴ μυκηναϊκοῦ ἀνακτόρου Θηβῶν // ΠΑΕ 2014. Athens, 2016. Fig. 5.

же Фивы? Имеются ли здесь фрагменты керамики с подобными сюжетами Позднеэлладского III Ц периода?

В Кадмее в 2014 г. при раскопках под руководством Аравантиноса были найдены фрагменты кратера Среднего Позднеэлладского III Ц периода, что датируется около 1150–1100 гг. до н.э. (рис. 3). На склеенных фрагментах сосуда изображены воины в движении, вероятно, возвращающиеся после сражения, быть может, из разграбленного города, как и на кратере, возможно, той же мастерской, что и из микенского слоя святилища в Калаподи Фтиотидской. Мужчины вооружены длинными мечами, а на плечах несут военную добычу в мешках, повешенных на палки для переноски тяжестей. По мнению Аравантиноса, сцены вызывают в памяти описания эпоса и воспроизводят «воинское» мировоззрение, что и сосуды того же времени из кино, на побережье восточной Локриды[1].

Как мы видим, континуитет сюжетов вазописи с эпическими мотивами прослежен в 1200–1100 гг. до н.э. в Микенах, Фивах, Калаподи и в кино. Затем эти сюжеты вновь обретают мощь в позднегеометрическом и архаическом искусстве. На наш взгляд, это подтверждает устную традицию, которая отделяет микенскую эпоху от гомеровского времени. Как и через кого она могла передаваться?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует проследить континуитет элит от микенского времени до гомеровского периода. Гомер упоминает термин басилевс (βασιλεύς), который также имеет корни в микенском обществе. Только если у Гомера басилевс – фигура очень высокая, чуть меньшая по статусу, чем царь (например, какое-то количество басилевсов было на Итаке, которой правил Одиссей (Hom. Od. 1, 394–395)), то в микенском обществе qa-si-re-u играл гораздо

[1] Aravantinos V. Ἀνασκαφὴ μυκηναϊκοῦ ἀνακτόρου Θηβῶν // ΠΑΕ 2014. – Athens, 2016. – P. 51; Ἔργον 2014. – Athens, 2015. – P. 29–30.

меньшую роль, как, например, глава кузницы или своего рода местный бигмен[1]. Таким образом, можно предположить, что когда произошел коллапс микенского общества, был уничтожен правящий и административный класс, но менее статусные служащие, типа qa-si-re-u, на местах могли сохраниться. В последующий период они могли занять руководящую позицию в обществе и они желали легитимироваться, видеть себя потомками того, прежнего, героического микенского воинского общества. Это обстоятельство тем более вероятно, учитывая, что, как отмечает Аравантинос, раскопки выявили постдворцовые погребения, которые были найдены в камерных гробницах вокруг Кадмеи, что были связаны с повторным использованием более ранних гробниц как мест памяти и/или поклонения первым погребенным. Вполне вероятно, продолжает Аравантинос, что подобное отношение может означать намеренную приверженность или даже возвращение к дворцовым традициям, что представляет заявление прямого наследования микенским предкам[2].

Итак, мы установили, что в ряде мест Греции, включая Фивы, мог существовать континуитет с микенским временем, который нитью через «Темные века» и греческий «Ренессанс» VIII в. до н.э. протянулся в архаическое и классическое время. Это выразилось как в аристократической легитимации, культовой составляющей, так и в эпической традиции, воспоминания о которой вошли в трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида. В произведениях этих авторов, особенно у Эсхила и Еврипида была указана микенская топография Фив, где подчеркивается фортификация Кадмеи с семью воротами, которые, на наш взгляд, могли реально существовать в микенское время. Несмотря на сложную ситуацию с соотнесением вариантов наименования некоторых ворот с их точным местоположением, современный уровень знаний позволяет локализовать некоторые из них, причем в конкретном случае (раскопки Аравантиноса 1984 г.) установить точное микенское местоположение ворот.

Эта память о микенских временах в классический период, по-нашему мнению, являлась частью образовательной системы для широкой аудитории, что могла наслаждаться аттическими трагедиями. В разобранных нами упоминаниях из аттических трагедий отразилось также городское образовательное пространство Фив, где фиванцы знали свои монументы и культовые места, включая статус-

---

[1] Chadwick J. The Mycenaean World / Cambridge University Press. – Cambridge, 1976. – P. 70; Palaima T.G. Linear B // The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean / ed. Eric H. Cline. – Oxford, 2010. – P. 367.

[2] Aravantinos V. Forthcoming. Old Memories vs New Trends in Postpalatial Thebes.

ные погребения, в том числе среднеэлладского и микенского времен. Аттические трагедии переносили эти знания на более широкую аудиторию. Причем такая образовательная система не потеряла свою актуальность даже в эллинистический период и римское время, превратившись скорее в письменную традицию для становления интеллектуалов. Из работы крибиори можно заключить, что чтение таких произведений, как например, «Финикиянки» Еврипида, для греков эллинистического и римского периодов было способом культурной самоидентификации, а мир обучающегося определялся такими границами, как реки Исмен, Скамандр или источник Дирке, причем в большей степени, чем реальной страной, в которой он жил[1].

[1] Cribiore R. The Grammarian's Choice: The Popularity of Euripides' Phoenissae in Hellenistic and Roman Education // Education in Greek and Roman antiquity / ed. Yun Lee Too. – Leiden, Boston, Koln, 2001. – P. 246–247.

The Theatre of Chaeronea and Rectilinear Koila

Marco Germani

The theatre of Chaeronea, in Boeotia, has always been of great interest due to the rectilinear plan of its early structure. Excavations carried out in 2009 have enabled us to observe previously undiscovered phases of construction and parts of the building. Thanks to these surveys, we can now discuss the monument's creation and architectural evolution, concentrating on the redefinition of the theatre's koilon. This article aims to re-examine the structures of the theatre of Chaeronea, starting with an examination of some of the most interesting rectilinear koila in Greece. In recent years, excavations in continental Greek have led to a revival of the endless debate on rectilinear plans and on the relationships between fifth-century theatres exhibiting plans with rectilinear staircases. Following the canonisation of the semi-circular plan, did all theatres suddenly take up the new model? When did the theatre of Chaeronea abandon its rectilinear shape to imitate the semi-circular theatres of the fourth century BC? Can we really imagine an immediate and sudden upsetting of theatre plans without considering the spread and reception times of the new model? How much did local needs and specificities influence the redefinition of old theatres? The following paper does not necessarily aim to answer all of these questions, but draws attention to certain issues arising from the Chaeronea theatre case. The small Boeotia town experienced its greatest economic and demographic development starting in the late first century BC. Evidently, however, consistent with a regional situation that was particularly active[1] in theatre construction, it had already built its small theatre in the fifth century BC, despite its small size.

"There is no incontrovertible evidence for an orchestra circle before the theater at Epidauros was built at the end of the fourth century BC", concluded Gebhard[2] in a long 1974 article on orchestra shapes in the most ancient Greek theatres. Her research came after a long series of studies on rectilinear plan theatres and was trailed by many other articles searching for common aspects that could be potentially attributable to a widespread

---

[1] Germani M. *Boiotian theatres: an overview of the regional architecture,* in Rune Frederiksen, Elizabeth R. Gebhard and Alexander Sokolicek (edd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre,* Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27–30 January 2012, Athens 2015. – PP. 351–365.

[2] Gebhard E. *The form of the orchestra in the Early Greek theatre,* in *Hesperia*, 1974, 43. – P. 440.

model in the fifth century BC. More recently, Moretti, starting from the theatre of Dionysus on the slopes of the Athenian acropolis, took the opportunity to revisit and update the *status quaestionis* on theatres with rectilinear *koila* in Greece. Numerous hypotheses have been developed on the origin and spread of the rectilinear shape, and just as many theories on the transition to semi-circular *koilon* have been expressed[1]. What is widely accepted, however, is that, starting in the second half of the fourth century BC with the canonization of the semi-circular form, all theatres tended to adopt this plan, immediately supplanting the rectilinear staircases in use up to that point. The existence of rectilinear staircases after the fifth century BC has always been refused by a greater number of scholars who indicate that the transition to the semi-circular plan was in the fourth century[2]. In reality, as shown by studies on the theatre of Makyneia, architects in small provincial cities often used solutions more suited to the morphological characteristics of the landscape, to available resources and to the needs of the city[3]. The theatre of Isthmia[4] also seems datable to about 400 BC, the start of the fourth century BC. We might say the same for the theatre of Eretria, where the studies by Fiechter[5] now appear to displaced by Isler, who dates the rectilinear structure to the mid-fourth century[6]. This debate, still heated and animated, highlights how much we have yet to understand when it comes to theatres. The constant restoration and renovation performed on the theatres over the centuries cancels out the original image of these structures. The result, in a way, is a loss of data we might have used to establish and refer to aspects shared by these early theatres. The archaeological evidences examined to date seem to start from a common feature: all of these theatres were built directly into rocky slopes[7]. Another feature seems to be

---

[1] Paga J. *The Greek Theatre*, in Margaret M. Miles (ed.), *A Companion to Greek Architecture*, Chichester, West Sussex. – P. 371.

[2] On this subject, also see Paga J. Deme Theaters in Attica and the Trittys System, in *Hesperia,* 2010, 79. – PP. 351–371.

[3] Stiros S., Psimoulis P.A., Kolonas Ch.L. *The Theatre of Aitolian Makyneia,* in *Annual of the British School at Athens*, 2005 (2006), 100. – P. 312.

[4] Gebhard E. *The theatre at Isthmia,* Chicago and London 1973. – PP. 9–26; Moretti J.C. *Les* entrées en scène dans *le théâtre grec: l'apport de l'archéologie*, in *Pallas*, 1992. – PP. 84–87.

[5] Fiechter E.R. *Das Theater in Eretria,* Stuttgart 1937.

[6] Isler H.P. *Eretria*, in P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico,* Roma 1994. – PP. 215–216; Isler H.P. *Das Theater: Grabungen 1997 und 1998,* in *Eretria XVIII*, Gollion 2007.

[7] Moretti J.C. *Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C.*, in *REG,* 113, 2000. – P. 283.

the absence of a stable scenic structure (*skene*)[1]. A rectilinear shaped and rather small *koilon* is a recurring element in the theatres of Greece and Sicily in the fifth and early fourth century. During the fourth century, with the start of the Hellenistic age and an increased importance of the theatre in Greek society, these *koila* began to have larger dimensions[2]. Anti and Polacco[3] previously believed theatre of Chaeronea (fig. 1) to be a small theatre with 8/12 rectilinear steps. Recent surveys performed on the structure reveal that its early form likely had at least ten rows of steps of which we have traces *in loco*[4], followed by a unknown number of other steps which vanished with the construction work for the *cavea's* curvature. A more exact dating of this structure comes not only from a comparison with other rectilinear plan theatres, but also from an inscription seen and recorded first, mistakenly, by Frazer[5] and later, correctly, by the two Italian scholars[6]. It now seems rather improbable to trace the inscription recorded in the IG[7] to the wall of the *katatomé* A3 (v. fig. 2):

[– – –]μεσ[– –]
Ẹὐ[ϝ]άνδρας.

---

[1] The theatre of Isthmia is an exception, where we seem to have the remains of a scenic structure. Gebhard E. *The theatre at Isthmia,* Chicago and London 1973. – PP. 9–26.

[2] Paga J. Deme Theaters in Attica and the Trittys System, in *Hesperia,* 2010, 79. – P. 367.

[3] Mentions of the theatre are also found in a work by Ginouvès. However, he states in a note that his considerations on the theatre are the result of reading the work by Anti and Polacco, (Ginouvès R. *Le théâtron à gradins droits de l'odéon d'Argos*, Paris, 1972. – PP. 62–63). To be mentioned, also: Arias P.E. *Il teatro Greco fuori di Atene*, Firenze 1934. – PP. 64–66; Dilke O.A.W. *The greek theatre cavea,* in *BSA* 43, London 1948. – PP.125–192.

[4] Anti and Polacco detected only 8 steps, while a fresh autoptic examination of the structure found the remnants of at least 10 steps, under which other staircases, which disappeared following the curvature of the *koilon*, could be identified.

[5] This inscription, IG 3459, was mistaken by Frazer with IG 3407, causing numerous problems in archaeological literature in the following years. It held, on the basis of the dedication contained in IG VII 3407, that the theatre could have been dedicated to Apollo and Artemis. Frazer J.G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece,* V. London, 1898. – PP. 205–208; The transcription error is still evident in: Kountouri E. Ανασκαφικές εργασίες στην Χαιρώνεια 2000–2002, Πρώτες εκτιμήσεις, in A. Mazarakis Ainian (ed.), Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (1: 2003: Βόλος, Greece), Βόλος 2006. – P. 781; Sear F. *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006. – P. 392.

[6] Anti C., Polacco L. *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici,* Padova 1969. – P. 25.

[7] IG VII 3459.

Fig. 1. Chaironeia, theatre

This evidence was examined rather hastily by Anti and Polacco. The two archaeologists reported seeing it carved in the centre of the *katatomè* K3 (fig. 2). The epigraphic text, despite its insignificant content, is interesting for the presence of "Ϝ". As noted by Buck[1], the "Ϝ" in an intervocalic position is attested in Boeotia only until the first half of the fourth century BC, at most. This dating provides us with an excellent chronological marker to reconstruct the steps related to the curvature of the cavea. The text was certainly engraved on a rectilinear wall of the koilon. The redefinition of the cavea, according to Anti and Polacco, was completed at the turn of the fourth and third century, therefore, at least, 50 years after the "Ϝ" is sup-

[1] Buck C.D. The Greek dialects. – Boston, 1910. – PP. 48–49; id. Buck C.D. Introduction to the study of the Greek dialects: grammar, selected inscriptions, glossary. – Boston, 1928. – PP. 196.

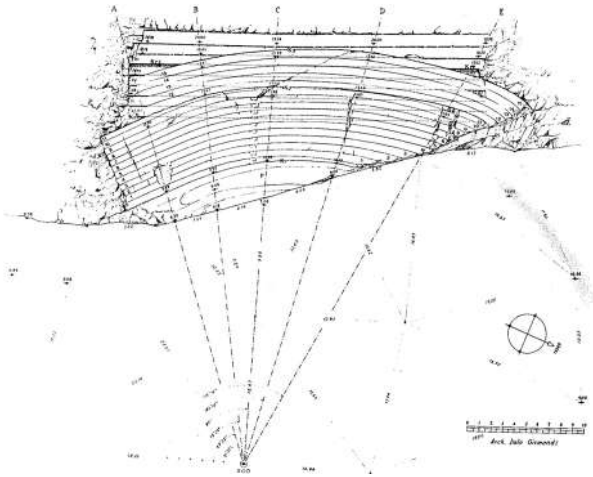

Fig.2. Chaironeia, theatre plan, Gismondi 1969 (Anti Polacco 1969)

posed to have disappeared. So, it would seem rather unlikely to find a text that paleographically dates back to the first half of the fourth century BC, at most, on a (curved) reworked wall at the end of the fourth century BC, like the *katatomè* K3. The only point where this *katatomè* coincides with the ancient step, and where its surface could have remained unchanged, is a very small area, somewhat high compared to the step's level, located almost at the centre of this wall. Autoptic analysis carried out in oblique light, however, did not reveal any traces. In addition to the problem of the inscription, the theatre of Chaeronea seems to have another problem: the height of the orchestra in the early rectilinear-plan theatre. If we accept the idea that this early structure was designed with few steps, as shown in the plan prepared by Gismondi in 1969, we understand that the original plan for the orchestra must have been at a higher level than the orchestra of the curvilinear theatre. So, to create the curvilinear theatre, the *koilon* would have been expanded, which would have involved excavation works to the original plan and a lowering to create more steps, which then became part of the *ima cavea*. It seems more likely, then, that the original rectilinear staircase took up the same height that was covered by the curvilinear theatre[1]. This is confirmed by observable details in the shape of

[1] Anti and Polacco themselves, considering the possibility of a theatre with only the 8 rectilinear steps they found, admitted to having problems with this hypothesis, due to the absence *in situ* of containment and substructure works on the orchestra level which were found about 7 metres above the current one. This is why they

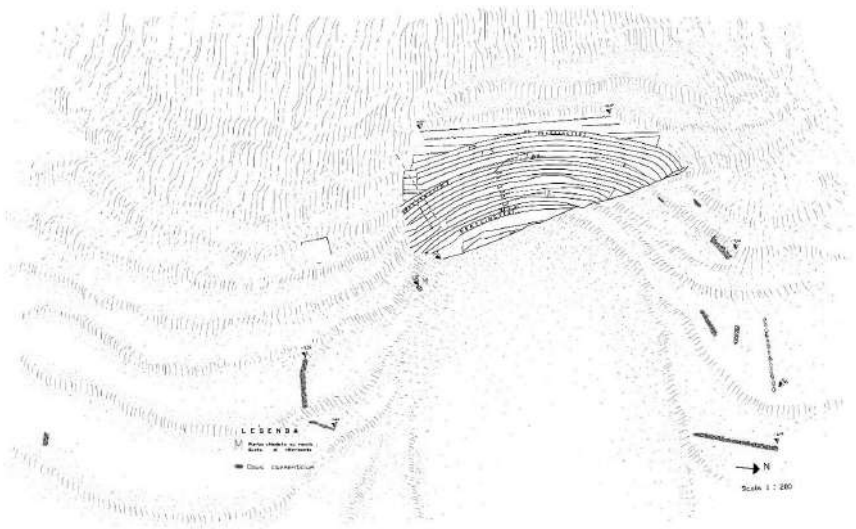

Fig. 3. Chaironeia, theatre plan, Germani 2012

some of the steps in the *ima cavea,* as well as by surveys conducted in 2009 (fig. 3). This new theatre, equipped with two side wings on the embankment, continued to function until at least the mid-fourth century AD[1], as evidenced by coins found in recent excavations[2]. The continuity of this structure is also attested by an inscription[3], dated to the third century BC,

---

suggested a series of about 4 steps to be placed under a *katatomé kr1* (Gismondi 1969 plan). This *katatomè* separated the rectilinear staircase, made up of the 8 steps they detected, from a lower set of steps (perhaps 4) used to reach the current orchestra level.

[1] The throne held in the church of *Kimisi Theotokou* in the modern village of Chaeronea*,* dated to the mid-fourth century AD, would suggest a very long lifespan for this structure, if its provenience from the *proedria* of the theatre were confirmed. Germani M. *Troni e sedili della Beozia con decorazioni vegetali,* in R. Di Cesare, F. Longo, S. Privitera (a cura di), Dromoi, *Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dai suoi allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene,* Salerno 2016. – PP. 231–241.

[2] These are, in fact, two coins datable to the rule of Constantius II; while the first is a Centenionalis with an effigy of Constantius on the front and a soldier killing scene on the back (RIC352; Cohen H., *Description historiques des monnaies frappée sous l'Empire Romain,* Paris, 1880–82. – P. 46), the second, not as well preserved, seems to refer to the Maiorina type, with the diademed head of the emperor on the front and a knight killing a barbarian on the back (RIC VIII #195).

[3] IG VII 3409.

Fig. 4. Chaironeia, excavations 2009, trench in the orchestra of the theatre

which references construction work for a *proskenion*. This information is interesting because it attests that the theatre was in use and that performances were regularly held in it in the third century BC. Unfortunately, neither direct recognition nor the excavations made in 2009[1] allow us to find the remains of a *skene*. In the last century, the theatre area was subjected to significant modification, which compromised its original morphology. The archaeological trench opened at the edge of the orchestra did not yield any evidence of structures that may refer to the *proskenion* mentioned in the inscription[2]. At approximately 2.5 m below ground level, instead, a dry stone wall was found. Due to the closure of excavations, however, it was not possible to fully investigate (fig. 4). The remnants, which are perpendicular to the *cavea* of the theatre, although they are minimally included in the trench, do not seem to be connected with the theatre itself. Thanks to a few mixed ceramic fragments found in the same strata as the stone structure, this situation seems datable to before the creation of the theatre itself. This condition helps us understand how the ancient plan underwent a gradual raising of roughly 2.50 m. As regards the scenic

[1] Germani M. *Il teatro di Cheronea: dal* koilon *rettilineo alla* cavea *semi circolare*, in M. Germani (a cura di) Tra Oriente ed Occidente: miscellanea di studi sul mondo antico, Aquino 2017. – PP. 48–62.

[2] Germani M., 2017, op. cit. note 1. – P. 58.

structure, without precise archaeological data, we might suppose that the theatre still lacked a *skene* in the third century BC and that the *proskenion* referred to in the inscription was just a raised wooden structure. This still occurred in many theatres between the late Classical age and the dawn of the Hellenistic period, only when performances were held. The issue of the *koilon*'s curvature still requires clarification. When was the rectilinear theatre of Chaeronea curved to align with the model of Hellenistic theatres? According to Anti and Polacco, the curvature of the staircase was done in two later phases, with about three centuries between them. The theatre must have undergone an early rearrangement of the *theatron* just after the Battle of Chaeronea in 338 BC. This intervention gave the *koilon* the curvilinear style mentioned above, which scholars believe to be fundamental in indicating the small Boeotian town's reception of the new model. The definitive curvature, according to the two Italians, occurred after the 86 BC battle between Sulla and Archelaus[1]. In reality, the pseudo semicircular form adopted after the theatre of Chaeronea's curvature does not make any sense unless it is considered in light of the two embankments on the sides of the *koilon* carved in the rock. The need to explain the various *katatomai* in the theatre led the two Italians to identify two later actions of curvature to the *koilon,* which now no longer seem probable[2].

In the absence of concrete structures to underbuild and contain the two side embankments at the edge of the flight of steps, no partial curvature of the *koilon* could have guaranteed its alignment to the new standards set by the *theatron* of the Epidaurus theatre. It seems clear, rather, that the theatre of Chaeronea adopted its pseudo-circular shape only after the creation of the two side embankments. The hurried curvature created for the *koilon* in the rock cannot be justified if not based on concrete structures found to the north and south of the *cavea,* to expand the original *koilon*. For this reason, I believe it is more likely that the curvature of the *koilon*

---

[1] Anti, Polacco 1969: C. Anti, L. Polacco, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici,* Padova 1969. – PP. 43–44.

[2] Other hypotheses on the transformation of the structure into an arena and on the subsequent raising of the first steps of the cavea with respect to the orchestra level also seem improbable. A test performed during 2009 excavations at the foot of the staircase highlighted, a few cm from the level of the first step, the presence of a rocky bank. This discovery suggests that the original orchestra level, removed from the heavy excavation work completed in the 60s of the century before, must have been located above this rock and could have been made up of a strong mixture that concealed and levelled the natural roughness (holes) of the rocky bank. Germani M. *Il teatro di Cheronea: dal* koilon *rettilineo alla* cavea *semi circolare*, in M. Germani (a cura di) Tra Oriente ed Occidente: miscellanea di studi sul mondo antico, Aquino 2017. – PP. 48–62.

influenced the structure only after the spread of *opus caementicium* in Greece, which was widespread between the end of the first century BC and the start of the following century[1]. Chaeronea's archaeologically-attested demographic boom in the Roman age, together with the construction *ex novo*[2] of public buildings[3], seems to support the hypothesis that theatre building was redefined in that period. It was thus the need to expand the capacity of the old, smaller *koilon* that stimulated the redefinition of the entire building towards the circular shape. Therefore, it seems that for roughly four centuries, it continued to function with a rectilinear plan.

---

[1] Such a late date for the reception of the new model shouldn't surprise us. Remember, for example, that in the small theatre of Argo, the rectilinear phase of the mid-fifth century BC was cancelled out only with the construction of the *odeon* built at the end of the first century AD and the start of the second. Nielsen I. *Cultic Theatres and Ritual Drama,* Gylling, 2002. – PP. 101–106; Burmeister E. *Antike griechische und römische Theater,* Darmstadt, 2006. – P. 129; Isler H.P. *Argo*, in P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico,* Roma 1994. – P. 123.

[2] Kahrstedt U. *Das wirtschaftliche Gesicht Griechenlands in der Kaiserzeit: Kleinstadt, Villa und Domäne,* Bern, 1954. – PP. 108–109; *ADelt.*, 51, 1996, Χρονικά, PP. 278–279; *ADelt*., 52, 1997, Χρονικά, p. 393; *ADelt*., 53, 1998, Χρονικά, p. 335; Bonanno M. *La scultura di età romana nella Beozia: importazioni e produzioni locali,* in Θ.Σ. Τιβερίου (ed.), Κλασική παράδοσηκαι νεωτερικά στοιχείαστην πλαστικήτης ρωμαϊκής Ελλάδας, Thessaloniki 2012. – PP. 233–249.

[3] The two public bath buildings identified by excavations in the Kaili and Tsirka properties, in addition to the numerous remains of production villas, often equipped with bath systems, seem to indicate a particularly flourishing period for the city starting at the end of the first century BC. *ADelt.*, 22, 1967, Χρονικά, p. 243; *ADelt.*, 48, 1993, Χρονικά, pp. 181–182; Andriomenou A.K. s.v. *Chaironeia,* in *EAA*, II suppl., vol. II, 1994. – PP. 116–117; Kountouri E. Ανασκαφικές εργασίες στην Χαιρώνεια 2000–2002, Πρώτες εκτιμήσεις, in A. Mazarakis Ainian (ed.), Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (1: 2003: Βόλος, Greece), Βόλος 2006. – P. 786; Harami A. *The excavation of a Roman building in Chaeronea,* in M. Germani (ed) Tra Oriente ed Occidente: miscellanea di studi sul mondo antico. Frosinone 2016. – PP. 21–35.

Дионис выбирает Эсхила

Л.Б. Поплавская

Статья посвящена анализу раннего этапа творчества одного из первых трагиков греческого театра. Эсхила называют отцом трагедии, т.к. он преобразовал первоначальное театральное действие с одним актером и кантатой хора, вышедшее из дифирамбического жанра торжественной хоровой лирики, в полноценную драму. Эсхил первым осознал важность наличия драматического конфликта для показа на сцене героических мифических преданий. Он ввел второго актера, чтобы этот показ стал возможным. Драматический конфликт завязывался и разрешался на глазах у зрителей, вовлекал их в происходящее действие. Этим Эсхил давал зрителям возможность сопереживания героям трагедии при их раздумьях и сомненьях перед совершением поступка, известного из мифической истории. Название статьи о выборе Эсхила богом Дионисом, которому были посвящены театральные постановки на празднике Великие Дионисии в Афинах, отталкивается от комедии Аристофана «Лягушки». Эту комедию считают первым опытом литературной критики в Древней Греции. В агоне комедии соревнуются за право быть первым трагиком Греции Эсхил и Еврипид, находящиеся в Аиде – царстве мертвых. Дионис озабочен отсутствием театрального репертуара на своем празднике, т.к. великие трагики уже умерли. Он спускается в Аид, чтобы вернуть душу Еврипида, но отдает первенство Эсхилу и выбирает его. Дионис признает воспитательное значение его трагедий «Персы» и «Семеро против Фив». Героика и патриотизм трагедий Эсхила необходимы гражданам полиса. Обращение к комедии Аристофана вызвано цитатой из нее в анонимной биографии Эсхила, дошедшей в его рукописях. Биограф перечисляет заслуги этого драматурга в развитии аттического театра и приводит слова Диониса к Эсхилу, названному «первым из эллинов» (Аристофан «Лягушки», 1004–1005). По мнению Диониса как героя комедии, а за ним стоит выбор Аристофана, трагедии Эсхила выражают моральные ценности целого поколения афинян, отстоявших независимость родины во время греко-персидской войны. Для этого поколения граждан имеют непреходящую ценность идеи добра и справедливости, санкционированные, по представлению греков, богами. Автор статьи останавливается на одной из самых ранних трагедий Эсхила «Умоляющие». Конфликт драмы заключается в выборе позиции главного героя – царя Аргоса Пеласга, должен ли он защищать дочерей царя Даная от притязаний их женихов. В статье рассматриваются различные версии мифической истории о странствиях Ио и судьбе дочерей Даная. Анализируются лексические и поэтические средства, используемые в хоровых партиях этой трагедии. Эсхил в образной системе опирается на поэтику и стилистику дифирамбической кантаты. В хоровых песнях-плачах дочерей Даная он использует мотивы птиц и переплетает их с известными мифами о превращении героев в различных птиц. В поэтике Эсхила присутствуют маринистические мотивы. Поскольку в ранней трагедии еще мало возможностей для показа действия, Эсхил активно привлекает стихомифию, когда герои обмениваются од-

ним или двумя стихами. Это создает экспрессию и напряженность, убыстряет действие трагедии. Именно в ранних трагедиях, еще тесно связанных с хоровой греческой лирикой, происходит выбор трагиком верных поэтических средств для создания образа героя. Тем самым закладываются основы для драматического театра Древней Греции – будущего театра Европы.

This article is devoted to the analysis of the early stage work of one of the first tragedians of the Greek theatre. Aeschylus is called the father of tragedy since he transformed the original theatrical performance with one actor and the cantata choir, released solemn choral lyric poetry from the dithyrambic genre to a full-fledged drama. Aeschylus was first to realize the importance of a dramatic conflict for the show on the stage of the heroic mythical legends. He introduced a second actor to make this show possible. The dramatic conflict was initiated and resolved in front of the audience, involved them in the action. Aeschylus gave the audience the possibility of empathy to heroes of the tragedy in their thoughts and doubts before they act the way it was known from the mythical stories. The title of the article when Aeschylus was chosen by God Dionysus to whom the plays were devoted on the Great Dionysus feast in Athens, proceeds from the comedy of Aristophanes "The Frogs." This Comedy is considered to be the first experience of literary criticism in Ancient Greece. In the agon of the comedy, Aeschylus and Euripides are in Hades, the realm of the dead, and are competing for the right to be the first Greek tragedian. Dionysus is concerned about the lack of the theatrical repertoire at his feast since the great tragedians have already died. He descends into Hades to bring back the soul of Euripides but gives the primacy to Aeschylus and chooses him. Dionysus recognizes the educational significance of his tragedies "The Persians" and "Seven against Thebes". The heroism and patriotism of the tragedies of Aeschylus are necessary for citizens of the Polis. The address to the comedy of Aristophanes is caused by a quotation from it in the anonymous biography of Aeschylus in his manuscripts. The biographer lists the merits of this playwright in the development of the Attic theater and leads the words of Dionysus to Aeschylus calling him "the first of the Hellenes" (Aristophanes "The Frogs", 1004–1005). According to Dionysus as a hero of the comedy as well as the choice of Aristophanes, the tragedy of Aeschylus expresses the moral values of a generation of Athenians who defended the independence of the Motherland during the Greek-Persian war. For this generation of citizens, the idea of kindness and justice has the enduring value and is sanctioned, as the Greeks believed, by the gods. The author focuses on one of the earliest tragedies of Aeschylus "The Suppliants". The conflict of the drama lies in the choice of the position of the main hero Pelasgos, king of Argos, whether he should defend king Danaus' daughters from the claims of their suitors. The article examines various versions of the mythical story of Io wanderings and the fate of the Danaides. The author analyzes lexical and poetic means used in choral parties of this tragedy. Aeschylus in the image mode leans on the poetics and stylistics of dithyrambic cantatas. In choral songs-laments of the Danaides, he uses tunes of birds and intertwines them with well-known myths about the transformation of heroes into different birds. In the poetics of Aeschylus, the seascape motives are presented. Since the early tragedy has still few opportunities to show the action, Aeschylus actively involves stichomythia when the characters say one or two

poems. This method creates expression and tension, accelerates the action of the tragedy. Namely in his early tragedies, more closely related to the Greek choral lyric, the tragedian chooses true poetic means to create an image of the hero and thereby lays the foundations for the drama theatre of Ancient Greece as the future theatre of Europe.

Биографий поэтов в античности вплоть до конца классического периода никто не писал. Рукописный текст драматических произведений сопровождался тем, что называли ὑπόθεσις, т.е. «основание» для написания драмы. Помимо пересказа мифа, который лег в основу литературного произведения, в нем обсуждалось содержание драмы, ее основные особенности, иногда указывалось, были ли у автора предшественники, а также хронологические данные первой постановки, что было известно из дидаскалии. Дидаскалия – это запись о театральном агоне, проходящем на каком-либо празднике Дионисийского круга, для трагедии чаще всего на Великих Дионисиях. В ней указывалось время постановки по правлению архонтов, имена авторов – участников драматических соревнований, названия представленных пьес и призовые места, которые драматурги заняли в этом агоне. Хотя греческий глагол διδάσκω имел значение «учить», он использовался не только в школьной сфере, но и в театральной практике. Сами авторы при постановке своей драмы обучали актеров. Режиссеров тогда не было, и автор отвечал за все. О нем говорили, что он διδάσκει δρᾶμα – ставит на сцене свое произведение, и слово διδάσκαλος, обычно обозначающее учителя, применялось и к драматическому поэту, ведь он был «учитель хора». Дидаскалии вырезались на каменных досках и выставлялись на обозрение. Некоторые из них дошли до нас. У Аристотеля был «Свод дидаскалий», но он не сохранился. Соревновались не только авторы, но и хоры, хореги, актеры. В начале представления был проагон, на котором глашатай представлял зрителям участников драматургов. Они выводили свой хор и актеров, не более трех. В исключительных случаях привлекался дополнительный актер, если хорег был согласен оплатить его участие. Это называлось παραχορήγημα, т.е. «помимо хорегии» – официальных обязательных затрат хорега.

Всем известно, что отцом трагедии называют Эсхила (525–456 гг. до н.э.). Но ведь он не был действительно первым драматическим поэтом. Первая трагедия была поставлена в Афинах на празднике Великие Дионисии при тиране Писистрате в 534 г. до н.э. Точнее, постановка произошла между 536 и 534 гг., это явно из Паросской хроники и подтверждается словарем Суда. Награду получил Феспид. Его преемниками были Херил и Фриних. Херил представлял сатировскую драму и выступал по времени между Феспидом и Эсхилом, а Фриних

(540–470 гг. до н.э.), по свидетельству Суды, одержал первую победу на 67-й Олимпиаде (512–509 гг. до н.э.). Он был самым успешным в афинском театре до 480 г. Даже Эсхил заимствует сюжет своей трагедии «Персы» (462 г.) из «Финикиянок» Фриниха (476 г.). Хотя известны немногие фрагменты из его произведений и заглавия некоторых трагедий, это очень мало. Поэтому доверимся Аристофану, который хвалил красоту его хоровых песен. Но это лирический элемент, без которого невозможна греческая трагедия, вышедшая из дифирамбического жанра торжественной хоровой лирики. Трагедия – разновидность драмы. А слово «драма» (δρᾶμα) – это «действие», нечто активное, уже недостаточно рассказа о мифических героях, нужен показ их в действии. Именно действия не хватало не только драматургии Фриниха, но и всей трагедии в VI в. до н.э. Не было драматического конфликта. Конфликт (*лат*. conflictus) – это столкновение, борьба, единоборство идей, мнений, приоритетов. Лат. confligo – «бороться, сталкиваться». Но сталкиваться было не с кем. В трагедии был всего один актер, преобразованный из функции корифея – запевалы дифирамбического хора. Актер в ранних драмах существовал наряду с запевалой хора, а не подменял его, т.к. назывался ὑποκριτής – «отвечающий». Он вступал в разговор, советовался, спрашивал, сам реагировал на вопросы хора, т.е. общался с ним через корифея-посредника, больше было не с кем. Наедине с собой человек, а в драме герой, не станет спорить и доказывать свою точку зрения. Некому доказывать. Первого актера ввел Феспид, иначе драма никогда бы не состоялась в качестве показа. Этим актером был он сам, затем Эсхил также играл в своих трагедиях, а Софокл только в молодые годы. Впоследствии от этого совсем отказались, ведь актеров можно было нанять за деньги. Это становится профессией. Эсхил первым догадался, что его герою непременно нужен alter ego, собеседник, не всегда согласный с его позицией, а возможно, и соперник, просто антагонист. Когда Эсхил вводит второго актера, то партии хора приходится сокращать. Это происходит не вдруг и не сразу. Хор обязательно должен быть участником, действующим лицом не только в силу традиции, ведь это еще наполовину песенный жанр, но и потому, что впервые именно Эсхилом осознается то, что мы называем «трагическим конфликтом». Конфликт должен разрешиться на глазах у зрителей, быть оценен другими людьми, здесь важно мнение хора участников. Его надо обыграть, один человек это сделать не может. Иногда и двух героев уже недостаточно. Пафос, торжественность и драматическая напряженность сложившегося конфликта – вот что отличает Эсхила от его предшественников и выделяет из современников. Без этого драматическое

действие не может стать трагедией. Как это достигается, если персонажи трагедии, по-прежнему, герои мифов? Но миф только канва трагедии. Эсхил первым начинает переосмыслять героические предания. Миф называл имя героя, рассказывал о том, что с ним произошло. Но именно трагик должен оценить происходящее. Эсхил первым понимает необходимость дать понять зрителю, что чувствовал и о чем думал герой, прежде чем принять окончательное решение и совершить свой поступок. Тот самый, о котором с детства знал каждый зритель, ведь греки вырастали на мифических преданиях, считая их своей подлинной историей[1].

Эсхилу как первопроходцу греческой трагедии во многом было труднее, чем Софоклу и Еврипиду: надо было сломить внутренний консерватизм зрителей, не привыкших видеть такие постановки, и изобрести наиболее верные поэтические средства, которые помогли бы им поверить в правдивость мифического героя на сцене и в правоту авторской позиции трагика. Эсхил первым начинает вводить в мифические события новые мотивы, что позже будет развито Еврипидом. Для этого он создает новую сценическую обстановку, и героические предания приходят из лирической поэзии, основанной на фольклорной песенной традиции.

В данной работе мы будем разбирать мотивы и поэтику только одной трагедии Эсхила «Умоляющие» как самой ранней из дошедших его драм и попытаемся на ее тексте показать особенности становления авторской индивидуальности первого признанного трагика.

Главные источники для жизнеописания Эсхила и объяснения его поэтических инноваций в трагедии – это анонимная биография, сохранившаяся в его рукописях, и статья в словаре Суда s.v. Αἰσχύλος. Анонимная биография (Βίος Αἰσχύλου) приписывает Эсхилу 13 побед. М. Круазе считал, что это должно составлять не менее 52 увенчанных пьес[2], исходя из того, что всего им было написано около 70 трагедий и 20 сатировских драм. Но мы располагаем только семью трагедиями и примерно 400 фрагментами из других произведений. Жизнеописание Эсхила очень лаконично: после имени, рода, звания в пятой строке очень категорично с применением слова «весьма» подчеркивается его превосходство над другими трагическими поэтами и конкретно указывается, по каким пунктам он лучше многих. Вот начало «Жиз-

---

[1] *Поплавская Л.Б.* История античной литературы. – СПб.: СПбГУ. Филологический факультет, 2010. – С. 33–39.

[2] *Круазе А. и М.* История греческой литературы // под ред. и с предисл. С.А. Жебелева. Изд. 2-е. – Петроград, 1916. – С. 244. Новое издание: Издательство СПбГУ, под ред. С.И. Межерицкой, 2008. – С. 211.

неописания Эсхила»: «Трагик Эсхил был родом афинянин из дема Элевсина, брат Кинегира, из рода Эвпатридов. Будучи молодым, он положил начало трагедиям и намного превзошел предшественников поэтическим мастерством и сценическим построением». Речь идет о сценографии. Аристотель в «Поэтике» (1450a – b), перечисляя шесть основных положений, необходимых для того, чтобы трагедия состоялась, говорит о сценической обстановке. В этом «Жизнеописании» в заслугу Эсхилу еще ставят «великолепие» в хорегии, т.е. дорогие спонсорские затраты, привлечение хорегов. Хорегия была одной из почетных обязанностей богатых афинян. Они оплачивали участие актеров и выступление хора на театральных представлениях. Это одна из наиболее расходных литургий. Литургия – денежная обязанность граждан, имевших не менее трех талантов состояния. Далее неизвестный биограф хвалит «экипировку» (σκευή) актеров в трагедиях Эсхила, имея в виду костюмы, и «торжественную величавость» хора (τὴν τοῦ χοροῦ σεμνότητα). В подтверждение этого он приводит стихи Аристофана, не ссылаясь на конкретную комедию. Мы знаем, что это цитата из комедии «Лягушки» – род первой литературной критики, ведь на сцене разбираются достоинства двух театральных поэтов. В агоне комедии идет соревнование Эсхила и Еврипида. Кто из них нужнее театральным зрителям – современникам Аристофана? Чью тень выведет из Аида Дионис, который в качестве директора театра остался без репертуара, ведь трех знаменитых авторов трагедий (Эсхил, Софокл, Еврипид) уже нет в живых, а трагический поэт Агафон уехал из Афин в Македонию к царю Архелаю? В царстве Аида, куда спускается Дионис с рабом Ксанфием за автором трагедий, они слышат «шум и крик ужаснейший»[1]. Эак – слуга бога подземного царства Плутона, так он представлен среди действующих лиц комедии (а в мифологии Эак вместе с Миносом и Радамантом – судья душ умерших), говорит, что это Еврипид ссорится с Эсхилом (758). Ведь для всех искусств в Аиде установлен обычай: кто докажет, что он первый в своем мастерстве, займет трон рядом с Плутоном и будет пользоваться даровым столом в подземном Пританее (761–764). Это параллель к земным почестям. В Афинах героев и выдающихся граждан кормили на государственный счет обедами там, где заседали пританы – дежурные члены Совета 500. Эсхил был первым из великих трагиков, он старший по возрасту и первым умер. Эак говорит, что «трагическим престолам он давно владел как величайший мастер» (769–770).

---

[1] Здесь и далее использован перевод с древнегреческого А.И. Пиотровского в издании: Аристофан. Избранные комедии / предисл. В.Н. Ярхо, коммент. А.И. Пиотровского и В.Н. Ярхо. – М.: Худож. лит., 1974.

Когда в царство Аида сошел Еврипид, то он был признан первым душами тех маргиналов, которых много и в подземном царстве. Мастерство Еврипида признали воры, налетчики, отцеубийцы и взломщики. Тогда Еврипид занял трон Эсхила (771–778). Народ требует справедливого суда, пусть каждый докажет свое мастерство (780). Раб Ксанфий удивляется дважды. Во-первых, почему Эсхил не нашел союзников? Ответ Эака: много подлецов и мало честных, как на земле, так и здесь в Аиде. Во-вторых, почему Софокл не потребовал себе престола первого трагика Греции (782–787). Репутация Софокла как автора «гармонии и ясной уверенности» не изменяет ему здесь. Эак трогательно рассказывает, что тот протянул руку Эсхилу и поцеловал его, как только попал в Аид. Эсхил сажает Софокла на трон рядом с собой. Впрочем, Софокл тоже согласен принять участие в агоне по очереди. Но если победит Эсхил, он не тронется с места, если же Еврипид, то Софокл будет состязаться с ним (788–794). Эак говорит Ксанфию (795–800), что музыку, т.е. мусическое искусство, будут взвешивать на таланты. Греческий талант – это и мера веса, и определенная сумма денег (60 мин). Ксанфий удивляется, неужели на безмене взвесят трагедию. Эак объясняет, что иначе нельзя, ведь будут «гири слов и слитки изречений». Еврипид запальчиво клянется, что трагедии Эсхила разберет по словечку (801–801). Судьей должен быть Дионис. Эсхил не хочет препираться в споре с Еврипидом, т.к. его поэзия не умерла вместе с ним (868–869), а у Еврипида она скончалась вместе с автором. Защищаясь, Еврипид перечисляет свои заслуги и недостатки трагедий противника. Она «распухла от пышных слов, раздута бреднями, истертыми словами и мыслями» (939–940). Упрек Эсхилу и в том, что у него есть лица без речей, фигуры не говорящие до своей поры. Хор уже «топочет землю и пробубнит четыре песни, а актеры все без слов» (913). Только его герой (например, Ниоба – 920) откроет рот помимо хора, тут и драме конец. В противоположность этому Еврипид хвалится тем, что его герой «не городит вздора», а как выйдет, сразу расскажет о своем происхождении.

Все персонажи имеют свои реплики. «Я научил красноречию» (954). На самом деле Аристофан употребляет глагол, означающий «научил болтать». Как обычно, в агоне хор разделяется, чтобы поддерживать враждующих антагонистов, и второе полухорие в антоде советует Эсхилу не отвечать бранью на брань (992–1004). После пляски хора Дионис так обращается к Эсхилу: «О ты, первый из эллинов, нагромоздивший важные башни из слов и украсивший (ими) трагическую лиру» (1004–1005). Именно этот отрывок из комедии Аристофана «Лягушки» для оценки творчества Эсхила приводит его рукописное

жизнеописание. С него мы начали анализировать творчество трагика в первом опыте античной литературной критики. То, что, по-мнению Еврипида, было сценическим недостатком трагедии Эсхила, в устах Диониса и в оценке самого Аристофана стало достоинством. Тот факт, что биограф только называет имя Аристофана, не ссылаясь на конкретную комедию, показывает, что «Лягушки» были популярны. Всем был известен и финал этой комедии. Хотя Дионис спускается в Аид за Еврипидом, т.е. его пьесами, ибо нет праздника Великие Дионисии без театрального агона, выбирает он все-таки Эсхила как первого и непревзойденного мастера. Ведь Эсхил стоит за воспитательное значение театра. Это школа для взрослых. Именно трагедии «Персы» и «Семеро против Фив» способствуют гражданству и патриотизму, надо отстаивать полисные идеалы. А Еврипид, по-мнению Аристофана, противодействует основам полисной морали, значит, может привести к упадку нравственности. В стихе 880 Эсхил обвиняет Еврипида, что он внес в театральное искусство «нечестивые браки», т.е. любовные связи. Имеется в виду не только известная нам трагедия Еврипида «Ипполит», где мачеха Федра любит своего пасынка, но и не дошедшая до нас трагедия «Эол», там изображена страсть брата и сестры. Слово «первый» по отношению к Эсхилу сказано с Аристофаном и повторено анонимным биографом отнюдь не во временном плане. Эсхил не был первым трагиком.

Как уже было сказано, одним из основателей трагедии считается его старший современник Фриних, автор трагедий «Финикиянки» и «Взятие Милета» (около 540–470 гг. до н.э.). В эпирреме комедии «Лягушки» (910) Еврипид ополчается и на Фриниха (910), говоря, что Эсхил подражает ему, заимствуя «раздутые глупости». Еврипид с пристрастием комментирует то, что Фриних ввел одного актера в трагедию, едва вышедшую из дифирамба. «Сажает в одиночку он Ахилла иль Ниобу» (912). А тот сидит и молча, ждет, когда можно будет выступить с репликой после хора. Однако актер ждет время своей реплики по известной причине. Все внимание отдано хору, хор выступает 4 раза. Вслед за Фринихом, по мнению Еврипида, Эсхил очень отвлеченно изображает героев, царей и полководцев, а вот его (Еврипида) персонажи реальны, они пришли из быта. В стихах 949–950 перечисляются все возможные участники действия: женщины и девушки, рабы и господа, даже старухи. В антэпирреме (1008) Эсхил спрашивает Еврипида, за что надо хвалить поэта. И Еврипид признает, что за правдивые речи, которые делают граждан разумнее и лучше (1009). Эсхил передает Еврипиду граждан, «дышащих отвагой и с мужеством в сердце». Но как он достиг этого? «Расскажи нам, – просит

уже и Еврипид, – как ты сделал сограждан достойными» (1019). Дионис присоединяется к этой просьбе. Они слышат от Эсхила, что он создал «драму, полную Ареса», т.е. духа войны (1021). Эсхил сам называет свои трагедии «Семеро против Фив» и «Персы» (1023–1026). Еще Гомер прославлял битвы, следуя ему, Эсхил сотворил величавых героев, с душой, как у льва – Патроклов и Тевкров (1041)[1]. «А как же любовь, тебе незнакома Афродита?», – восклицает Еврипид (1045). «Зато ты уж слишком знаком с нею и пришиблен этой любовью», – парирует Эсхил. Дионис призывает в свидетели богов, что все подлое о женщине выдумал Еврипид. Здесь явно намек на личную жизнь поэта, как это принято в комедиях[2]. Еврипид оправдывается, чем же его Сфенебея, влюбленная в гостя Беллерофонта из не дошедшей до нас комедии «Сфенебея», и его Федра повредили нравственности, ведь это правда жизни.

Эсхил согласен, что это правда, но зачем она? Такую правду трагик должен скрывать от зрителя, а не показывать в театре толпе на забаву. Надо учить добру. Детей в школе учит учитель, а в театре взрослых учит поэт – автор наставительных пьес. Аристофан приводит две разные позиции, спор Эсхила и Еврипида о назначении театра актуален до сих пор. В античном театре поэт – и автор трагедии, и как режиссер-постановщик – интерпретатор известного мифа. Он наполняет безжизненный миф общечеловеческим содержанием. Главный вопрос для автора заключается в том, как показать людям самих себя в облике мифических героев, в одеждах героев драмы. Если зритель увидит здесь, в театре, себя, ждущего единственного правильного решения, в речах героев узнает свои трудности и заблуждения, то трагик сделал свое дело. Для достижения высокого идеала нужно героическое величие. Надо ли показывать людям их ничтожество? Этот спор в агоне комедии – противостояние двух точек зрения, не решен до сих пор и в современном театре. Есть ли необходимость слишком приближать к нашему времени героев далекого прошлого, испытывали ли они такие же страсти и муки поиска? Эсхил в изображении Аристофана считает, что есть законы искусства, а Еврипид их изувечил. Показывать людям зло и пороки, значит учить им. Противоборствующие поэты цитируют стихи друг друга и издеваются над ними. И хотя Дионис возвращается на землю с Эсхилом, Еврипид не проиграл. Дионис говорит: «Считаю мудрым этого (Эсхила), того ж люблю (Еврипида)». Он просит помощи у обоих, дайте совет,

---

[1] Афиней (III в. н.э.) передает, что Эсхил называл свои трагедии «Крохами с пиршественного стола Гомера».

[2] Сравним комедию Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий».

что делать с Алкивиадом (1413). Так Аристофан возвращает зрителей к реальной жизни полиса. Его комедии никогда не отрывались от своего времени. Еврипид осторожно спрашивает, что думает об Алкивиаде город. Ответ Диониса: «Желает, ненавидит, хочет все ж иметь» (1425). И Еврипид, который не проявлял гражданственности во время спора и всячески поносил за это качество Эсхила, вдруг говорит: «Мне ненавистен гражданин, что медленен на помощь государству, на беду же скор» (1427–1428)[1]. Эсхил высказывает свое мнение так: «Не надо было львенка растить в городе, а если он вырос, то заставит любым способом слушать себя» (1431–1433)[2]. Дионис удивлен: «Один ответил мудро, а другой мудрее»[3]. Но выбран Эсхил. Его совет, что делать, чтобы спасти государство, сводится к следующей мысли: не надо считать землю врагов своей, а свою страну – пределом врагов. В патриотическом ответе Эсхил, казалось бы, не отходит от прежних идеалов, высказанных в его трагедиях. Поэтому Дионис, а вместе с ним Аристофан, решает: «Эсхилу я победу присуждаю» (1473). Рассмотрим внимательнее ответ Эсхила у Аристофана в связи с политическими событиями его времени, о которых не мог знать уже умерший трагик.

1463 τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων
εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων
1465 πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον.
Когда считают, что земля врагов – своя. Своя ж земля –
Предел врагов, то средством достигнуть цели
Служат корабли[4], а безысходность – это тоже средство.

(*Пер. Л.Б. Поплавской*)

Эти два стиха с антитезой представляют собой изящный по построению и смыслу хиазм. Последний вывод явно не в духе миро-

---

[1] В греческом тексте: μεγάλα d βλάπτειν ταχύς – «быстр навредить во многом». Здесь и далее Аристофан цитируется по изданию: Aristophanis comoedias / ed. Th. Bergk. Vol. 2. Lipsiae, 1882. Ed. altera.

[2] Алкивиад – афинский полководец и политик – часто менял свою позицию, переходил на сторону спартанцев в Пелопоннесской войне и опять возвращался в Афины. Он был убит после представления комедии Аристофана «Лягушки».

[3] Ст. 1434 ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ᾽ ἕτερος σοφῶς. В греческом тексте нет сравнительной степени «мудрей», как в переводе А.И. Пиотровского. В дословном переводе: «один сказал умно, другой сказал умно», т.е. не хуже первого.

[4] Нет ли здесь намека на морские набеги или речь идет о торговле? Тогда и затруднения могут привести к успеху.

воззрения Эсхила. Но Аристофан живет уже в другое время. Комедия «Лягушки» была поставлена в 405 г. до н.э. Народное собрание утверждает морской поход на Сицилию, партия Никия не в силах отменить это решение. Правильный ли путь для афинян этот поход или их πόρος станет ἀπορία – положением, из которого трудно найти выход? Еще неизвестно, что афинский флот (τὰς ναῦς) будет разбит у берегов Сицилии. А Алкивиад, выросший из «львенка», обвиняемый в пародировании Элевсинских мистерий, в процессе о низвержении герм, станет наказанием для своей родины. Аристофан в ранней по времени написания комедии выплескивает на сцене то, что волнует город дурными предчувствиями. Впоследствии он задумывает новую комедию, политическую, современную, но, конечно, на мифическом подтексте. Это «Дедал», нам не известная пьеса. Ведь афинский флот, направляясь в Сицилию, повторяет маршрут легендарного мастера с его сыном. Они были заключены царем Миносом в лабиринте на Крите. Дедалом будет Никий, а Икаром Алкивиад[1]. Зачем «чужую землю делать своей» (τὴν γῆν τῶν πολεμίων εἶναι σφετέραν)? Возмездие наступит, и прежде правильный путь (πόρος) станет ἀπορία, откуда нет выхода из-за πόρος – пути по дороге жадности и стяжательства. В этих стихах у Аристофана игра слов, основанная на полисемии слова πόρος. В исходном значении – это «путь», «переправа». В другом значении – «доход», «прибыль». И в третьем значении это слово может значить «средство выхода из затруднительного положения». Но стоящее здесь же слово ἀπορία с приставкой ἀ privativum, отнимающей качество или свойство, отрицает возможность этого выхода.

Эти стихи уже не касаются Эсхила, но они интересны афинскому зрителю. Не надо забывать, что афинские граждане всегда озабочены делами своего полиса и даже в театре (а может быть в театре в первую очередь) хотят найти ответы на то, что волнует город. Еще раз вспомним, что для Аристофана сцена – школа для взрослых. Отдельно взятый афинянин мог обвинять во всех неудачах полиса конкретного человека. Но считал ли он себя виновным в этих просчетах, ведь он участвовал в решении государственных дел, высказываясь в Народном собрании? Уже Аристофан не понимает, почему народ, а его олицетворяли судьи, под давлением Совета 500 наказывает афинских стратегов, а потом раскаивается в их смертной казни. Они победили у Аргинузских островов, но не смогли похоронить павших из-за шторма (406 г. до н.э.). Это было религиозное преступление, нечестие (ἀσέβεια). Почему с почестями сначала встречают Алкивиада, а потом

[1] Гусейнов Г. Аристофан. – М.: Искусство, 1988. – С. 210–224.

ему не доверяют и гонят так, что он вынужден уйти к персам, врагам? Что такое нравственная ответственность, если она меняется под искусством убеждения?[1] Эти вопросы характеризуют жизнь Афин в V в. до н.э.

Эсхил столкнулся с другими трудностями найти свое место в неустойчивом тогда полисном устройстве. Полисная мораль еще не была сложившаяся. Главное событие жизни Эсхила и его современников – греко-персидская война. Все братья – сыновья Эвфориона, в том числе сам Эсхил, участвуют в битве при Марафоне (490 г. до н.э.), Саламине (480 г. до н.э.), Платеях (479 г. до н.э.). Брат Кинегир погиб как герой. Вот почему в анонимной биографии Эсхил, прежде всего, назван «брат Кинегира». А когда трагик в конце творческого пути (70-е годы) уезжает в г. Гелу, чтобы там, на Сицилии, по приглашению тирана Гиерона вторично поставить трагедию «Персы» и написанную на материале местных мифов драму «Этнянки», он умирает на чужбине. Сицилийцы, похоронив поэта, оказали ему величайшие почести и, как сообщает биограф, написали на его памятнике эпитафию, где говорится о воинских заслугах Эсхила. «Длинноволосый мидянин узнал его храбрость в марафонской роще». Однако слов о творческой славе первого трагика Греции нет. Предание приписывает сочинение этой эпитафии самому Эсхилу и отмечает его необыкновенную скромность. А может быть не в скромности дело? Достойному гражданину присуща гражданственность, это естественное состояние. Победы Ареса затмили победы мусических агонов, хотя первую победу в соревновании трагиков Эсхил одержал за четыре года до Саламинского морского боя[2]. Противоречивое время делает противоречивой личную и творческую жизнь. Хотя, по словам Афинея, Эсхил и примеряет свое творчество к Гомеру, он должен переосмыслить всю эпическую поэтику и художественные приемы. Этого требуют другие задачи нового времени, иное взаимоотношение человека с миром, потому что мир стал иной. Но высокие нравственные идеалы не должны меняться. Это, прежде всего, Дика – олицетворение справедливости, богиня правды и суда во имя этой справедливости. О «прямом» суде, когда человеческое благополучие достигается трудом и честностью, писал Гесиод, он же отрицал «кривой» суд, допускающий нечестивое обогащение. Помимо дидактического эпоса архаическая лирика VII–VI вв. до н.э. ищет нормы нравственного поведения

---

[1] Ярхо В.Н. Семь дней в афинском театре Диониса. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 26–27.

[2] Ярхо В.Н. На рубеже двух эпох // Эсхил. Трагедии / пер. В. Иванова. – М.: Наука, 1989. – С. 471 и далее.

человека, его ответственности за справедливость происходящего, особенно Солон – законодатель и поэт. Но воля божества неведома и непостижима. Как суметь человеку сочетать нравственные нормы, установленные богами, и человеческие устремления? Есть божественное предназначение и свободный человеческий выбор правильного пути. Как не ошибиться с этим выбором? Такого вопроса не ставили ни эпические поэты, ни лирики. Тяжесть его разрешения легла на драму. Именно в конце VI – начале V в. до н.э. из-за противоречивости внешнего мира, неустойчивости жизни под влиянием политических событий надо отстаивать в человеке человеческие ценности. Эсхил – потомок старинного аристократического рода принимает реформу Ареопага (462 г.), трезво оценивает события, заложившие основу для установления афинского демократического правления. Все три великих поэта греческой трагедии олицетворяют своим творчеством этапы его развития: Эсхил – начало, Софокл – расцвет, Еврипид – кризис афинской демократии. Эсхил был первым, кто взялся за художественное переосмысление литературных задач нового времени. За ним был творческий опыт эпоса и лирики, а у них свои идеалы совсем в другое время, другие читатели (в начале – слушатели), а теперь уже зрители. Новый род литературы должен соответствовать новому мировоззрению. Нравственное содержание драмы не должно базироваться только на мифе, но и не может оторваться от него в силу литературной традиции, консерватизма слушателей, читателей, зрителей. Эсхил первым сделал трагедию тем, что составляет ее сущность. Это столкновение двух начал, две правды двух героев. Надо выбрать одну. Нужны предпосылки для сценического столкновения двух героев. Эти предпосылки трагику следует искать в мифической истории, оглядываясь на историю современную. В архаической поэзии уже начинается художественное переосмысление понимания миропорядка, взаимодействие в нем человека с богами и с судьбой. Эсхилу было суждено завершить этот процесс в греческой драме[1], вложить новый нравственный смысл в хоровые кантаты только что зародившейся трагедии. Изменение морального аспекта, иной взгляд на человеческую жизнь невозможны без изменения художественной формы и поэтических средств. Актер-декламатор, общающийся с хором, не может исчезнуть сразу. В ранних трагедиях Эсхила 70–60 гг., когда уже задействованы два актера, роль второго снижена, у него мало реплик. Не только нет полноценного диалога между двумя персонажами, но второй актер редко вступает, больше молчит.

---

[1] Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. – М., 1990. – С. 5–7.

Действие продвигается вперед благодаря хору, который отчасти берет на себя его функцию. Поэтому в ранних трагедиях хор мог выступать двояко: и как действующее лицо, и как собственно хор – исполнитель лирических песен, связанных с содержанием трагедии. В них хор отсылал зрителя к переплетению событий собственной мифической истории и напоминал о родовых связях героев. Ведь герои трагедии были именно связаны мифом, и их поведение не могло выйти за его рамки. Хоровые песни постоянно возвращали героев и зрителей в это строго очерченное пространство. Поэтому нам интереснее исследовать поэтику именно ранних драм Эсхила. Оставим в стороне «Орестею» – единственную дошедшую из трилогий античного театра. Это произведение зрелого мастера заимствует уже существующее нововведение Софокла.

Эсхил пользуется вторым актером и в «Орестее» добавляет к нему третьего, как Софокл. Но это добавление у старого мастера мало оправдано: он по-прежнему предпочитает диалоги, третий герой в них пока не участвует. В трагедии «Умоляющие»[1] два актера на роль Даная и аргосского царя Пеласга. Роль вестника сыновей Египта мог исполнять тот из двух актеров, кто не был задействован в данном эписодии. По-видимому, это был актер, ранее выступавший в роли Даная, т.к. в третьем эписодии Даная нет. Вестник общается только с хором девушек, желая их забрать на корабль и спорить с Пеласгом, который не может это допустить. В этой трагедии 1074 стиха. В коммосе – выходной песне хора пять строф и пять антистроф. Но в хоровые партии вторгается диалог Пеласга и девушек, встреченных им на берегу аргосской земли. В русском переводе В. Иванова, а затем А.И. Пиотровского он разговаривает не со всем хором, а с его предводительницей. Это естественно и понятно, т.к. по традиции греческий хор говорит о себе только в единственном числе. Однако в рукописном тексте нет разделения на хор – участник диалога и хор – исполнитель кантаты. В действующих лицах (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα) обозначен только «хор Данаид» (χορὸς Δαναίδων). Помочь может метрика

---

[1] Эту трагедию в русском переводе иногда называют «Просительницы». Одноименная пьеса есть и у Еврипида (420 г.). Мы будем называть ее «Умоляющие», чтобы отличить от «Просительниц» Еврипида. Это более точный перевод греческого заглавия Ἱκέτιδες, оно одинаково у Эсхила и Еврипида. Ἱκέτις, ιδος – ж.р.к. Ἱκέτης, ου – «пришедший с просьбой о защите» образовано от глагола *ƒ*keteÚw – «умолять о защите», «просить убежища». Заглавие «Просительницы» известно в русском переводе В. Иванова (1–324) и А.И. Пиотровского (324–1074), продолжившего до конца незавершенный перевод В. Иванова. См. Эсхил. Трагедии / в пер. Вячеслава Иванова. – М.: Наука, 1989.

трагедии: партии хора составлены в традиционных размерах хоровой лирики, а реплики диалогов в ямбическом триметре и его разрешениях (спондей, трибрах, ложный дактиль). Также в русском переводе хор уже разделен на два полухория: хор дочерей Даная и хор служанок.

Трагедия «Умоляющие» была не отдельной драмой, она входила в драматическую трилогию, дополненную, как было принято в греческом театре, сатировской драмой. Сохранилась только первая часть трилогии – Это наша пьеса «Умоляющие», дата ее постановки точно неизвестна. Вторая часть «Египтяне» и третья «Данаиды» не дошли, как и сатировская драма «Амимона». Содержание этой трилогии основано на мифической истории Аргоса, где происходит действие. Там когда-то жила девушка Ио – дочь бога реки Инаха. Она была жрицей в храме Геры. Когда Зевс стал домогаться ее любви, ревнивая Гера могла помешать страсти бога, и он превратил ее в телку. По другой версии мифа, которую приводят и схолии к трагедии Эсхила[1], сама Гера отомстила сопернице, лишив ее человеческого облика и наслав на нее злого овода. Овидий в поэме «Метаморфозы» (I, 610 с илл.) говорит о превращении Ио в корову именно Зевсом. Под укусами овода Ио бежала по всей земле. Она прошла Европу, Азию и, наконец, нашла прибежище в Египте. От прикосновения Зевса она родила там сына Эпафа. Он стал царем Египта. У Эпафа были правнуки Данай и Египет – дети Бела[2]. У первого было пятьдесят дочерей, у второго пятьдесят сыновей. По-видимому, от нескольких жен[3]. Когда сыновья Египта захотели насильно жениться на дочерях Даная, те вместе со своим отцом бегут в Аргос, откуда родом их праматерь Ио. Они не чужие на этой земле, поэтому надеются на помощь и защиту.

Трагедия «Умоляющие» рассказывает о прибытии дев по морю и все действие происходит на берегу недалеко от города Аргоса у общего алтаря всех олимпийских богов. Местному царю Пеласгу удается отстоять Данаид от покушения вестника сыновей Египта. Но самих Египтиадов еще нет. Из мифов мы знаем, что их брак состоялся против воли дев,

---

[1] Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia. Pars I / ed. O.L. Smith. Leipzig, 1976.

[2] Схолии (ad v. 318), ссылаясь на Еврипида, приводит пять имен сыновей Бела: Египет, Данай, Феникс, Финей, Агенор. У Геродота (II. 91) есть другое родословное дерево. К нему присоединяется Еврипид, цитируемый по Аполлодору (II. 1.4). См. Грейвс Р. Мифы Древней Греции // пер. с англ. К.П. Лукьяненко, под ред. А.А. Тахо-Годи. – М., 1992. – С. 157.

[3] В мифе матери Египтиадов и Данаид бегло перечисляются, причем смертные женщины в одном ряду с божествами: ливийки, арабки, наяды, гамадриады, египетские принцессы из Элефантины, Мемфиса, эфиопки и проч. См. Грейвс Р. Мифы…, там же.

и отец Данай приказал дочерям убить мужей в брачную ночь. Сорок девять девушек подчинились, лишь одна – Гиперместра, по совету Артемиды, пожалела своего мужа Линкея, потому что он пощадил ее девственность (Аполлодор II. 1. 5., Гигин. Мифы. 170). Этот сюжет использует и Овидий в поэме «Героиды» (14), где Гиперместра пишет письмо Линкею. В не дошедшей до нас третьей драме трилогии «Данаиды» был изображен суд над Гиперместрой. Данай требовал смерти дочери за то, что ослушалась приказания отца, а аргивские судьи ее оправдали. Впоследствии Гиперместра вновь соединилась с Линкеем и стала прародительницей царского рода в Аргосе. Данаиды были очищены от крови убийства в Лернейском озере с позволения Зевса, Афины и Гермеса. В подземном царстве Аида их присудили вечно носить воду в дырявых сосудах. Трилогия заключалась сатировской драмой «Амимона». Она носила имя другой дочери Даная. В мифическом сказании земля Арголиды страдала от засухи, т.к. обиженный Посейдон высушил все реки и ручьи. Данай послал дочь Амимону искать воду, она должна была умилостивить Посейдона. Амимоной хотел овладеть сатир, но Посейдон, которого она позвала на помощь, отстоял ее, метнув в сатира свой трезубец. Он попал не в него, а в скалу, откуда заструилась вода. Этот источник был назван Амимона по имени девушки Данаиды, из него вытекает река Лерна, не пересыхающая даже в зной. Амимона в благодарность за спасение сочеталась с Посейдоном. Об этом также рассказывают Гигин (Мифы, 169) и Аполлодор (II. 1. 4).

История Данаид была известна в литературе до Эсхила: эпическая послегомеровская поэма «Данаида» (из шести с половиной тысяч стихов дошло только два), фрагменты, приписываемые Гесиоду (фр. 127, 128, 135, 137; «Щит Геракла», 327). Но в них не было связного изложения мифического сказания. У драматурга Фриниха также были несохранившиеся трагедии «Египтяне» и «Данаиды». Поэтому одна дошедшая до нас драма Эсхила из всей не известной нам тетралогии – единственная драматическая версия обработки местного аргосского предания. Время постановки этой трагедии точно не определено. Из всех известных нам драм Эсхила она самая ранняя.

В 1952 г. был опубликован папирусный отрывок из дидаскалии, имеющей отношение к тетралогии Эсхила о Данаидах[1]. В нем упоминаются имена Софокла, архонта Архедемида. Хотя текст

[1] The Oxyrhynchus Papyri, 20. 1952, № 2256, fr. 3.; Ярхо В.Н. Обретенные страницы. История древнегреческой литературы в новых папирусных открытиях. – М.: Лабиринт, 2001. С. 143–151. Вопросам датировки была посвящена статья Тронского И.М. Оксиринхская дидаскалия к тетралогии Эсхила о Данаидах // Вестник древней истории. – 1957. – № 2. – С. 146–159.

дидаскалии испорчен, на этом основании трагедию «Умоляющие» стали датировать 463 г. до н.э. Но возможно, что речь идет не о первой, а о посмертной постановке тетралогии. Ведь нам известно, что трагедии Эсхила ставились после его кончины. В агонах он соревновался с драмами живущих тогда авторов. Помимо трагедии Эсхила «Прометей прикованный», где появляется Ио (589 слл.), о ней говорит и Софокл в «Электре» (5 с илл.). К истории Ио имеет отношение еще один папирусный отрывок из сатировской драмы Софокла «Инах»[1]. Отец Инах – бог одноименной реки – так оплакивал свою дочь, что воды реки высохли. Горе Инаха описывает также Овидий в поэме «Метаморфозы» (I. 583 с илл.). По сообщению Павсания (III. 18. 7), на троне Аполлона в Амиклах была изображена Гера, смотрящая на превращенную в корову Ио. Это было иллюстрацией мифа, отраженного в перечисленных литературных произведениях. Впрочем, «Инах» Софокла не все считают сатировской драмой. Что касается дошедших отрывков из сатировских драм, принадлежащих Эсхилу, то они из других тетралогий, не имеющих отношения к Ио и истории Данаид. Из двадцати пьес дошло около сотни отдельных разрозненных стихов, тридцать словосочетаний и тридцать одно отдельное слово[2].

В 1933–1934 гг. были опубликованы отрывки с диалогами из пролога сатировской драмы Эсхила «Тянущие невод» и «Священное посольство, или истмийцы»[3]. Лексика его сатировских драм в основе своей общеупотребительная, известная из раннего и классического периода греческой литературы. Особая группа слов свойственна хоровым партиям трагедий, лирическим хорам в комедиях Аристофана и хоровой партии из опубликованных отрывков сатировской драмы Эсхила «Прометей зажигатель огня», относящейся к драме о Прометее. Она была заключительной в тетралогии 472 г. до н.э. [4] Полностью сохранившуюся тра-

---

[1] Tragicorum Graecorum fragmenta / edd. B. Snell, R. Kannicht, St. Radt. vol. 1–4. Göttingen, 1977–1986. V. 4, fr. 269a – 269e: Tragicorum Graecorum fragmenta selecta / ed. J. Diggle. – Oxonii, 1998. P. 41–44; Софокл. Драмы / в пер. Ф.Ф. Зелинского. – М., 1990, фр. 54–68.

[2] Ярхо В.Н. Обретенные страницы…С. 144.

[3] Tragicorum Graecorum fragmenta / edd. B. Snell, R. Kannicht, St. Radt. vol. 1–4. Göttingen, 1977–1986. V. 3, fr. 46a, 47a-47c; Tragicorum Graecorum fragmenta selecta / ed. J. Diggle. – Oxonii, 1998. P. 5 sq., 7–9; Эсхил. Трагедии. / в пер. Вячеслава Иванова. – М.: Наука, 1989, фр. 107; Ярхо В.Н. О папирусных фрагментах сатировских драм Эсхила // Вестник древней истории. – 1959. – № 4. – С. 132–140; Раевская Н.Л. К вопросу о реконструкции «Тянущих невод» / Язык и литература античного мира. – Л., 1977. – С. 51–55.

[4] Ярхо В.Н. Лексика сатировских драм Эсхила // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1963. – № 22. – С. 499–511.

гедию раннего периода творчества мы имеем одну – это «Умоляющие». Поэтому будем говорить именно о ее поэтическом языке.

Драматический конфликт этой драмы заключается в столкновении грубой силы и слабости тех, кто не хочет подчиняться насилию. У каждого своя правда (Дика). Пеласг олицетворяет силу, защищающую правду слабых, если он захочет защитить Данаид. Такова его первая реакция на возможность применения египтянами несправедливой силы. Данаиды правдивы в своей слабости. Они не могут подчиниться женихам не из-за близкого родства (это допускалось в греческом обществе) или отвращения к мужчинам вообще, а из-за того, что Египтиады готовы сломить их грубой силой, решить их судьбу, не спрашивая желания девушек. Женихи не подозревают о наличии воли у слабых дев, которые должны покориться необходимости. В мифе этот брак считался делом решенным из-за конфликта по поводу наследства между их отцами Египтом и Данаем. Желание Египтиадов выражает их вестник, поэтому он непреклонен. Если девушки не захотят вернуться к женихам, так он потащит их силой. Данаиды только умоляют, принимать решение должен Пеласг. Он выбирает, на что обрекает в первую очередь себя: на борьбу с Египтиадами, чтобы стать на сторону справедливости, но тогда он принесет своему народу страдания войны, или, защищая право своих подданных на мирную жизнь, он выберет борьбу с богами, заветы которых будут нарушены. Ведь Данаиды умоляют о защите именем этих богов у алтаря всех олимпийцев. Пеласг оказывается в конфликте с самим собой, выбирающим правильный путь (πόρος) из той безысходности (ἀπορία), куда его загнали обстоятельства приезда незваных и нежданных дочерей Даная. Но ведь они соотечественники, здесь жила их праматерь Ио.

Эта дилемма πόρος – ἀπορία в какой-то мере перекличка с ответами двух трагиков на вопрос Диониса в «Лягушках» Аристофана. Эсхил ставит зрителя на место Пеласга. Он – настоящий герой его трагедии, за ним единственным выбор разумного решения. Тогда как ход мифической истории о пятидесяти женихах и их невестах идет своим чередом, его финал нельзя изменить. Это новый взгляд на миф, поэтому в трагедии присутствует новый персонаж. Пеласг нужен в конфликте драмы. В мифе он не предусмотрен. У героя драмы мало времени, он должен действовать. Хотя стиль Эсхила считали тяжеловесным, напыщенным, иногда трудным для понимания[1], все образы его поэтики реальны. Они берутся из внешних сил природы, мира домашних животных, хищных зверей, птиц, области ремесел

[1] Оценка стиля Эсхила в комедии Аристофана «Лягушки», в анонимной биографии, в отзыве римского теоретика риторики квинтилиана.

и мореплавания. Именно маринистические метафоры создают трагический фон, ощущение надвигающейся беды. Маринистики больше в собственных песнях хора, нежели в репликах диалога[1]. Описание морских бурь становится метафорами бурь житейских, передаваемых через образы морской стихии и корабля, носимого штормом. Данаиды бегут из Египта в Аргос морем, поэтому постоянные упоминания о корабле и недавнем плавании вполне оправданны. Большая часть маринистики в хоровых партиях метафорами не являются. Пеласг, прежде чем оказать покровительство девушкам, глубину своих раздумий сравнивает с глубиной пучины, в которую погружается водолаз (по-видимому, ловец жемчуга или губок).

407 и сл. δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου
δίκην κολυμβητῆρος ἐς βυθὸν μολεῖν
δεδορκὸς ὄμμα.[2]
Есть нужда в глубокой спасительной мысли,
Чтобы зрящий взор проник на глубину
По обыкновению водолаза.

И далее, «не выходя» из морской метафоры, Пеласг сообщает о принятом решении и неотвратимости войны (438): «Сюда прибивается (наш корабль)», т.е. иного выхода нет. «Но мы к этому готовы», – продолжает Пеласг: γεγόμφωται σκάφος – «лодка сколочена», точнее «скреплена корабельными винтами». Прочность сооружения подчеркивает глагол γομφόω от γόμφος – «болт», помимо слова στρέβλη– «винт». Это технические термины, известные строителям кораблей. Хотя Пеласг никуда не плавал, тем не менее он подхватывает морские метафоры, говоря не только об «умоляющих», но и о себе самом. Судьба, поставив его перед выбором, ввергла в пучину зла.

470. Я вступил в это непроходимое бездонное море
Несчастья, и нигде нет спасения (букв. «гавани») от бед.

Когда в конце драмы за девушками является глашатай, проклятие Данаид пришедшему кораблю вполне соответствует духу I Страсбургского эпода, автором которого, по-видимому, является Архилох. Это пожелание «пропасть» именно в море у Сарпедонова мыса (867–870). Сарпедонов мыс в киликии, как и архилоховский Салмидесс во Фракии – подлинное географическое название. Но применяется оно

---

[1] Поплавская Л.Б. Маринистика в поэтике трагедий (Эсхил «Умоляющие», Софокл «Аякс», Еврипид «Медея») // Philologia classica, вып. 5. – СПб., 1997. – С. 175–183.

[2] Здесь и далее текст Эсхила приводится по изданию: Aeschyli septem quae supersunt tragoedias / ed. D. Page. – Oxonii, 1975.

совсем не в конкретном значении. Это пожелание гибели на краю земли – чем дальше отсюда, тем лучше. На протяжении всей драмы опасности ждут с моря, и она приходит в виде враждебных кораблей.

734 и сл. πάτερ, φοβοῦμαι. νῆες ὡς ὠκύπτεροι
ἥκουσι μῆκος δ᾽ οὐδὲν ἐν μέσῳ χρόνου.
Отец, боюсь прихода быстрокрылых кораблей,
А времени совсем не остается».

(*Пер. Л.Б. Поплавской*)

Νῆες ἥκουσι – «корабли приходят» еще не создает никакого образа, констатация факта, как в прозе. Но то, что корабли «быстрокрылые» – ὠκύπτεροι, делает стих стремительным. Корабли мчатся, а вместе с ними летит беда, да так, что времени на раздумье не остается

μῆκος δ᾽ οὐδὲν ἐν μέσῳ χρόνου
И никакого промежутка посреди времени.

Μῆκος или μᾶκος – это и длина, и долгота. Так можно сказать и о времени, и о пространстве. Уходит в бесполезных спорах время, отпущенное для спасения, и сокращается пространство между беглянками и кораблями преследователей. Эту скрытую в греческом тексте метафору почувствовал А.И. Пиотровский, он переводит:

Отец, мне страшно, корабли крылатые
Летят, и время мчится кораблей быстрей.

Пока Данаиды не знают, согласен ли Пеласг отстоять их от притязаний Египтиадов, они ждут помощи от богов. Вестниками божьей воли считали птиц. По звуку их голосов и направлению полета гадали и прорицали жрецы. Птицы – предвестники будущего, по ним пытались осмыслить и настоящее. Мотив «птиц» активно использован в поэтике «Умоляющих»[1]. Хор во второй строфе сравнивает свою песню-причитание о горестях дочерей Даная с жалобой соловья. Данаиды бегут из родного Египта, как птицы, гонимые ястребом из насиженных мест.

57 и сл. «Если какой-нибудь местный птицегадатель окажется поблизости, то, услышав жалобу, он решит, что слышит голос тереевой супруги, достойной жалости из-за своего замысла, – соловья, преследуемого ястребом».

---

[1] *Поплавская Л.Б.* Мотив «Птицы» в поэтике трагедии Эсхила «Умоляющие» // Труды ежегодной богословской конференции православного Свято-Тихоновского богословского института. – М., 2002. – С. 390–394.

И антистрофа хоровой партии подхватывает этот птичий образ матери-мачехи (δυσμάτορος):

62 и сл. «Словно гонимая с прежних мест, выплакивает она жалобу по поводу нового местопребывания. Она слагает участь сына (т.е. рассказывает в песне о его судьбе) о том, что он погиб от ее руки, убийцы-родственника, встретившись со злобой злой матери». Это новое местопребывание (νέον ἠθέων), точнее, «дом», «гнездо» схолии объясняют как «привычное место (гнездования)»: ἠθέων (gen. Pl.) – συνήθων τόπων. Подобным образом Эсхил интерпретирует миф об афинской царевне Прокне, муж которой фракийский царь Терей, сын Ареса, обесчестил ее сестру Филомелу и лишил ее языка, чтобы она не рассказала о его поступке. Прокна, чтобы отомстить мужу, совершает, по существу, поступок Медеи, убив своего сына Итиса. В трелях соловья греки различали стенания и жалобы на свою судьбу матери-детоубийцы. Прокна была превращена богами в соловья, Филомела стала ласточкой, а Терей превратился в удода. Хотя различные варианты этого мифа не совпадают в деталях этого превращения. Так рассказывают этот миф Аполлодор (III. 14. 18) и Овидий в поэме «Метаморфозы» (VI, 426–674). Овидий добавляет, что над брачным покоем Терея и Прокны сидит на крыше сова, она словно присутствует при зачатии Итиса. У многих народов есть поверье, что сова над домом – знак близкой смерти. Терей у Овидия обходится с Филомелой, как орел с зайцем, уносимым им в горное гнездо. Дева, предчувствующая недоброе, сравнивается с голубкой, которая страшится когтей хищника.

У мифографа Гигина (45) в ласточку превращается Прокна, а Филомела – в соловья. В этом мифе она не теряет языка, а остается голосистой, и ее превращение в соловья более оправдано. У Софокла была трагедия «Терей», латинское ее переложение принадлежит Акцию (fr. 591–595 b Radt), возможно, Гигин опирался на нее. В новой европейской поэзии соловья часто называют «филомела». У Ариосто в поэме «Неистовый Роланд» (X, 113; XV, 39) Филомела, уже как имя собственное, упомянута вместе с Прокной. У Филокла была недошедшая тетралогия на эту тему (fr. 1 Snell), в ней Терей не отрезал языка Филомеле. В другом месте «Мифов» Гигина (239), там, где он перечисляет матерей, убивших своих сыновей, Прокна превращена в соловья и зовется Аэдона (ἀηδών, όνος – «соловей»). О двух сестрах – Аэдоне и Хелидоне (χελιδών, όνος – «ласточка») повествует и мифограф Антонин Либерал (11). История Прокны и Филомелы упомянута также и у Павсания (I, 293), Нонна (Дион. IV, 320), Евстафия об «Одиссее» (Hom. XIX, 4187). Варианты мифа не совпадают в деталях, но превращение героев в птиц неизменно.

В версии Эсхила именно Прокна была обращена не в ласточку, а в соловья. В щебете ласточки греки не различали зова сына. Прокна-соловей зовет Итиса, выпевая: «ἴτυ, ἴτυ». В. Иванов в русском переводе понимает κιρκηλάτας ἀηδόνος (61) – «соловья, гонимого ястребом» как указание на Терея, в других вариантах мифа действительно превращенного в ястреба, а не в удода: «Ястреб кружит / Над соловьем / Над Прокной – ворог-муж Терей». В примечаниях к тексту перевода В.Н. Ярхо верно замечает, что соловью всегда надо опасаться хищника, и в качестве сравнения указывает на Гесиода («Труды и дни», 202–212), где рассказана притча о соловье и ястребе.

История соловья Прокны в хоровой песне драмы «Умоляющие» является развернутым сравнением, переросшим в скрытую вставную новеллу, рассказанную за рамками текста трагедии. Зрителям, точнее слушателям этой песни, было достаточно лишь упоминания имени Терея, чтобы понять недосказанное и сравнить выплакиваемую просьбу о помощи Данаид с трелями трогательной птицы, берущими за душу, как история несчастной матери несчастного сына. Ниже будет упомянуто «сердце, непрерывно льющее слезы» (ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν) и «срывание цвета жалоб» (γοεδνά δ᾽ ἀνθεμίζομαι) несчастными девами, царапающими лицо из-за непоправимой беды (70–72)[1].

Эта картина женского бессилия и испытываемого от него отчаяния связана с историей Прокны помимо союза ἅτε – «словно» в начале второй антистрофы еще двумя следующими союзами, они делают это сравнение неоспоримым (69): τὼς καὶ ἐγώ – «так вот и я (любящая сетовать на ионийский лад…)».

Таким образом, в начале трагедии Эсхила тема девичьей незащищенности в поэтическом переложении становится беззащитностью птицы. И тогда не вызывает удивления постоянное сравнение Данаид с птичьей стаей. Вестником утренней зари – «зевсовой» птицей называет Данай восходящее солнце, предлагая дочерям позвать его (213). Схолии поясняют ὄρνιν τόνδε как солнце (τὸν ἥλιον) с уточнением: «ведь оно поднимает нас как петух». После стихомифии, включающей это скрытое сопоставление (210–221), в устах Даная опять сравнение Данаид с птицами, на этот раз со стаей голубиц.

223 и сл. Словно стая (букв. «рой») голубей сидите вы в священном страхе перед ястребами с одинаковым оперением – это род врагов единокровных и несущих скверну.

---

[1] «Щеки царапаю в кровь, / опаленные нильским солнцем, / жалоб цветущих печали срываю». – *Пер. Л.Б. Поплавской.*

226 и сл. Как же может остаться чистой птица, отведав птицы?
как останется чистым тот, кто женится на противящейся,
(получив ее в жены) от нежелающего (этого брака отца)?

Царь Пеласг понимает, что оставить девушек беззащитными грешно, словно отдать их живыми на растерзание хищным птицам:

510 Ведь мы не выдадим тебя в качестве добычи крылатых.

Хор Данаид согласен спастись от нечестивых преследований либо в петле (788), либо в горных высях, где живут лишь коршуны (796). Они готовы рухнуть в пропасть и достаться собакам и хищным птицам, лишь бы не было этой свадьбы (804). Так образы птиц пронизывают всю рассмотренную трагедию Эсхила. Они выступают в мольбе о защите и как развернутые сравнения, уводящие в известные мифы, и как предвестники неминуемой беды или смерти.

Эсхил может отказаться от метафор, когда надо развивать аргументы в споре, тогда диалектика его рассуждений тонкая и сильная. Он пользуется стихомифией, когда герои обмениваются репликами по одному стиху (реже по два или по три). Краткость и нервная сжатость стиха передают стремительность действия и остроту переживаний. Это верно «для коротких диалогов, где каждый стих поочередно есть или вопрос, или ответ, просьба или отказ, нападение или отпор»[1]. Собственно стихомифия начинает с 210 стиха[2]. Перед этим реплика хора также диалогического характера служит ответом наставлению отца Данаидам, как им беседовать с царем Пеласгом. Данай кончает свое назидание почти поговоркой. Это похоже на народную мудрость, apte dictum: «Не подобает слабым быть дерзкими на язык» (203). На что Данаиды резонно отвечают: «Отец, ты говоришь разумно с разумными (людьми)!» Употребление одного корня в adverbium и в participium подчеркивает чувство собственного достоинства дев, считающих себя достаточно взрослыми, чтобы понимать всю сложность своего положения и будто бы не нуждающихся в излишней опеке отца. Так передан вечный конфликт отцов и детей в эсхиловской интерпретации известного мифа. Начинает эту «борьбу» реплик одиночными стихами

---

[1] Круазе А. и М. История греческой литературы // под ред. и с предисл. С.А. Жебелева. Изд. 2-е. – Петроград, 1916. – С. 259. Новое издание: Издательство СПбГУ под ред. С.И. Межерицкой. 2008. – С. 223.

[2] Поплавская Л.Б. Стихомифия в греческой трагедии // Индоевропейское языкознание и классическая филология – VII. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. – СПб.: Наука, 2003. – С. 89–94.

Данай, отталкиваясь от призыва дочерей к Зевсу (206). Девушек страшит предстоящее, т.к. оно неизвестно. Несмотря на высказанную самостоятельность, беглянки «жмутся» ближе к родителю: «Как бы я хотела быть ближе к тебе» (208). Теперь уже Данай отвечает резонно: «Не мешкай, а принимай решение» (207). В буквальном переводе: «Пусть будет сила (найденного) средства – μηχανῆς δ᾽ ἔστω κράτος. Дочерям кажется, что от отца нет реальной помощи, они опять обращаются к богу (209): «О Зевс, сжалься, пока мы не погибли от бед». Схолии дают пояснения к этому стиху: «Чтобы тебе не пришлось жалеть нас после того, как мы погибнем», – говорят они богу.

Одиннадцать стихов стихомифии (455–466) передают разговор девиц с Пеласгом. Этот стремительный диалог расположен между двумя монологами царя, где он, взвешивая все pro et contra, размышляет, помогать ли Данаидам. «Я предпочитаю быть несведущим в горестях, чем быть умудренным ими», – говорит Пеласг (453). Видя его колебания, Данаиды грозят самоубийством (457): «Есть у нас пояса и завязки от пеплоса». Теперь уже царь делает вид, что не понимает их: «Ведь это, пожалуй, и подобает женской одежде» (458). Так уходит Пеласг от ответственности, но хор Данаид возвращает его к выбору решения (459): «Знай, что из этого получится прекрасное средство». Пеласг как будто продолжает недоумевать (462): «На что годится это средство?». Тогда Данаиды обещают украсить алтарь новыми изображениями (463). «Что за загадочная речь, – говорит царь, – скажи попросту» (464). И когда в следующем стихе девы говорят, что повесятся на поясах прямо на алтаре (465), Пеласг наконец-то откликается как должно сердобольному человеку и благочестивому правителю (466): «Я услышал рассказ, бичующий сердце». И хор Данаид заканчивает стихомифию с облегчением (467): «Ну, уразумел, ведь я объяснила яснее» (букв. «снабдила глазами» говоримое). Оба диалога Данаид с отцом и Пеласгом, в которых они ищут помощи и защиты, неожиданно раскрывают характер дев с другой стороны. Да, они по-женски слабы и беспомощны на чужбине, их враги вот-вот появятся, но они настойчивы и упорны, умеют постоять за себя. Девы не просто молят (отсюда и название драмы «Умоляющие»), они способны к выбору крайнего решения в случае неудачи. Это их способ сопротивления своей судьбе. Стихомифия показывает, как складывается этот выбор натур отнюдь не слабых, и принимается решение на глазах у зрителей.

Эсхил добивается сочувственного понимания зрителями происходящей на сцене трогательной мифической истории новыми стилистическими и поэтическими средствами. У него в этом не было предшественников драматургов.

Для истории европейской культуры личность Эсхила – ключевая. Он стоит у истоков античной трагедии, значит и театра Европы. Оценка его творчества даже в анонимной античной биографии немногословна, но вызывает уважение. Его герои величественные, поэтому высокими должны быть и средства их изображения. В своей поэтике Эсхил опирался на традиционные метафоры и сравнения, известные из песенной лирики. Его задача – показать в театре величие героев мифа. Это должно стимулировать героические поступки людей. Высокая героика драмы должна воплощаться в деяниях его современников. Греки-победители в войне с персами были носителями несгибаемого человеческого духа (трагедия «Персы»). На этом примере воспитывались следующие поколения. Во имя божественной справедливости следует отстаивать права слабых и несправедливо обиженных (трагедия «Умоляющие»). Высокая героика трагедий Эсхила нужна людям. Поэтому Дионис выводит из царства мертвых душу Эсхила (комедия Аристофана «Лягушки»). Творчество Эсхила вне забвения.

Образ Елены в трагедиях Еврипида[1]

А.А. Санженаков, К.И. Дугарь

Статья посвящена рассмотрению образа Елены в трагедиях Еврипида «Троянки» и «Елена». Сначала описывается роль и значение древнегреческого театра. Отмечается, что театр вырастает из религиозных действий и, прежде всего, празднеств Диониса. Однако со временем древнегреческий театр приобрел роль социально значимого института с более широкими задачами, нежели трансляция религиозных установлений и норм. Чем сложнее становилось общество, тем необычнее становились сюжеты трагедий и многограннее образы. Наглядным примером выступает образ Елены в трагедиях Еврипида «Троянки» и «Елена». Особое место среди женских образов Древней Греции Елена Троянская заслужила своей божественной красотой и теми бедами, которые обрушились на нее и на всю Элладу из-за этой красоты. Согласно классическому, гомеровскому сюжету, Елена сбежала с троянцем Парисом. По другой версии, предложенной поэтому Стесихором, Парис похитил лишь призрак, а сама Елена была перенесена в Египет, где провела все годы Троянской войны (подобную версию, но в более рациональном исполнении приводит историк Геродот). Еврипид использует обе эти версии, что позволяет ему обыграть и образ неверной жены, вынужденной оправдываться перед мужем и образ безвинной супруги. Этот многогранный образ Елены был создан, чтобы выполнить две образовательные задачи: одна была социально-политического плана, другая – мировоззренческо-философского. Первая сводилась к тому, чтобы изменить оппозицию «свой – чужой» и выстроить более универсальное мировосприятие. Вторая была нацелена на разрушение «естественной установки» обывателя, согласно которой существуют неизменные нормы и установления, упорядочивающие жизнь каждого человека. Трагедии Еврипида стали своеобразным рупором, через который все более громко заявляло о себе новое мировоззрение, новые ценности, новая философия. Помимо того что Еврипид был драматургом и философом, он еще был наставником, который помогал своим зрителям приспособиться к реалиям нового дня.

The article is devoted to the consideration of the character of Helen in the tragedies of Euripides "The Trojan Women" and "Helen". First, the authors describe the role and significance of the ancient Greek theater. The authors point out that the theater arose from religious activities and, above all, the festivals of Dionysus. However, in time the ancient Greek theater became a socially significant institution with more broad task than the translation of religious dogmas and norms. The more complicated the society, the more unusual and compound were the plots and characters of tragedies. This

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 17-36-01006 «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены».

complication is clearly visible in the character of Helen in the tragedies of Euripides "The Trojan Women" and "Helen". It should be noted that Helen of Troy deserved a special place among the female images of Ancient Greece for her divine beauty and for those misfortunes that struck her and all Hellas because of this beauty. According to the classic Homeric story, Helen escaped with the Trojan Paris. According to another version proposed by the poet Stesichorus, Paris stole only a ghost, and Helen was transferred to Egypt, where she spent all the years of the Trojan War (a similar, but more rational version is reported by the historian Herodotus). Euripides used both of these versions, what enabled him to produce the character of an unfaithful wife, who needs to justify herself before her husband and the character of an innocent wife. Helen's multifaceted image was created to fulfill two educational tasks: one was a socio-political, the other was philosophical. The first was to change the friend or foe system and build a more universal worldview. The second was aimed at destroying the "natural attitude" of the ordinary people, according to which there are constant norms that regulate our life. The tragedies of Euripides were a kind of a mouthpiece, through which the new world view, new values, new philosophy, grew louder and loder. Apart from the fact that Euripides was a playwright and a philosopher, he was also a mentor who helped his audience to adapt to the realities of the new day.

Театр, будучи одним из важнейших институтов античной полисной демократии, участвовал в формировании у древнегреческих граждан представлений о фундаментальных нравственных феноменах: мужестве, справедливости, благоразумии, свободе, долге, а также был направлен на устранение противоречий в социальной и частной жизни. Для того чтобы дать наиболее рельефное представление об отличии античного театра от современного, мы выделим два фактора: религиозность и массовость.

Значительным фактором в становлении древнегреческого театра являются его религиозные корни. Например, большинство античных празднеств были не только яркими представлениями, но и полноценными религиозными действиями, которым предшествовала тщательная подготовка. Если обращаться уже непосредственно к театральным празднествам, то было бы ошибкой утверждать, что каждое из них преследовало культивирование религиозных идей, однако сам контекст, безусловно, был религиозным. «В честь Диониса устраивались несколько раз в году празднества, во время которых его почитатели выступали одетыми в шкуры козлов, иногда подвязывали копыта и рога. Одевшись таким образом, человек как бы выходил из своей оболочки. В этом состоянии люди изображали свиту Диониса, становились "богоодержимыми", мужчины превращались в "вакхов", женщины – в "вакханок". Имена эти происходят от Вакха, как иногда называли Диониса. Нередко на празднествах люди были навеселе. Они распевали хвалебные хоровые песни в честь Диониса, называемые

дифирамбами. Поэтом, придавшим дифирамбу литературную форму, считался Арион (2 пол. VII в. –1 пол. VI в. до н.э.). Он наделил дифирамбы сюжетами, не связанными лишь с деяниями Диониса, и таким образом подготовил рождение трагедии»[1].

Что касается массовости, то количество людей, которое могло прийти на представление, действительно производит сильное впечатление. Театр в Мегалопе вмещал 44000 зрителей, в «Пире» Платона говорится о «тысячах» зрителей[2], современные ученые оценивают вместимость от 14000 до 17000 человек. Большое значение на распространение театра оказало официальное признание культа Диониса в Афинах в годы тирании Писистрата, захватившего власть с помощью переворота и стремившегося привлечь на свою сторону крестьянство[3]. На представлении в античном театре присутствовали все граждане мужского пола, допускалось присутствие женщин и детей. Метеки имели право на посещение театра при условии уплаты денег за место. Даже рабы имели такую возможность, но лишь при условии благосклонности их хозяина. Помимо граждан, метеков, женщин, детей и рабов на празднествах, и прежде всего на Великих Дионисиях, присутствовали зрители, прибывшие из других полисов[4].

Жизнь и деятельность Еврипида, третьего из величайших драматургов Древней Греции (после Эсхила и Софокла), приходится на период бурного развития афинского общества. Религиозные догматы постепенно ослабевают, рациональное мировосприятие усиливается, что отражается в становлении философских школ, а также в широко распространяющемся софистическом движении. Ситуация осложнялась социальными изменениями: на смену аристократической (или деревенской – ἀγροῖκον) культуре приходит «городская» (ἀστεῖον) культура, сосредоточившаяся на агоре и в театре[5]. В условиях социальной борьбы конца VI – первой половины V в. до н.э. перед каждым гражданином афинского полиса возникала масса вопросов: какое место он должен занимать в обществе и каким должно быть его социальное поведение, как выстроить правильное отношение к варварской и греческой государственности, каковы преимущества той

---

[1] Гиленсон Б.В. История античной литературы. – М.: Флинта, Наука, 2001. – С. 171.

[2] Платон. Пир // Платон. Собр. соч. в 4-х т. Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – С. 102.

[3] Каллистов Д.П. Античный театр. – Л.: Искусство, 1970. – С. 50.

[4] Куле К. СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия / пер. франц. СВ. Кулланды. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 65.

[5] Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека / пер. с нем. А.И. Любжина. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2001. – С. 391.

или иной формы правления, какова сила древних религиозных обрядов, а также каково положение женщины в античном социуме? В поисках ответов на эти вопросы участвовали не только философы того времени, но и драматурги. Здесь важно отметить то обстоятельство, что, невзирая на мифологическое происхождение большинства сюжетов античных трагедий, они не утрачивали связь с реальностью, со всем тем, что волновало и заботило граждан полиса. Более того, как показали Ж.-П. Вернан и П. Видаль-Наке, античные драматурги обращались с трагедией весьма вольно: «Она сопоставляет героические доблести и древние религиозные представления с современным образом мысли, знаменующим пришествия в полис права»[1]. Таким образом, драматург вкладывал в уста героев слова, которые касались самых актуальных проблем его времени.

Отсутствие ясного и четкого шаблона было не только и, может быть, не столько проблемой для античной драматургии, сколько новой возможностью, открывающей безграничные возможности для продуцирования характеров, чем и воспользовался Еврипид. При этом, будучи по своей сути новатором, он искал максимально свободное пространство для своего творчества, коим оказались женские образы. Целенаправленное и комплексное создание пантеона женских образов было нововведением Еврипида. Гекуба, Поликсена, Кассандра, Андромаха, Макария, Ифигения, Елена, Электра, Медея, Федра, Креуса, Андромеда, Агава и многие другие героини трагедий Еврипида являют собой подлинные образцы непростой и противоречивой женской природы. Мотивы супружеской и материнской любви, нежной преданности, бурной страсти, женской мстительности в сплаве с хитростью, коварством и жестокостью занимают в драмах Еврипида весьма видное место. Женщины Еврипида превосходят его мужчин силой воли и яркостью чувств.

Особое место среди женских образов Древней Греции занимает Елена Троянская. Это особое положение Елена занимает в силу своей божественной природы и красоты. Однако решающую роль в оценке образа Елены сыграло ее похищение и последовавшие за ним бедствия Троянской войны, описанные Гомером в «Илиаде». Первые письменные сообщения о том, что Елена – дочь Зевса, мы находим у Гомера: «Ибо супруг ты Елены и зятем приходишься Зевсу» (οὔνεκ᾽ ἔχεις Ἑλένην καί σφιν γαμβρὸς Διός ἐσσι) (Hom. Od. 4.569)[2]. По другой версии ее мать – Океанида, одна из дочерей Океана и Тефиды. В другом источнике сказано, что ее родители – Гелиос и Леда.

---

[1] Куле К. Цит. соч. С. 68.

[2] Гомер. Одиссея / пер. В.В. Вересаева. – М.: Издат. худож. лит., 1953. – С. 49.

Отношение греков к Елене было далеко не однозначным: с одной стороны, в Спарте и на Сицилии существовали ее культы, что еще раз подчеркивает вышеуказанную божественную природу Елены, с другой, перед нами виновница Троянской войны, то есть персонифицированная, конкретная причина социального бедствия, на которую можно было обрушивать праведный гнев. В связи с этим существует две прямо противоположные тенденции: порицание и оправдание.

Согласно классическому, гомеровскому образу, Елена, прежде всего, – причина кровопролитной многолетней войны, в которой погибло множество ахейцев, данайцев и троянцев. Одним из наиболее выразительных моментов воссоздания образа Елены могут служить следующие строки (слова троянских старцев): «Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы / Брань за такую жену и беды столь долгие терпят: / Истинно, вечным богиням она красотою подобна! / Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в Элладу; / Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель!» (Hom. Il. 3.156–160)[1]. Здесь перед нами женщина божественной красоты, но эта красота не может служить ей оправданием, поэтому, в целом, гомеровский образ Елены скорее призван к порицанию. В то же время вина Елены в гомеровском эпосе смягчается тем фактом, что в объятия Париса Елену властно бросила Афродита (Hom. Il. 3.390–449).

Совсем иное видение Елены было у Стесихора, поэта VI в. до н.э. Согласно его интерпретации событий, Елена никогда не ступала на Троянскую землю, а все время, пока шла осада Трои, по воле богов находилась в Египте. Вместо нее в Трое был призрак из эфира, сотворенный по ее подобию. Несчастная героиня ищет утешения и защиты от Теоклимена, который склоняет Елену к нежеланному браку. Вскоре она встречает своего мужа Менелая, потерпевшего кораблекрушение на берегу Египта, с которым, используя свою хитрость, Елена организует удачный побег от Теоклимена. Эта интерпретация вырисовывает Елену с абсолютно другой стороны, тут она уже не соблазненная изменница, а верная жена, любящая своего мужа. Появление этой версии мифа о Елене объясняют южноиталийским происхождением Стесихора и влиянием дорийцев, которые почитали Елену как божество плодородия.

Другая попытка оправдать Елену была предпринята Геродотом. В своей «Истории» (II, 112–120) он пересказывает со слов египетских жрецов следующий сюжет. После похищения Елены из Спарты,

---

[1] Гомер. Илиада / пер. Н.И. Гнедича. – Л.: Наука, 1990. – С. 41.

Александр поплыл с нею на родину, но противные ветра отнесли его в Египетское море, и он прибыл в устье Нила. Узнав о чужеземце и его тайне, жрец и страж нильского устья Фонис сообщил об этом в Мемфис Протею, который, в свою очередь, приказал доставить Париса и Елену к себе. Допросив Париса, Протей вынес свой приговор: поступок Париса нечестив, и казнить его он не может, лишь поскольку старый обычай, установленный им самим же, запрещает ему убивать чужеземцев, занесенных к нему. Поэтому он отпускает Париса, но оставляет у себя Елену и украденные сокровища, чтобы передать их Менелаю. Однако после похищения Елены большое эллинское войско прибыло к стенам Трои, и послы потребовали вернуть Менелаю жену и сокровища. Ахейцы же честно признались, что ничего этого у них нет. Эллины посчитали, что над ними издеваются и начали осаду города. Однако, взяв город, они удостоверились в первоначальных уверениях троянцев. Менелай направился в Египет, где и нашел целой и невредимой свою жену.

Норман Остин, автор книги «Елена Троянская и ее бесстыдный призрак», обращает внимание на то, что версия Геродота совершенно рациональная и демистифицированная, в отличие от версии Стесихора[1]. В самом деле, и сюжет и последующие рассуждения самого Геродота демонстрируют взвешенный подход этой версии. Например, вот такими словами Геродот завершает рассказ: «Это мне рассказывали египетские жрецы, и я сам считаю их сказание о Елене правдивым, так как я представляю себе дело так. Если бы Елена была в Илионе, то ее выдали бы эллинам с согласия ли или даже против воли Александра. Конечно, ведь ни Приам, ни остальные его родственники не были столь безумны, чтобы подвергать опасности свою жизнь, своих детей и родной город для того лишь, чтобы Александр мог сожительствовать с Еленой. Если бы они даже и решились на это в первое время войны, то после гибели множества троянцев в битвах с эллинами, когда, если верить эпическим поэтам, в каждой битве погибало по одному или по нескольку сыновей самого Приама – после подобных происшествий, я уверен, что, живи даже сам Приам с Еленой, то и он выдал бы ее ахейцам, чтобы только избежать столь тяжких бедствий»[2].

Итак, существует классический, гомеровский сюжет, стесихоровский и геродотовский. Какому из них следовал Еврипид? На самом деле в разных трагедиях он придерживался разных интерпретаций. Так, в своей ранней трагедии «Троянки» Еврипид придерживается

---

[1] Austin N. Helen of Troy and Her Shameless Phantom. – Ithaca: Cornell University Press, 1994. – P. 118.

[2] Геродот. История / пер. Г.А. Стратановского. – Л.: Наука, 1972. – С. 115–116.

гомеровской традиции, а в более поздней «Елене» он уже использует в качестве основы стесихоровский вариант. Рассмотрим подробнее два эти произведения.

В «Троянках» описываются события, разворачивающиеся сразу после падения Трои. Гекуба (царица Трои), ее дочь Кассандра, Андромаха (невестка Гектора) и Елена узнают, что они распределены между вождями победителей: Одиссеем, Неоптолемом, Агамемноном и Менелаем. По решению царей у Андромахи отбирают сына Астианакса, которого сбрасывают с городской стены. Трагедия показывает участь пораженных и ужасы войны с женской точки зрения. Однако, прежде всего, нас интересует образ Елены и те приемы, к которым прибегает автор, чтобы доказать / опровергнуть ее виновность. В этой связи в сюжете «Троянок» обращает на себя внимание диалог Елены с Гекубой и Менелаем, в котором Елена предпринимает попытки оправдать себя.

Очевидно, что после разрушения Трои отношение троянок к Елене крайне негативное: «Коль существует Локсий, / Во мне жену зловещее Елены / Получит царь преславный Агамемнон» (356–358)[1]. Для них она виновница развязавшейся войны: «Ах, Троя, Троя, – пали тьмы людей / За женщину одну, за ложе срама!» (780–781). В словах, вложенных в уста героиням, мы обнаруживаем нравственные установки, создающие образ благочестивых жен, из-за которого зритель должен был сочувствовать женщинам павшего государства. Так, например, Андромаха плачет по убитому Гектору: «Коль Гектора забуду милый лик / Иль новому открою сердце мужу, / Меня осудит мертвый. Отвернусь / От нового – грозит господ немилость. / Хоть говорят, что ночь одна у женщин / Снимает отвращение к ложу мужа, / Я презираю всякую, кто, прежний / Забыв союз, другого мужа любит» (661–668). Еврипид усиливает негативное восприятие Елены на фоне благородных троянок: «Когда сошел в могилу Александр, / Мне должно бы, не связанной богами, / Оставить дом, сойти к судам ахейским» (780–781), в этих строках отношение Елены к браку противопоставляется позиции Андромахи.

Не только троянские женщины настроены против Елены, но и ее собственный муж, который намерен предать ее смерти по возвращении домой: «Я здесь не стану разрешать судьбу / Елены, – пусть гребцы ее доправят / В Элладу, там убить ее дозволю / В честь дорогих, под Илионом павших» (876–879). Считая этот приговор «несправедливым», Елена пытается его оспорить. В своей оправдательной речи, которую Елена адресует Менелаю и Гекубе, она апеллирует

---

[1] Здесь и далее перевод дан по изданию: Еврипид. Трагедии: в 2-х т. – М.: Искусство, 1980.

к «божественному вмешательству» и собственной красоте, жертвой которой она стала: «Киприда ж диво красоты моей / Расхваливала, в дар меня сулила» (929–930); «Красой моей торгуют, в том винят, / За что венца должны бы удостоить» (936–938); «Вини Киприду. Кто сильнее Зевса, / Державного владыки всех божеств» (948–949). Собственная красота оборачивается против ее обладательницы. Афродита использует ее как товар и, будучи сильнее Зевса, управляет судьбой Елены, а та в свою очередь оказывается марионеткой в ее руках. Здесь мы видим различие положений двух прекрасных женщин – Елены и Афродиты, земной женщины и богини. Зависимость земной женщины от социальных ролей, навязанных ей традицией, и от божественного провидения чувствуется тем сильнее, чем яснее мы осознаем всемогущество Афродиты и всех прочих обитателей Олимпа. Считается, что первичная классификация богинь происходила по статусам – сексуальный, биологический и социальный. Киприда, или Афродита, – воплощение первого статуса, главное ее дело – это любовь, она соединяет мужское и женское, а главное ее средство в этом – красота. Она всегда стремится быть любимой другим. Так, в «Одиссее» Гомера описан эпизод ее любовных отношений, где она осквернила ложе своего мужа Гефеста с Аресом[1]. Земным воплощением Афродиты до некоторой степени является Елена. Она так же божественно прекрасна и любима, как и ее олимпийская покровительница. Однако если Афродита призвана объединять людей, то ее земное воплощение, Елена стала символом распри и раздора. «Елена – это сама красота, за эту красоту как за самую драгоценную добычу вели спор эллины и троянцы, отдавая за нее жизнь и не спрашивая, добра ли она. И даже напротив, неизменными спутниками прекрасной Елены всегда были не добро и добродетель, но ложь, вероломство и погибель»[2].

Намерение Менелая жестоко наказать свою жену поддерживает и Гекуба: «Убить ее похвально…» (890). Через речь Гекубы Еврипид вырисовывает нелицеприятный образ Елены. Гекуба обвиняет ее в корысти: «Коль в Трое / Течет потоком золото, там будет / Что расточать» (994–996); двуличии и притворстве: «При вести, что успех у Менелая, / Его хвалила, чтоб страдал мой сын, / … / А при успехе Трои – / Наоборот. За случаем гналась, / Ему, не добродетели, служила» (1004–1009); неверности: «Застал ли кто тебя с крюком и петлей / Иль меч точащей? Верная жена / Меж тем к ним прибегает ради мужа». В уста

---

[1] Брюле П. Повседневная жизнь греческих женщин в классическую эпоху. – М., 2005. – С. 16.

[2] Васильева Т.В. Елена Прекрасная (истина и призрак) // Историко-философский ежегодник. 1987. – С. 47.

Гекубе Еврипид вкладывает главную нравственную установку античного мира: «Казни жену – тем утверди закон / Для женщин всех: смерть за измену мужа» (1032–1033). В античном обществе измены являлись частым явлением, но не порицались только тогда, когда относились к мужчинам. В мифологии и драматургии герои, цари и боги постоянно изменяют своим женам и возлюбленным. Но женская измена всегда являлась причиной серьезного осуждения[1].

Корысть являлась одним из признаков неблагонадежной жены. Брюле в своей работе писал, что Гесиод, рассказывая о западне Пандоры, использовал в качестве метафоры улей. Женщина в этой системе отношений ассоциировалась с трутнем, который, забившись на дно улья-дома, съедает все чужие труды. Женщина не способна утолить свой аппетит и поэтому не может приспособиться к «бедности горькой». «Эта добродетель пронизывает греческую мораль начиная с Биаса, с одного из семи мифических мудрецов, который считал, что "несчастен тот, кто не выносит несчастья", до классической эпохи, где уважали супругу, переносящую бедность»[2]. Таким образом представление о женщине, которая только и делает, что прожигает богатства мужчины, надолго укоренилось в античном обществе. Следует отметить, что сами женщины воспроизводят эти стереотипы в обращениях к женщинам-рабыням, об этом свидетельствуют одноактные пьески III в. до н.э., написанные хозяйками рабынь.

Снимая с себя вину поистине софистическим методом (о чем еще пойдет речь ниже), Елена замечает: «Первейшая виновница – она, / Родившая Париса, а второй – / Старик, сгубивший и меня и Трою, / Тот, что не предал смерти Александра» (919–922). Наконец, оправдательная речь превращается в обвинительную, порицается сам обвинитель: «А ты, глупец, его оставив в доме, / Из Спарты сам тогда уплыл на Крит!» (943–944). В свою очередь, Гера опровергает «ловкую злодейку». Как справедливо отмечает С.И. Радциг, «такое обсуждение виновности Елены было откликом распространенной темы риторских упражнений, известных нам по образцам фиктивных речей Горгия»[3].

Как уже было сказано, сюжет трагедии «Елена» Еврипид позаимствовал у Стесихора. Согласно этому сюжету вместо Елены Парис увез

---

[1] См.: Захарова Е.А. Женские преступления в древнегреческой мифологии // Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира. – 2007. – № 6. – С. 382.

[2] П. Брюле. Повседневная жизнь греческих женщин в классическую эпоху. – М., 2005. – С. 43.

[3] Радциг С.И. История древнегреческой литературы. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 271.

в Трою призрак. В связи с этим автор не обвиняет, а оправдывает Елену. Для создания положительного образа героини в «Елене» Еврипид использует маркеры абсолютно противоположные тем, что он использовал в «Троянках». Здесь Елена описывается как «чистая» и «верная». Елена терзается мыслями, что весь греческий мир ее клянет в измене и в том, что ее красота стала причиной войны: «…эллины твердят, / Что я изменница и в этой страшной / Войне виновна» (55–57)[1]. Еврипид особо отмечает верность Елены, как одну из краеугольных составляющих ее образа: «Но супругу / Я прежнему верна…» (64–65), «И если имя / В Элладе опорочено бесславьем / Мое – хоть тела скверна не коснется!» (66–68). Само положение героини абсолютно подневольное. Еврипид в качестве противопоставления алчной деятельной Елене из «Троянок» создал другую Елену, «жертву богов и обстоятельств»: «Из родины меня / В край варварский перенесли владыки / Судьбы моей» (273–275). Здесь она «своей красоты безвольная жертва».

Разительное отличие Елены настоящей от той молвы, которая связана с ее именем, фиксируется Еврипидом в словах Тевка: «Хоть видом ты похожа на Елену,– / Душа иная у тебя – совсем /…тебе/ Во всем, жена, успеха я желаю» (160–161). Сама Елена отмечает, что теперь ее имя прочно связано с бедами и муками множества людей: «Тьмы я мужей сгубила… / Их унесло Елены / Полное муки имя» (197–199). Само это осознание свидетельствует если не в пользу ее невиновности, то в пользу непреднамеренности вреда, принесенного ее именем.

Итак, мы дали краткий обзор истоков и социальной роли античного театра и рассмотрели генезис образа Елены в трагедиях Еврипида. Давайте теперь попробуем выяснить, каково образовательное значение этого образа. Чтобы ответить на этот вопрос, нам следует напомнить, что все творчество Еврипида испытало значительное влияние софистического движения. Кроме того, будучи учеником Анаксагора из Клазомен и другом Сократа, Еврипид не был чужд в целом философской традиции V в. до н.э. Вышеописанные «оправдательные» речи Елены и «обвинительные» контраргументы Гекубы ясно показывают, что «словесные битвы» (λόγων ἀγῶνας) (DL IX, 52) софистов перешли с площадей на театральную сцену. Таким образом, через своих персонажей и посредством сюжетов своих трагедий Еврипид формировал в зрителях новые представления, во многом инспирированные новой философией. Он был драматургом, философом, наставником в одном лице. Но все же, какую именно сеть представлений набрасывал Еврипид на своих зрителей?

---

[1] Здесь и далее перевод дан по изданию: Еврипид. Трагедии: в 2-х т. Т. 2. – М.: Наука, Ладомир, 1999.

Еврипид написал свою позднюю «Елену» по сюжету Троянской войны, а поставил в разгар Пелопонесской. Именно в этот период идеи панэллинизма были популярны, что во многом связано с усталостью от сокрушительной войны. В этом контексте Елена выступает уже не как символ раздора, а как образ примирения. У греков нет повода воевать друг с другом – вот основной смысл нового образа Елены. И этот образ продуцируется не только на сцене театра, но и на страницах софистических сочинений. Так, в учебной речи Горгия образ Елены наполняется другим смыслом, отличным от того, который обнаруживается в гомеровском эпосе. Горгий предлагает взглянуть на Елену под другим углом. В «Похвале Елене» он вторит Еврипиду, обращая внимание слушателя на то, что Елена могла быть вывезена из Спарты Парисом силой или убеждением. Таким образом, если Елену похитили силой, она заслуживает лишь сожаления; если убеждением – в этом нет ее вины, так как она подчинилась сказанному и не предполагала, к каким последствиям это приведет. Наконец, если поступок был совершен по любви, значит Эрос подчинил ее разум и волю, что тоже снимает с нее вину. В речи «Похвала Елене» она предстает уже не как изменница мужу и родине, а как героиня, которая смогла объединить весь греческий мир, став своеобразным символом панэллинизма. В дальнейшем образ Елены разрабатывает ученик Горгия софист Исократ. Таким образом, одним из общепризнанных образовательных мотивов образа Елены Еврипида является мотив изменения оппозиции «свой – чужой» с целью выстроить более универсальное мировосприятие.

Другим воспитательным мотивом, напрямую связанным с философской ангажированностью Еврипида, является мотив размывания норм и установлений. Традиционное мировосприятие греков прежней эпохи (которая еще не совсем ушла в прошлое), хорошо показанное на той же театральной сцене Эсхилом и Софоклом, состояло в том, что такие категории, как справедливость, правильность, мудрость, могущество и т.д. являются чем-то непреложным, самотождественным и неизменным. Характеризуя героя или бога одним из этих эпитетов, мы точно знаем, что хотим ему приписать, мы точно знаем, какого рода похвалу воздаем ему. И, конечно, мы уверены, что похвала никак не может обернуться против того, кого мы чествуем. Так было раньше. В век Перикла все нормы стали расплываться, а язык стал более подвижным, смысл слов и речей стал меняться на ровно противоположный. И образ Елены здесь служит самым наглядным примером. Зритель Еврипида не может точно сказать, кто она – предательница или героиня, верная жена или бесчестная изменница.

Возможно, образовательный пафос трагедий Еврипида сводится к тому, что само существование неизменных категорий добра и зла не подвергается сомнению, но они теряются и/или меняются в тот момент, как только они входят в пространство языка. В этой связи еще раз обратим внимание, что божественная красота Афродиты объединяет людей, а земная красота Елены служит началом войны. Трансляция из мира божественного в мир земной приводит к искажению, и сила объединения превращается в силу противоборства. Раздвоенность мира на устойчивое, но трансцендентное (божественное) и призрачное (изменчивое) хорошо демонстрируется в затруднении Менелая, когда он пытается понять, какая же из двух Елен его настоящая жена (557–582). Оппозиции речи и дела, реального и кажущегося, сущего и мнимого (onoma/sōma, onoma/pragma, ta onta/dokēsis и т.д.)[1] пронизывают всю трагедию. Однако либо в угоду публике, либо в силу глубоко греческого оптимизма, но в конечном итоге мир призрачный отходит назад, а мир устойчивый показывает себя во всей своей очевидности: Менелай воссоединяется с настоящей Еленой, а ее призрак из эфира улетучивается.

Подведя итоги нашего исследования, еще раз отметим, что древнегреческий театр, проистекая из традиционных культов и мистерий, со временем приобрел роль социально значимого института с более широкими задачами, нежели трансляция религиозных установлений и норм. Чем сложнее становилось общество, тем необычнее становились сюжеты трагедий и многограннее создавались образы. Наглядным примером выступает образ Елены в трагедиях Еврипида «Троянки» и «Елена». Этот образ был создан, чтобы выполнить две образовательные задачи: одна была социально-политического плана, другая – мировоззренческо-философского. Первая сводилась к тому, чтобы изменить оппозицию «свой – чужой» и выстроить более универсальное мировосприятие. Вторая была нацелена на разрушение «естественной установки» обывателя, согласно которой существуют неизменные нормы и установления, упорядочивающие жизнь каждого человека. Будучи драматургом, философом и наставником, Еврипид в своих трагедиях выстраивал новый мир, которой в недалеком будущем, сойдя со сцены, пришел на смену старому.

---

[1] Austin N. Helen of Troy and Her Shameless Phantom. – Ithaca: Cornell University Press, 1994. – P. 144.

Пир как театр. К вопросу о мизансцене «Сатурналий»

М.С. Петрова

В статье рассматриваются «Сатурналии» Макробия (V в.) с точки зрения построения мизансцены и поиска ответа на вопрос, который обычно выпадает из поля зрения исследователей этого текста. А именно, можно ли сыграть «Сатурналии» в современном театре, в котором литературные произведения с их сюжетами и психологическими портретами героев занимают важное место, составляя основу режиссерского и актерского мастерства. В соответствующем контексте анализируются персонажи «Сатурналий», принадлежащие к римской аристократической среде IV в., которые отождествляются с реальными историческими лицами (видные государственные деятели Веттий Агорий Претекстат, Квинт Аврелий Симмах, Вирий Никомах Флавиан, а также грамматист и комментатор Сервий, врач и натурфилософ Дисарий, философ-киник Гор, философ-платоник Евстафий, баснописец Авиен, ученые Цецина и Фурий Альбины, греческий ритор Евсевий, критик Евангел). Посредством анализа текста Макробия выявляются психологические характеристики всех действующих лиц с указанием на их вероятный источник. Обсуждается собственно мизансцена «Сатурналий», отмечается ее анахронизм. Делается вывод о возможности рассмотрения Макробиевых «Сатурналий» в качестве сочинения для театрализованного действия.

The article deals with "The Saturnalia" of Macrobius (5th century) from the point of view of constructing the mise en scène and searching for an answer to the question that is usually overlooked by the researchers of this text. Namely, is it possible to play "The Saturnalia" in a modern theatre in which literary works with their subjects and psychological portraits of heroes play an important role, constituting the basis for stage direction and acting? In the appropriate context, the characters of "The Saturnalia", belonging to the Roman aristocratic environment of the 4th century, are analyzed. All of them are identified with the real historical figures (prominent statesmen Vettius Augorius Praetextatus, Quintus Aurelius Symmachus, Virius Nicomachus Flavianus; grammarian and commentator of Vergil's texts Servius, physician and natural philosopher Disarius, philosopher-cynic Horus, philosopher-platonist Eustahius, fabulist Avienus, scientists Caecina Albinus and Furius Albinus, Greek rhetorician Eusebius, critic Evangelus. Through Macrobius' text, the psychological characteristics of all personas are identified with the reference to their probable source. The actual mise en scene of "The Saturnalia" is discussed, its anachronism is noted. A conclusion is made about the possibility of considering Macrobius' "The Saturnalia" as an essay for a theatrical action.

Весь мир – театр.
В нем… – все актеры.

У. Шекспир, «Как вам это понравится»
ППС. Т. 5. С. 47

В широком смысле слова мизансцена – это совокупность средств сценической интерпретации, в числе которых, прежде всего, декорация (т.е. создание изобразительными, живописными, архитектурными средствами зрительного образа действия) и игра актеров. В узком же смысле под этим термином подразумевается деятельность, которая заключается в сведе́нии в определенные временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации какого-либо произведения – драматического, комедийного, трагического и т.д. Таким образом, в мизансцене изначально выражена классическая концепция избранного для показа текста как единого гармоничного целого, которое не сводится к простой сумме материалов или сценических искусств, а является качественно новой единицей более высокого уровня. В результате в мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства единому гармоничному началу, унифицирующей идее. Требование объединяющей идеи с самого зарождения понятия мизансцены сопровождается осознанием историчности текстов, пониманием того, что существует целая последовательность «конкретизации» избранного произведения[1].

Целью нашей статьи является рассмотрение «Сатурналий» Макробия (V в.) с точки зрения построения мизансцены и поиска ответа на вопрос, который обычно выпадает из поля зрения исследователей этого текста, а именно, можно ли рассмотреть «Сатурналии» как театрализованное действие и можно ли их сыграть в театре. Здесь мы имеем в виду не античный театр, с его правилами и законами, а театр современный, в котором сегодня можно увидеть все, что угодно[2],

---

[1] См. *Пави П.* Словарь театра / пер. с франц. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991 (далее – *Разлогов* [ред. 1991]). – С. 68, 179.

[2] Природа современного театра – синтетична; он вбирает в себя практически все, т.е. «берет свое добро там, где его находит» (ср. ставшую крылатой фразу Мольера, сказанную им в ответ на упрек в заимствовании сюжетов и ситуаций: “Je prends mon bien [partout] où je le trouve” [«…хорошее не грех и позаимствовать»; «…хорошей мыслью не грех воспользоваться»]. – https://translate.academic.ru [февраль, 2018]). Современный театр – это место происходящих событий и действий, самых разных – *военных* (напр., спектакли, посвященные Великой Отечественной войне, – см. «Комсомольская правда» [12.04.15]. – https://www.kp.ru/daily/26366.7/3247268/ [февраль, 2018]), *лечебных* (напр.,

за исключением вышедших из моды классических постановок. Литературные произведения с их сюжетами и психологическими портретами героев в нем занимают не последнее место, зачастую составляя основу как режиссерского, так и актерского мастерства[1].

Напомним, что Макробиевы «Сатурналии»[2] относятся к жанру симпосиев (пира или «застольных бесед»)[3]. Одним из существенных аспектов этого жанра является сочетание серьезного и смешного, легкость обсуждения, праздничное настроение собеседников и обсуждение самых разных вопросов[4]. Среди действующих лиц «Сатурналий» двенадцать человек; все они – реальные исторические лица, яркие представители языческой культуры и аристократической среды IV в.[5]

спектакли с медицинскими задачами на фестивале "Fringe" в Эдинбурге, – см. «Газета Комерсантъ» [26.08.2017]. – https://www.kommersant.ru/doc/3395373 [февраль, 2018]), *социальных* (напр., спектакли, посвященные таким социальным явлениям, как дискриминация, расизм, наркомания, экология, толерантность, ВИЧ-инфекция, аборты, психические расстройства и т.д., – см. «Новый бизнес: социальное предпринимательство» [11.11.13]. – http://www.nb-forum.ru/news/teatr-soc-deistvi.html [февраль, 2018]).

[1] См. Разлогов (Ред. 1991). С. 179.

[2] «Сатурналии» сохранились не полностью: утрачены конец второй книги, начало третьей, начало и конец четвертой книг, конец шестой книги, а также заключительная часть седьмой. Однако и уцелевшие части позволяют составить представление об этом тексте и воссоздать интеллектуальный мир описываемой эпохи. Историографический обзор основополагающих зарубежных и отечественных исследований, направленных на изучение «Сатурналий», см. Петрова М.С. Макробий Феодосий и представления о душе и о мироздании в Поздней Античности. – М.: Кругъ, 2007 (далее – Петрова [2007]). С. 352–371.

[3] Начало этому жанру положили одноименные диалоги Платона (428/7–348/7 гг. до н.э.) и ксенофонта (430 /25 – п. 355 гг. до н.э.); продолжатели – Плутарх (46–119) в «Застольных беседах» и Афиней (с. 200) в «Пире мудрецов».

[4] См. *Лосев А.Ф.* Макробий // История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М.: Искусство, 1992. Т. VIII. Ч. 2 (далее – Лосев [1992а]). С. 140–145; Уколова В.И. Поздний Рим. Пять портретов. М.: Наука, 1992 (далее – Уколова [1992]). С. 58–64; Уколова В.И. Макробий и его «Сатурналии» // Культура и общественная мысль: Античность. Средние века. Эпоха Возрождения. – М.: Наука, 1988 (далее – Уколова [1988]).

[5] См. Matthews J. Western Aristocracies and Imperial Court A.D. 364–425. Oxford, 1975, ²1990 (далее – Matthews [1990]). P. 271–273; 370–375; Davies P.V. [Introduction] // Macrobius. The Saturnalia. N. Y. – L., 1969 (далее – Davies [1969]). P. 4–13. См. также: Макробий Феодосий и его «Сатурналии» // Макробий Феодосий. Сатурналии / пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича / общ. ред., составл., вступит. ст. М.С. Петровой / примеч. и указат. М.С. Петровой, В.Т. Звиревича / прилож. М.С. Петровой. – М.: Кругъ, 2013.

Ниже мы приводим их перечень (с указанием источников имеющихся о них сведений) и предлагаем реконструированные «портреты», сопровождая их Макробиевыми психологическими характеристиками.

Веттий Агорий Претекстат (310/320–384) – ученый, государственный деятель, духовный лидер и яркий представитель языческой партии в Риме[1]. О его характере и деятельности[2] пишут Аммиан Марцеллин (ок. 330 – ок. 390) (Res gest. XXII, 7, 6; XXVII, 9, 8–9; XXVIII, 1, 24) и квинт Аврелий Симмах (Rel. X)[3]. Сведения о нем можно почерпнуть из сохранившихся надписей (из которых наиболее известна та, что посвящена самому Претекстату и его жене Аконии Фабии Паулине [ум.п. 384])[4]; адресованных Претекстату (как префекту Города и префекту претория) законодательных актов, собранных

---

[1] См. The Prosopography of the Later Roman Empire / ed. by A.H.M. Jones, J.R. Martindale, J. Morris. In 3 vol. Cambridge University Press, 1971–1992. Vol. I: AD260–395 (1971) (далее – Jones Martindale, Morris [Ed. 1971]). P. 722–724. См. также: Boissier Gaston. La Fin du Paganisme. Vol. 2. P., 1891 (далее – Boissier [1891]). P. 265; Bloch, H. A New Document of the Last Pagan Revival in the West, 393–394 A.D. // Harvard Theological Review 38 (1945) (далее – Bloch [1945]). P. 203–204, 217–219; Klein Richard. Symmachus: eine Tragische Gestalt des Ausgehenden Heidentums. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 (далее – Klein [1971]). S. 47–50; Flamant, J. Macrobe et le Néoplatonisme Latin à la fin du IV^{e} Siècle. Leiden, 1977 (далее – Flamant [1977]). P. 26–36; Kahlos Maijastina. Vettius Agorius Praetextatus. A Senatorial Life in between. – Roma, 2002 (далее – Kahlos [2001]). Introd.; Ведешкин М.А. Веттий Агорий Претекстат и языческая оппозиция в Римском Сенате // Научные ведомости Белгородского государственного университета 13/108 (2011). Вып. 19. (далее – Ведешкин [2011]). С. 26–34.

[2] О семье Претекстата сведений нет. Очевидно лишь то, что его род относился к сенаторской аристократии. Около 344 г. Претекстат женился на Аконии Фабии Паулине, дочери Фабия Акония Катуллина Филоматия (префекта Рима в 342–344 гг. и консула в 349 г.), с которой прожил в браке более 40 лет, вплоть до своей смерти. Согласно надписи (CIL VI, 1779), Фабия не только была римской патрицианкой, но и тавроболиатой (участницей тавроболии, обряда жертвоприношения быков, связанного с культом Митры). См. также: Лосев А.Ф. Претекстат // История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1992. Т. VIII. Ч. 2 (далее – Лосев [1992б]). С. 72–74.

[3] См. MGH: Auct. Ant. 6 / 1. P. 288. О Симмахе см. *ниже*.

[4] См. CIL VI, 1779. См. также: Kahlos Maijastina. Fabia Aconia Paulina and the Death of Praetextatus – Rhetoric and Ideals in Late Antiquity (CIL VI, 1779) // Arctos 28 (1994) (далее – Kahlos [1994]). P. 13–25. См. также: Петрова М.С. О надписях, посвященных Претекстату // Макробий Феодосий. Сатурналии / пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича / общ. ред., составл., вступит. ст. М.С. Петровой / примеч. и указат. М.С. Петровой, В.Т. Звиревича / прилож. М.С. Петровой. – М.: Кругъ, 2013 (далее – Петрова [2013а]). С. 652–671.

в Codex Theodosianus; нескольких писем о религиозных дебатах, направленных Претекстату императором Валентинианом II (371–392; имп. – 375), находящихся в серии документов «Авелланской коллекции» (Collectio Avellana)[1]. Помимо этого Иероним (347–420), знавший римскую аристократию, упоминает о Претекстате в письмах (XXIII[2]; XXXIX) и полемическом сочинении "Contra Ioannem Hierosolymitanum" (397 г.). Следует отметить и анонимную поэму "Carmen adversus paganos", составленную в период между 365–395 / 401 гг., в которой также говорится о Претекстате-сенаторе[3].

Не считая Макробия, сведения о Претекстате есть и у более поздних авторов. Один из них – языческий историк Зосим (перв. пол. VI в.),

---

[1] См. также: Blair-Dixon K. Memory and Authority in sixth-century Rome: the Liber Pontificalis and the "Collectio Avellana" // Cooper K.; Hillner J. Religion, Dynasty and Patronage in Early Christian Rome, 300–900. Cambridge University Press, 2007.

[2] Претекстат не упомянут Иеронимом по имени, но нет сомнения в том, что "consul designatus" и Претекстат – одно и то же лицо, поскольку именно он был избран консулом на следующий год.

[3] См. Adamik (Ed. 1995). Перевод поэмы на русский язык см. Ведешкин М.А., Сочилин А.А. Carmen contra paganos («Поэма против язычников») // Научные ведомости Белгородского государственного университета 8/229 (2016). Вып. 38 (далее – Ведешкин; Сочилин [Пер. 2016]). С. 23–32. См. также: Cracco Ruggini L. Il paganesimo romano tra religione e politica (384–394): per una reinterpretazione del "Carmen contra paganos" // Rendiconti della classe di scienze morali, storiche efilologiche dell'Accademia dei Lincei 8/23 (далее – Cracco Ruggini [1979]). P. 3–141; Eadem. La città imperial // Storia di Roma IV. Carattere e morfologie. Torino, 1989 (далее – Cracco Ruggini [1989]). P. 274 (n. 55). В этих исследованиях высказано предположение, что упомянутые в поэме (v. 115–122) анонимный сенатор и его вдова – Претекстат и Паулина. Заметим, что христиане, к которым, очевидно, относился автор поэмы, к деятельности Претекстата относились крайне негативно. См. Adamik (Ed. 1995), vv. 78–83: "Christicolas multos uoluit sic perdere demens: // qui uellent sine lege mori, donaret honores // oblitosque sui caperet quos daemonis arte, // muneribus cupiens quorundam frangere mentes // aut alios facere parua mercede profanos // mittereque inferias miseros sub Tartara secum". – «В безумии своем желал он погубить немало христиан. // Давал награды тем, кто вне Закона [Божьего] скончаться пожелал, // Мужей, себя забывших, в ловушку заманил уловкою бесовской, // Желал умы одних сломить дарами, // Других от Бога отвратить наградою ничтожной, // Вслед за собой несчастных в Тартар отправляя» (пер. М.А. Ведешкина, А.А. Сочилина). См. также: Shanzer D. The Anonymous "Carmen contra paginos" and the Date and Identity of the Centonist Proba // Revue de Études Augustiniennes 32 (1986) (далее – Shanzer [1986]). P. 232–248; Cameron Alan. The Last Pagans of Rome. Oxford University Press, 2010 (далее – Cameron [2011]). P. 273–320.

описавший Претекстата в “Historia nova” (IV, 3, 3)[1] как защитника эллинистических греческих культов; другой – Иоанн Лаврентий Лид (fl. сер. VI в.), который в трактате “De mensibus” (IV, 2, 20–21)[2] пишет об иерофанте по имени Претекстат.

Упомянутые свидетельства показывают, что у Претекстата было несколько религиозных должностей: понтифик покровительницы семейного очага, богини Весты и бога Сола, авгур, тавроболий, иерофант, жрец бога Либера и Элевсинских мистерий. Он занимал важные политические и административные посты: квестор, наместник (corrector) Тускии и Умбрии, проконсул Ахайи, префект Рима, преторианский префект Италии (382 г.); был избран консулом на 385 г. (но в должность вступить не успел). Будучи городским префектом, он вернул Папе Дамасию (300–384; еп. Рима – 366) базилику Сицинина, помог изгнать из Города антипапу Урсина (366-367), восстановив тем самым спокойствие в Риме. В числе многих других его начинаний – восстановление портика, посвященного двенадцати языческим богам, на Римском форуме. После смерти Претекстата император просил у римского сената копии всех его речей, а жрицы Весты предложили воздвигнуть статую в его честь. Упомянутая выше надпись[3] свидетельствует об учености Претекстата и о его вкладе в дело по пересмотру и исправлению текстов греческих и латинских авторов[4].

Среди граждан Рима Претекстат был известен справедливостью. Он был одним из последних политических деятелей, поддерживавших языческую религию[5]. Он лично участвовал в отправлении религиозных культов. Его подпись стоит одной из первых на сохранившемся до нашего времени алтаре, посвященном Великой Матери (Magna Mater), который стал главным местом поклонения последних язычников. Незадолго до смерти он провел важную церемонию восхождения на Капитолий, схожую с языческим триумфальным шествием. В 384 г. он добился от Валентиниана II эдикта, объявляющего

---

[1] См. Mendelssohn (Ed. 1887). P. 160.

[2] См. Wünsch (Ed. 1898). P. 65.

[3] См. CIL VI, 1779. См. также: Петрова (2013a). С. 652–671.

[4] Например, он опубликовал латинскую версию «Десяти категорий» Аристотеля, пересказанную с греческого языка философом Фемистием (ок. 317 – п. 388). См. Boeth. In Peri Herm. Arist. II, 3, 7. Согласно Боэцию, Претекстат отличался особой образованностью; он свободно владел греческим языком (что было обычным для римских аристократов его эпохи), знал греческую философию, особенно, труды Платона и Аристотеля, которые переводил на латинский язык. На его знание греческого языка указывает и то, что он был одним из тех (quindecem vir sacri faciundi), кто читал «Книги Сивилл» (Ibidem).

[5] Подробнее см. Ведешкин (2011). С. 26–34.

преступлением разрушение языческих храмов и предоставившего право расследовать эти преступления префекту Рима Симмаху (см. ниже).

В Макробиевых «Сатурналиях» Претекстат – ученейший муж[1], знаток священных обрядов (I, 17, 1; I, 7, 17: "…sacrorum omnium unice conscius"; I, 24, 1)[2]. Ему присущи такие качества, как душевное равновесие и спокойствие (I, 7, 2)[3], сила характера (I, 5, 4)[4], а также педантизм и чувство юмора. Это, например, проявляется у Претекстата в его упреке Авиену (см. *ниже*), пытавшемуся умалить Сократа (II, 1, 4)[5], а также в его замечании о том, что домашние боги не одобряют развлечений, свойственных простому народу (II, 1, 7)[6].

Интерес и любовь к старине у Претекстата просматриваются в его дискуссиях о происхождении праздника Сатурналий (I, 7–10) и римского календаря (I, 12–16). Его глубокое знание языческой религии и соблюдение обрядов проявляется в рассуждении об осведомленности Вергилия в законах Понтификов (III, 4–12) и в пространной речи о солнечном монотеизме, смысл которой в том, что все боги греческой и римской мифологии обладают качествами единого Высшего

---

[1] См. также: *Миллер Т.А.* Литературная критика поэзии Вергилия в период «языческого возрождения»: Сервий, Макробий // Очерки истории римской литературной критики / отв. ред. Ф.А. Петровский. – М.: АН СССР, 1963. С. 283–306.

[2] Sat. I, 17, 1: «…божества пожелали, чтобы ты, Веттий Претекстат, был глашатаем всего священного»; Sat. I, 7, 17: «…Веттий, осведомленный о всех священных обрядах»; Sat. I, 24, 1: «…все …стали хвалить: один – [его, Претекстата] память, другой – ученость, все [вместе] – набожность, утверждая, что он является единственным, знающим скрытую природу богов, что он один только и может постигнуть божественное благодаря уму и высказать благодаря дарованию [оратора]». Здесь и ниже (кроме особо оговоренных случаев) фразы из «Сатурналий» цит. в переводе В.Т. Звиревича (Ad loc.). См. Макробий Феодосий. Сатурналии / пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича / общ. ред., составл., вступит. ст. М.С. Петровой / примеч. и указат. М.С. Петровой, В.Т. Звиревича / прилож. М.С. Петровой. – М.: Кругъ, 2013.

[3] Ad loc. «…он был в отношении всех [людей] равным образом благожелательным и снисходительным».

[4] Ad loc.: «Прошу добрых слов, – возразил, как обыкновенно со свойственной [ему] убедительностью Претекстат, – и давайте не будем надменно разрушать уважение к приверженцу наук о древности…»

[5] Ad loc.: «Я прошу добрых слов, – заметил Претекстат, – что касается только уважения достоинства Сократа. Ибо кто не согласился бы предпочесть находящихся здесь светил [науки] тем, кто был на том пире [у Агафона]?»

[6] Ad loc.: «…зрелищные развлечения не привычны для его [Претекстата] пенатов и [их] не должно ставить выше столь важного собрания».

бога – Солнца (I, 17–23). Тем не менее Претекстат изображен и как своего рода педант, и у Евангела (см. ниже) имеются все основания упрекать его в нарочитой демонстрации своей образованности[1].

Квинт Аврелий Симмах (340/5–п. 402 гг.) – младший современник и близкий друг Претекстата[2], прозаик, поборник древней языческой религии, занимавший важные государственные посты. В 370–374 гг. он был проконсулом Африки; в 384–385 гг. – префектом Рима; в 391 г. – консулом, обладавшим правами, схожими с императорскими[3]. Сохранились панегирики К.А. Симмаха императорам Валентиниану и Грациану, отрывки речей и около 900 писем, написанных с 360 по 402 г. Пруденций в трактате «Против Симмаха» пишет, что в красноречии ему уступает и сам Цицерон[4]. Заслуги Симмаха в общественно-политической и в религиозной сферах перечислены в сохранившейся подписи, сделанной его сыном, Квинтом Фабием Меммием Симмахом (CIL IV, 1699)[5].

Что касается наиболее значительных дел Симмаха[6], то в 382 г. он был направлен сенатом в Медиолан просить у императора Грациана пересмотра принятого под влиянием Амвросия, епископа Медиолана (340–397 гг.; еп. с 374 г.), решения о выносе из сената алтаря Победы[7].

---

[1] См. также: Davies (1969). P. 4–5.

[2] К.А. Симмаха в Риме называли «наследником» Претекстата. См. Carm.c. pag.v. 114: "…composuit templum nuper cui Symmachus heres."

[3] См. The Prosopography of the Later Roman Empire / Ed. by A.H.M. Jones, J.R. Martindale, J. Morris. In 3 vol. Cambridge University Press, 1971–1992. Vol. I: AD260–395 (1971) (далее – Jones, Martindale, Morris [Ed. 1971]). P. 865–870.

[4] См. Prud., C. orat. Symm. I, 173A (vv. 632–634): "Et, quascunque solent Capitolia claudere, larvas // O linguam miro verborum fonte fluentem, // Romani decus eloquii, cui cedat et ipse Tullius, has fundit dives facundia gemmas."

[5] См. CIL IV, 1699.

[6] См. Уколова (1992). С. 18–35; Шкаренков П.П. «Последние римляне»: Квинт Аврелий Симмах и Кассиодор Сенатор // История через личность. Историческая биография сегодня. – М.: Кругъ, 2005 (далее – Шкаренков [2005]). С. 607 с илл.

[7] Алтарь, находившийся в здании римского сената (курии) и олицетворявший собой богиню Викторию, был установлен Октавианом в 29 г. до н.э. в честь победы над Антонием и клеопатрой в битве при Акции. Золотая статуя (захваченная римлянами у Пирра в 272 г. до н.э.) представляла собой крылатую женщину, держащую в руке лавровый венок победителя. Алтарь был вынесен из курии императором констанцием II в 357 г., возвращен обратно Юлианом Отступником и вновь вынесен Грацианом в 382 г. После смерти Грациана, К.А. Симмах, будучи префектом Рима, неоднократно просил императора Валентиниана II восстановить алтарь. Его просьбы сталкивались с сильным противодействием Амвросия Медиоланского, имевшего большое влияние на императора. Все просьбы восстановить алтарь отклонялись.

После убийства Грациана именно Симмаху сенат поручил встретить в Италии с поздравлениями нового императора Магна Максима (335–388 гг.; имп. – 383)[1].

В «Сатурналиях» ораторский стиль Симмаха описан как цветистый и изысканный (V, 1, 7)[2]; именно он берется обсуждать наиболее шокирующие примеры риторических приемов Вергилия (I, 14, 14; кн. IV). Симмах, изображенный Макробием, сталкивается с тем, что Претекстат учтиво, но без энтузиазма откликается на его предложения к собравшимся развлечься после трапезы припоминанием остроумных и забавных высказываний древних авторов (II, 1, 8) – именно Симмах и воспроизводит ряд острот Цицерона (II, 3). Позднее (VII, 1, 2) он с пониманием относится к предложению Претекстата о том, чтобы разговор inter pocula сохранял ту же серьезность, что и тот, что предшествовал трапезе[3].

Вирий Никомах Флавиан (334–394 гг.) – представитель влиятельного сенаторского рода Никомахов[4], принадлежал к окружению Симмаха и находился с ним в родстве[5]. Флавиан занимал многие государственные посты и должности: консул Сицилии (364 / 365 гг.); викарий Африки (376 / 377 гг.); Квестор священной палаты (389 г.); префект претория Иллирика и Италии (390–392 гг. и 393–394 гг., при узурпаторе Евгении [392–394]); консул (394 г., власть которого признавалась лишь на территории, подвластной Евгению). Во время правления Евгения Флавиан возглавил языческую партию и проводил курс на реставрацию язычества[6]. После гибели Евгения (в битве на реке Фригид) Флавиан покончил с собой.

В дальнейшем, однако, он все же был восстановлен Евгением во время его короткого правления в 392–394 гг., но затем уже навсегда вынесен из здания сената. См. Symm. Ep. X, 54. См. также: Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства. – М.: Издат. политич. лит., 1990. С. 450–457.

[1] См. подробнее: Jones, Martindale, Morris (Ed. 1971). P. 865–870; Шкаренков (2005). С. 607.

[2] Имеются в виду слова Евсевия о виде речи, которая (ad loc.): «…витиеватая и цветистая, которой когда-то [блистал] Плиний Старший, а ныне блистает наш Симмах, [оратор], не слабее никого из древних».

[3] См. также: Davies (1969). P. 5–6. Flamant (1977). P. 36–45.

[4] Отца Флавиана звали Волусий Венуст. Аммиан Марцеллин упоминает его как викария Испании (см. Amm. Marc. Res. gest. XXIII, 1, 4; XXVIII, 1, 24). Вероятно, у Флавиана был брат, который носил то же имя «Венуст», что и отец. См. CIL VI, 1783; Symm. Ep. VI, 32.

[5] Родство через брак членов семей Никомахов и Симмахов.

[6] Флавиан совершал празднества в честь Исиды, Великой Матери (Magnae Matris) и публично приносил жертвы.

О должностях и деятельности Флавиана известно из двух надписей. Одна из них (CIL VI, 1782), составленная, вероятно, в 394 г., принадлежит мужу внучки Флавиана – Квинту Фабию Меммию Симмаху (сыну Квинта Аврелия Симмаха). Другая (CIL VI, 1783), помещенная на постаменте статуи, воздвигнутой в 431 г. внучатым племянником Флавиана на Троянском форуме Аппием Никомахом Декстером во славу (cursus honorum) его заслуг, сделана по приказу императоров Валентиниана и Феодосия[1].

Иоанн Солсберийский (XII в.) приписывает Флавиану авторство утраченного трактата "De vestigiis et dogmatibus philosophorum"[2]; кроме того, сохранившаяся фраза "historicus disertissimus"[3] свидетельствует о литературных занятиях Флавиана (ему принадлежали "Анналы", использованные Аммианом Марцеллином).

Макробий говорит о Флавиане как о человеке хорошо образованном, обладающем приятным нравом; основательном в жизни (I, 5, 13). Он упомянут как друг философа Евстафия (I, 6, 4) (см. ниже). При обсуждении текстов Вергилия Флавиан обещает рассказать о знании поэтом законов авгуров (I, 24, 17), но его вклад в эту беседу (вероятно, составлявший утраченную часть третьей книги) не сохранился. Среди других его речений – опровержения отдельных утверждений собеседников относительно свойств вина (VII, 6)[4].

Претекстат, Флавиан и Симмах – главные действующие лица «Сатурналий». Все они – видные римские государственные деятели и лидеры, возглавлявшие борьбу партии язычников в сенате против христиан. Остальные участники – знатные аристократы, принадлежавшие к образованнейшим людям своего времени.

Сервий (Рим, ок. 400 г.) – грамматист и комментатор Вергилия[5]. Он представлен Макробием как молодой человек, «удивительной учености и вместе с тем приятный в [своей] скромности, с направленным в землю взором и как бы стремящийся быть незамеченным»,

---

[1] См. CIL VI, 1783. Это событие произошло спустя 40 лет после битвы на реке Фригид. Императоры Валентиниан и Феодосий, воздав должное заслугам и безупречности Флавиана, установили ему памятник.

[2] См. Joan. Saresb. Polycr. II, 26 (460b): "Hoc autem asserit Flavianus in libro, qui De vestigiis philosophorum inscribitur". Ibidem VIII, 2 (790a; 755a); VIII, 12 (758a; 761a).

[3] CIL VI, 1782.

[4] См. Davies (1969). P. 6–7; Flamant (1977). P. 45–58.

[5] Комментарии Сервия на Вергилиевы Энеиду, Буколики и Георгики были основополагающими при изучении текстов поэта в Средние века. См., напр., Georgii, H. Zur Bestimmung der Zeit des Servius // Philologus 71 (1912) (далее – Georgii [1912]). P. 518–526.

который лишь недавно присоединился к учителям-грамматистам (I, 2, 15; I, 4, 4[1]).

Макробий повсеместно отмечает его образованность (I, 23, 20[2]; I, 24, 8; VI, 7, 2; VI, 9, 3[3]; VII, 11, 1[4]), в частности, его знание Вергилия (VI, 6, 1), а также демонстрирует его застенчивость и сдержанность (e.g. II, 2, 12[5]; VII, 11, 1[6]). Очевидно, для Макробия было естественным «заставить» Сервия обсуждать различные латинские слова, именования (напр., «Сатурналии») и лингвистические формы (I, 4), давать разъяснения по поводу использования Вергилием определенных фраз и грамматических конструкций (VI, 7, 9). Именно в этом состоит его роль[7].

Дисарий – грек по происхождению (VII, 5, 2: VII, 5, 4), врач и натурфилософ[8]. Вероятно, именно он упомянут в «Письмах» Симмаха (III, 37; IX, 43; IX, 44)[9].

У Макробия о нем (как и о Евсевии) сказано, что это человек преклонного возраста (VII, 10, 1)[10], лучший из врачей в Риме (I, 7, 1)[11], «безмерно приятный… весьма ученый» (VII, 7, 13) и красноречивый (VII, 8, 7). Претекстат же, к которому Дисарий неожиданно пришел вместе с Евангелом и Гором, намеревается обратить досуг в полезное занятие (I, 7, 1)[12] и поговорить о различных науках (Ibid., I, 7, 7–8). Дисарий вступает в беседу в последний день праздника, когда обсуждаются медицинские темы (VII, 4, 1–3). Будучи приверженцем врача Эрасистрата (304–250 гг. до н.э.), он резко критикует попытки

---

[1] Ad loc.: «…мне больше пристало учиться, чем учить».

[2] Ad loc.: «…величайший из всех словесников».

[3] Ad loc.: «…знаток самой природы слов».

[4] Ad loc.: «Сервий, ученейший не только среди молодых… но также среди всех стариков».

[5] Ad loc.: «Сервий молчал из-за скромности…».

[6] Ad loc.: «…тот, стеснительный от природной скромности, покраснел вплоть до предательского румянца».

[7] Однако сам Макробий не зависит от Сервия в своей критике Вергилия, скорее оба автора (и Макробий, и Сервий) выстраивают свои рассуждения, основываясь на текстах ранних комментаторов. См. Davies (1969). P. 9; Flamant (1977). P. 78–79.

[8] См. Davies (1969). P. 10–11. См. также Приложение 3.

[9] См. Davies (1969), p. 10–11; Flamant (1977). P. 71–72.

[10] Ad loc.: «…придется мне с тобой вести беседу, Дисарий, о [том] возрасте, в дверь которого мы оба почти уже стучимся. Когда Гомер называет стариков πολιοκροτάφους (*с седыми висками*)…».

[11] Ad loc.: «…превосходил [всех] прочих, преподававших искусство врачевания».

[12] Ad loc.: «Мы же сошлись, чтобы и священным праздникам честь оказать – и притом избежать праздничного безделья, – и обратить досуг в полезное занятие, намереваясь посвятить весь день ученым сообщениям…».

вторжения философии в область медицины (VII, 15, 1)[1], благодаря чему вызывает возражения Евстахия (VII, 15, 14)[2].

Гор – ученый, философ-киник. Скорее всего, именно он упомянут в «Письме» (II, 39) Симмаха[3]. У Макробия Гор – египтянин (как показывает его имя), «уроженец [берегов] Нила» (I, 15, 4; I, 16, 37; VII, 13, 9). После весьма успешной карьеры профессионального кулачного борца, он (как и Клеанф) обратился к философии (I, 7, 3)[4], и преуспевание в этих занятиях позволило ему получить статус «мужа основательного и выдающегося» (I, 16, 38), придерживающегося аскетизма киников (VII, 13, 17). Его роль состоит в ответах на вопросы о почитании бога Сатурна (I, 7, 14), происхождении римского календаря (I, 15, 1), критике роскоши времен Республики (III, 13, 16), замечании о практике кремирования, вышедшей из употребления (VII, 7, 5).

Евстафий – грек по происхождению, из Каппадокии, философ-платоник[5]. У Макробия он друг и современник Флавиана (I, 6, 4)[6], «ученейший муж» (II, 2, 6) и знаток философии (I, 5, 13[7]; VII, 1, 8[8]).

---

[1] Ad loc.: «Дисарий прибавил: “Эти [ваши] одобрения призывают философию к тому, чтобы присваивать себе [право] рассуждать о чужом искусстве, из-за чего часто случались вопиющие ошибки. Как, [например], ваш Платон обрек себя на осмеяние потомков, когда не удержался от *анатомических* вопросов, которые принадлежат медицине…».

[2] Ad loc.: «При этих [словах Дисария] Евстафий, несколько возбудившись, говорит: “Не менее чем ты, Дисарий, я внушал [это] философам, как [и] врачам. Но только мне кажется, что ты предаешь забвению утвержденное согласием человеческого рода и верное положение, что философия является искусством искусств и наукой наук. А ныне на [нее] саму бесчестным образом нападает медицина, хотя философия считается весьма могущественной там, где рассуждает об умопостигаемой области, то есть о бестелесном; и туда она простирается, где трактует о природоведческих вопросах, то есть о божественных телах неба или звезд».

[3] В указанном письме речь идет о Го́ре (Orus), как “philosophus ritu atque eruditione praecipuus” – см. Davies (1969). P. 11; Flamant (1977). P. 72–73.

[4] Ad loc.: «Гор, муж, одинаково крепкий телом и духом, который начал заниматься философией после бесчисленных побед среди кулачных бойцов и, став последователем учения Антисфена, кратета и самого Диогена, заслужил славу среди киников».

[5] Об идентификации Евстахия см. Glover, T.R. Life and Letters in the Fourth Century. Cambridge, 1901 (далее – Glover [1901]). P. 5; Jan (Ed. 1848). P. xxix-xxx; Davies (1969). P. 9–10; Flamant (1977). P. 67–69.

[6] Ad loc.: «…Флавиан и Евстафий, двое, известные [своей] дружбой».

[7] Ad loc.: «…Евстафия, который является таким [знатоком] во всякого рода философии, что может один подражать дарованиям трех философов, о которых разнесла славу наша древность».

[8] Ad loc.: «…наше поколение назвало тебя, Евстафий, единственным приверженцем философии».

Роль Евстафия, с одной стороны, связана с обсуждением вопроса знания Вергилием философии и астрономии (I, 24, 18; I, 24, 21), демонстрированием примеров зависимости Вергилия от Гомера (V, 2–14) и других греческих поэтов (V, 15–22,15; VI). С другой стороны, Евстафий отмечает «долг» Цезаря по отношению к египтянам и грекам при составлении римского календаря (I, 16, 38–44), участвует в дискуссии о питье вина и получении удовольствия от его вкуса (II, 8, 5–16), доказывает уместность рассуждений на философские темы во время трапезы (VII, 1, 5–24), делится своими наблюдениями о порицаниях посредством острот или насмешек (VII, 2–3), поддерживает высказывания, касающиеся физиологии своего соотечественника врача Дисария (VII, 14–16).

Авиен (род. ок. 400 г.) – баснописец[1]. Ему принадлежат 42 басни, посвященные [Макробию] Феодосию[2]. В «Сатурналиях» Авиен представлен как застенчивый, добрый и остроумный юноша (VII, 3, 23[3]). Обладая прекрасной памятью (II, 8, 1)[4], зная огромное количество анекдотов (II, 4–7), он стремительно вмешивается в разговор (I, 6, 3[5]; II, 3, 14[6]) или, напротив, делает тихие замечания (I, 4, 1; VI, 7, 1[7]). С его «помощью» Макробий расширяет тему какого-либо дискурса или же меняет предмет обсуждения (I, 5, 1–3; I, 17, 1; V, 1, 2 и 6[8] V, 3, 16[9]; VII, 3, 1[10]),

---

[1] Об идентификации Авиена и его имени см. Петрова М.С. Баснописец Авиен и Макробий Феодосий // Диалог со временем 6 (2001) (далее – Петрова [2001]).

[2] О том, что басни были посвящены именно Макробию см. Петрова (2001).

[3] Ad loc.: «Следовательно, мой Авиен… нужно наставлять тебя с молодости, которая столь восприимчива, что [быстро] схватывает подлежащее изучению…».

[4] Ad loc.: «… поднялось веселье, так как [все] восхваляли прекрасную память и прелесть остроумия Авиена…».

[5] Ad loc.: «Тогда Авиен – поскольку у него было обыкновение перебивать [собеседника] – говорит…».

[6] Ad loc.: «Когда Симмах еще говорил и, как казалось, многое еще намеревался сказать, Авиен, перебив его, как это обыкновенно бывает в застольных разговорах, сказал…».

[7] Ad loc.: «…Претекстат, видя Авиена, нашептывающего что-то Евстафию, говорит: “Отчего бы тебе, Евстафий, не оказать поддержки застенчивому и доброму юноше Авиену и самому не объявить нам то, что он шепчет…».

[8] Ad loc. [2]: «Авиен спрашивает: “Если мы, как это необходимо, согласны в том, что Вергилий был оратором, я хочу, чтобы ты, превосходнейший из учителей, сказал мне следующее: если кто-нибудь захотел бы следовать искусству речи, то больше преуспел бы в этом благодаря Вергилию или Цицерону?”…»; [6]: «Авиен ответил: “Я хотел бы, чтобы ты со всей ясностью показал мне эти различия [в красноречии] на примере [отдельных] лиц…”».

[9] Ad loc.: «Авиен сказал: “Прошу, Евстафий, продолжай исследовать все, что он извлек из Гомера”…».

[10] Ad loc.: «Авиен добавил: “Всех вас, ученейшие из ученейших, кто здесь присутствует, я просил бы о том, чтобы из уважения к вам Евстафий вдохновился открыть то, что немногим ранее он сказал об остроте”…».

«переносит» действие на других лиц. Так, например, когда в конце первого дня празднования некоторые из участников беседы намереваются порассуждать о различных аспектах творчества Вергилия, Авиен говорит, что сам не будет принимать участие в такой беседе, но, скорее, послушает, что скажут другие (I, 24, 20; VI, 7–9)[1]. Кроме того, Макробий представляет Авиена как друга Гора (I, 7, 14).

Альбины, Цецина и Фурий. Идентификация Альбинов является сложной проблемой, а ее решение – спорным[2]. Цецину (Caecina), как правило, отождествляют с Публием Кеонием Альбином (Publius Caeonius Albinus), понтификом, о котором с уважением упоминает Иероним[3]. Поскольку имя другого персонажа, Фурия (Furius) в сочетании с именем Альбин (“Furius Albinus”) в «Сатурналиях» встречается дважды (I, 2, 16; I, 4, 1), а само имя “Furius” во многих манускриптах «Сатурналий» записано как “Rufius”[4], этого персонажа отождествляют с Руфием Альбином (“Rufius Albinus”), человеком, который был префектом Рима в 389–391 гг.[5]. Это подтверждают несколько современных ему надписей[6]. Цецина Альбин и Фурий (Руфий) Альбин могут быть связаны с семейством Альбинов, упоминаемых Рутилием Намацианом ок. 416 г.[7]. В «Сатурналиях» из двух Альбинов, принадлежащих, по словам Претекстата, к образованнейшим людям своего времени (VI, 1, 1), Цецина Альбин является современником Симмаха (I, 2, 15)[8]. Он – тот Альбин, который упомянут как отец Деция в «Прологе» при изложении Макробием беседы Постумиана и Деция о досуге и пире (I, 2, 2–3). Согласно Макробию, вклад Цецины в разговор состоит в обсуждении вопросов об исчислении гражданского дня в Риме (I, 3), изменении жертвоприношений (I, 7, 34), «медовых лакомствах» (II, 8, 3) и роскоши, преобладавшей в Риме в период Республики (III, 13). Последний вопрос далее рассматривается более подробно Фурием (III, 14, 17). И Цецина, и Фурий во исполнение своих намерений (I, 24, 19) иллюстрируют с помощью цитат зависимость Вергилия от предшествующих латинских авторов (VI, 1–5), задают ряд вопросов физиологического и физического характера врачу Дисарию (VII, 8). Цецина также воспроизводит рассказ одного авторитетного автора

---

[1] См. также: Davies (1969). P. 8–9; Flamant (1977). P. 77–78.

[2] См. Dill, S. Roman Society in the Last Century of the Western Empire. L., ^{2}1899 (далее – Dill [1899]). P. 14; Davies (1969). P. 7–8; Flamant (1977). P. 58–65.

[3] См. Hier. Ep. 107, 1.

[4] См. Willis (Ed. 1963). P. 8; 12 sqq.

[5] См. Jones, Martindale, Morris (Ed. 1971). P. 38–39.

[6] См. CIL VI, 379^{Ia}, 379^{Ib}, 36959; Chastagnol (1962). P. 233–236.

[7] См. Rut. Nam. De red. suo I, 167–176; 466–474.

[8] Ad loc.: «…Аврелий Симмах и Цецина Альбин, весьма схожие… по возрасту… привычкам и увлечениям…».

о законе понтификов относительно происхождения обычая ношения кольца на безымянном пальце левой руки (VII, 13, 11–16).

Евсевий – греческий ритор[1]. Скорее всего, это тот Евсевий, который был учеником философа Проересия и о котором нелестно пишет Евнапий из Сард (Жизнь философов 493).

В «Сатурналиях» Макробия Евсевий – человек преклонного возраста (VII, 10, 1[2]), занимающий место юриста Постумиана на пиру, а затем пересказывающий ему то, что там происходило (I, 2, 7; I, 6, 2). Его роль заключается в обсуждении знания Вергилием ораторского искусства (I, 24, 11), стилей ораторского мастерства, обстоятельств, сопутствующих старению (VII, 10).

Евангел – критик[3]. Вместе с Дисарием и Гором он приходит к Претекстату уже после того, как собрались другие гости. Он описан как нескромный молодой человек, бестактный и шокирующий присутствующих, не выбирающий выражений (I, 11, 2[4]). Оказавшись в большой компании, участники которой встретили его приход с «хмурым выражением лица» (I, 7, 2[5]), он неучтиво приветствует Претекстата, но смягчается, когда Претекстат приглашает его и его спутников принять участие в торжестве. Однако большинство присутствующих дают понять, что «прибытие Евангела мешает хорошему проведению досуга и мало соответствует их мирному собранию».

Вначале Евангел не принимает участия в беседе (I, 11, 1), но впоследствии призывает выпить вина (II, 8, 4), что для Макробия служит предлогом сослаться на замечание Платона о пользе вина за обедом и на то, что по этому поводу писали Аристотель и Гиппократ (II, 8, 5–16). Затем Евангел вмешивается в обсуждение вопроса о мозге человека, прерывая врача Дисария (VII, 9, 1[6]), а впоследствии, грубо пре-

---

[1] См. Davies (1969). P. 10; Flamant (1977). P. 70–71.

[2] Ad loc.: «Следовательно, – вступает Евсевий, – придется мне с тобой вести беседу, Дисарий, о [том] возрасте, в дверь которого мы оба почти уже стучимся…».

[3] См. Glover (1901). P. 175; Davies (1969). P. 11–13; Flamant (1977). P. 74–75.

[4] Ad loc.: «…все ужаснулись [словам Евангела…]».

[5] Ad loc.: «Хмурое выражение лиц большинства сидящих являло, что прибытие Евангела мешает хорошему проведению досуга и мало приличествует мирному собранию. Ведь он был человеком язвительно-насмешливым, с дерзко-нахальной речью, наглым и пренебрегающим неприязнью, которую вызывал по отношению к себе своими словами, повсюду сеющими ненависть, так как не выбирал выражений…».

[6] Ad loc.: «Евангел прерывает продолжающееся обсуждение и говорит: “Я [тоже] потревожу нашего Дисария, даже если он будет удовлетворять спрашивающего теми своими маленькими и подобными капелькам ответами…”».

кращая спор между Евстафием и Дисарием, насмешливо просит рассказать, что появилось раньше, яйцо или курица (VII, 16, 1[1]). Он также спрашивает, отчего мясо кабана портится быстрее при лунном свете, чем при солнечном (VII, 16, 15). Его главная роль состоит в том, чтобы критиковать Вергилия и время от времени (e.g. III, 10–12; V, 2, 1) отпускать замечания, умаляющие достоинство поэта. Когда Претекстат, завершая пространное рассуждение о почитании Бога-Солнца (I, 17–23), упоминает строку из «Георгик» (I, 18, 23), Евангел выражает неодобрение теологическим теориям Вергилия (I, 24, 3–4); он также противится всеобщему восхищению поэтом, важном, по его мнению, лишь для детей (I, 24, 6).

Что касается происхождения Евангела, то, согласно Макробию, он не был греком, поскольку называет Вергилия «нашим поэтом» (I, 24, 2)[2]. Однако не представляется возможным получить ответ на вопрос, был ли Евангел христианином, несмотря на то что его имя, несомненно, напоминает христианское[3]. Возможно, особенности характера, которыми наделил этого персонажа Макробий, отражают его отношение к современным ему христианам[4].

---

[1] Ad loc.: «Между тем Евангел, ненавистник славы греков и насмешник, говорит: “Пусть-ка они сотворят то, что среди вас отвергается как проявление болтливости. Отчего же мне [тогда] не пожелать поскорее узнать от вас, если что-нибудь в этом понимает ваша мудрость, яйцо ли прежде существовало или курица?”».

[2] Ad loc.: «Между тем Евангел говорит: “…когда бывает беседа о божественном, вы стремитесь к тому, чтобы по каждому отдельно [божеству] призывать в свидетели нашего Мантуанца, а не к тому, чтобы она происходила, как думается, с обсуждением [его высказываний]”».

[3] Если Евангел все же был приверженцем христианской веры, то должен был бы выразить свое неприятие языческой религии. Такое отношение лишь «просматривается» в его словах к Претекстату (I, 11, 1): «При всем блеске дарования и красноречия нашего Претекстата, я не в состоянии вынести того, что он в предыдущей речи пожелал предписать ради почитания некоего бога: чтобы рабы обедали вместе с господами, как если бы, право, боги заботились о рабах, или какой-нибудь разумный человек допустил бы оскорбление своего дома столь мерзким обществом. Или теперь вот он пытается приписать Сигилляриям, которые своими глиняными фигурками доставляют забаву все еще ползающим детям, служение богопочитанию и, поскольку он считается первым из набожных людей, примешивает сюда уже кое-что и от суеверия».

[4] Отношение сенаторской оппозиции к христианству во время жизни Претекстата отражено в словах Фурия Альбина (III, 14, 2: «Если мы рассудительны, мы всегда должны почитать древность»). В связи с этим немалый интерес представляет фраза Аммиана Марцеллина, описывающего отношение императора Юлиана к деятельности Константина (Res gest. XXI, 10, 8): «Тогда же

Скорее всего, выбирая участников для «Сатурналий», Макробий обращался за информацией к письмам Квинта Аврелия Симмаха. Например, Евангела он представляет как нарушителя спокойствия, «бестактного и шокирующего всех присутствующих» – характеристика, содержащаяся в письме Симмаха (VI, 7), в котором Евангел именуется «беспечным» (incautus animus). Появление в «Сатурналиях» врача Дисария и философа Гора также, вероятно, связано с письмами Квинта Аврелия, в которых о Дисарии говорится как о человеке «дражайшем… первейшем среди обучавших врачеванию, по праву занимающем первое место» (Ep. III, 37), а о Горе сказано, что он «философ по жизни и первейший по учености» (II, 39; III, 37).

Описываемая Макробием мизансцена[1] такова – канун праздника Сатурналий в доме Претекстата (I, 2, 15–20). Претекстат, будучи хозяином дома, обсуждает с Фурием Альбином время начала празднования. Затем он приглашает Квинта Аврелия Симмаха, Альбина Цецину и Сервия. После этого следует пространное объяснение Цецины о временных делениях дня (I, 3), разбирается употребление отдельных выражений и слов в латинском языке (e.g. noctu futura; die crastini), обсуждаются грамматические флексии (e.g. Saturnalia) (I, 4–5[2])[3]. Празднование длится три дня, в течение которых гости пируют, веселятся, обсуждают различные вопросы.

В первый день празднования Флавиан, Евстафий и Евсевий составляют кружок (I, 6, 4). Претекстат объясняет происхождение своих имен, обычая ношения достигшими совершеннолетия мальчиками окаймленной тоги (toga praetexta) (I, 6, 5–30). Затем, с прибытием

Юлиан потревожил память Константина, обличая в нем любителя новшеств и разрушителя старых законов и древних обычаев…»

[1] См. также: Jan (Ed. 1848). P. XV–XXII; Davies (1969). P. 2–4; 13–17; Уколова (1988). С. 50–56; Она же. Античное наследие и культура раннего Средневековья (конец V – начало VII в.). – М.: Наука, 1989 (далее – Уколова [1989a]). С. 173–192; Уколова (1992). С. 59–64; Лосев (1992a). С. 141–144.

[2] Имеется в виду обсуждение грамматических форм и ссылка на упоминание Цезаря об «аналогии» (I, 5, 2) – ср. также: Gel. Noct. Att. XIX, 8; Quint. Inst. orat. VIII, 3. См. также: Hardie, W.R. Lectures on Classical Subjects. L. – N.Y., 1903 (далее – Hardie [1903]). P. 279.

[3] В Предисловии (2) к «Сатурналиям» Макробий заявляет о своей некомпетентности судить о грамматических формах, поскольку он – человек, «рожденный под чужим небом». Возможно, это либо ложная скромность, либо литературный прием. Если Феодосий, которому посвящены «Басни» Авиена, является Макробием Феодосием и автором «Сатурналий», то Авиен в Предисловии к «Басням» хвалит его за мастерство в латинском и греческом языках. См. Davies (1969). P. 13 (n. 33).

Евангела, Дисария и Гора (I, 7, 1–13), разговор поворачивается к обсуждению происхождения празднования Сатурналий (I, 7, 14 – I, 11). Он начинается с легенды о Сатурне и боге Янусе и пространного отступления, касающегося жестокого обращения с рабами и их поведения. Далее Претекстат говорит о римском календаре (I, 12, 2 – I, 15), дает обоснование монотеизму, рассматривая всех языческих богов как проявления единого божества – Солнца (I, 17, 23). Евангел говорит (I, 24, 2) о необходимости обсудить творчество Вергилия, который представлен как авторитет в любой области знаний (I, 16, 12). Симмах и другие участники беседы на примерах демонстрируют его глубочайшие познания в философии, астрономии, законах авгуров и понтификов, риторике и ораторских приемах, его умелое использование текстов древних греческих и латинских писателей (I, 24, 10–21). Затем участники приступают к пиршеству (I, 24, 25). Каждому гостю за обедом предложено повторить какое-нибудь шутливое изречение древних (II, 1, 15). Претекстат начинает с пересказа известных шуток Цицерона (II, 2, 2–3). Далее в беседу вступают другие персонажи (II, 2, 4–7): Флавиан и Цецина Альбин высказывают замечания о сластях; приводят слова Платона о свойствах вина, изречения Аристотеля и Гиппократа относительно невоздержанности в питье (II, 8, 1–16).

На следующий, второй, день празднование продолжается в доме Флавиана. Евстафий рассуждает о знании Вергилием философии, астрономии[1], законов понтификов. В частности, Претекстат цитирует строки поэта, которые относятся к церемониальному очищению водой (III, 1, 1–8), обращая внимание слушателей на этимологическую точность[2], с которой Вергилий использует ритуальное значение слова или выражения (III, 5–6). Во время разгара пиршества (III, 13) обсуждается роскошь времен Республики (III, 13, 16), мастерство танца (III, 14), стоимость некоторых видов рыбы (III, 15–17), различные виды орехов, яблок, груш, олив и винограда (III, 18–20). Разговор прерывается Претекстатом, указывающим на поздний час и предлагающим гостям продолжить утром, в третий и последний день празднования, в доме Симмаха (III, 20, 8).

Беседа участников выстраивается вокруг правил Вергилиевой риторики, обсуждения риторических приемов поэта, используемых для пробуждения страстей и эмоций (πάθη)[3], с приведением соответствующих

---

[1] Знание такого рода было необходимо для понимания поэзии. Ср. Quint. Inst. orat. I, 4, 4.

[2] E.g., religiosus (III, 3, 8); delubrum (III, 4, 2).

[3] Ср. Quint. Inst. orat. VI, 2, 8: "…πάθος, quod nos vertentes recte ac proprie adfectum dicimus…"

примеров (IV, 2, 4–8)[1], обсуждаются образцы риторических фигур (IV, 6, 9–24). Далее беседа выстраивается вокруг сочинений Вергилия и Цицерона[2], а также четырех родов ораторского стиля, имеющих место в поэмах Вергилия, и зависимости поэта от греческих авторов (V, 2, 1 – VI, 1–7). После трапезы[3] участники рассуждают на тему, можно ли философствовать за столом (VII, 1), говорят о правилах поведения во время трапезы (VII, 2–3), а также обсуждают самые разнообразные темы (VII, 4–16): например, о том, какая пища усваивается лучше, простая или смешанная (VII, 4 – VII, 5), отчего женщины реже пьянеют, а мужчины чаще (VII, 6), отчего женщины реже мерзнут, чем мужчины (VII, 7), какова причина облысения (VII, 10), отчего люди краснеют и бледнеют (VII, 1), почему кольцо носят на безымянном пальце левой руки (VII, 3), что произошло раньше – яйцо или курица (VII, 6), почему пресная вода – лучшее средство для очищения, чем морская (VII, 3). Также обсуждаются свойства нервной системы (VII, 9) и зрительного восприятия (VII, 4), высказываются наблюдения о целебных свойствах меди (VII, 16)… Заключительная часть сочинения утрачена.

Говоря о мизансцене, построенной Макробием, важно указать на анахронизм, за который сам он извиняется в начале сочинения (I, 1, 3–6), говоря, что включает в свое повествование известных людей, которые не могли встретиться вместе в реальности. Среди таковых современник Макробия баснописец Авиен[4], который жил позже, чем устроитель пира – Претекстат (ум. 384 г.), а также Сервий, который по сравнению с Претекстатом, был слишком молод, чтобы входить в его круг. Однако важно то, что Макробий вводит в число действующих лиц «Сатурналий» не вымышленных персонажей, а реально живших людей. Всем им присущи образованность, изящество речей и поступков, за исключением Евангела. Вероятно, последний намеренно включен Макробием в действие для его драматизации (что вполне можно рассматривать как соответствующий театральный прием). Евангел высказывает свои мнения, задает вопросы, критикует старинные порядки. Остальные гости, отвечая ему, излагают собственные взгляды, обсуждая вопросы философии, религии, литературы и науки.

Наше изложение демонстрирует, что рассмотрение Макробиевых «Сатурналий» в качестве театрализованного действия вполне

---

[1] Речь Юноны в «Энеиде» (VII, 293–320).

[2] Ср. Sat. I, 24, 5. К обсуждению текста Цицерона Макробий обращается в «Комментарии на ‘Сон Сципиона’».

[3] Многие темы для таких разговоров взяты Макробием из «Застольных бесед» Плутарха.

[4] См. Петрова (2001). С. 185–191.

возможно. Ведь, с одной стороны, есть режиссер (автор), сцена и актеры… – т.е. мизансцена, охватывающая среду, в которой существуют действующие лица (актеры), и психологические решения их ролей. С другой стороны, есть зрители (читатели), субъективно воспринимающие зрелище (текст).

Конечно, при этом следует учитывать особенность театрального зрелища. Ведь зритель, наблюдая за действием «Сатурналий», будет корректировать и трансформировать спектакль в своем восприятии, по-разному расставляя акценты, порой кардинально меняя общий смысл и идею представления. По этой причине любой спектакль без зрителя невозможен (по сути, название театра подразумевает зрительские места и зрелище), как и невозможна жизнь литературного произведения без читателя. Действие «Сатурналий», поставленных на сцене, продолжается пару часов, их жизнь «в тексте» длится уже более полутора тысяч лет… Жаль только, что их автор об этом не знает.

Раздел 3

МНОГОГРАННОСТЬ АНТИЧНОГО ТЕАТРА: РЕТРОСПЕКТИВА И ПЕРСПЕКТИВА

Педагогика сцены и театрализация школы: две стороны образовательного процесса

М.А. Полякова

В статье предпринята попытка рассмотрения театра (в том числе, античного) в качестве определенного педагогического пространства и инструмента воспитания, а также использования игровых и театрализованных элементов в школьной практике XVI–XVII веков. Приведены имена отечественных специалистов, развивающих тему театра с разных подходов и позиций. Театр и школа рассматриваются как институции, связанные с досуговой деятельностью эллинов и римлян. В их толковании автор опирается на терминологию, используемую Йоханом Хёйзингой, прежде всего, слова σχολή и ludus, которые рассмотрены в различных интерпретациях. Также особое внимание уделяется диалогу как жанру драматической деятельности и педагогической литературы.

С точки зрения автора, игровой и педагогический характер театрализованных представлений предопределил их активное использование в школах, особенно в протестантских и иезуитских. Имел место подобный опыт и в нашей стране. Первый придворный театр появился именно в лютеранской школе, популярность которой относится к периоду правления царя Алексея Михайловича. Вывод сводится к наличию большого потенциала театра в образовательной практике, что обусловлено исторически и гуманитарно.

The article attempts to consider the theater (including the ancient one) as a specific pedagogical space and instrument of education, as well as the use of game and theatrical elements in the school practice of the 16th-17th centuries. The names of the domestic specialists who develop the theme of the theater from different approaches and positions are provided.

Theater and school are regarded as institutions related to the leisure activities of the Hellenes and Romans. In their interpretation, the author relies on the terminology used by Johan Huizinga, first of all, the words σχολή and ludus, which are considered in various interpretations. Also, special attention is paid to the dialogue as a genre of dramatic activity and pedagogical literature.

From the point of view of the author, the play and pedagogical nature of the theatrical performance predetermined their active use in schools, especially in

Protestant and Jesuit. There was a similar experience in our country. The first court theater appeared exactly in the Lutheran school, whose popularity dates back to the reign of Tsar Alexei Mikhailovich.

The conclusion is that the theater has a great potential in educational practice, which is conditioned historically and humanitarianly.

В богатом наследии античности театр, несомненно, занимает одно из ведущих мест. По меткому выражению О.В. Кулишовой, древнегреческий театр является «… непременным элементом рецепции античной культуры, вечным объектом актуализации»[1]. Проблема театра как особого места и способа организации части жизни античного (прежде всего древнегреческого, как, впрочем, и римского) человека рассматривается в отечественной науке последних лет в разных аспектах: в гражданско-политическом (О.И. Кулишова) и гражданско-социальном (Ю.В. Домина[2]), филологическом (И.Н. Чистюхин[3]) и философско-культурологическом (Т.В. Котович[4]), историко-педагогическом (В.К. Пичугина[5]) и собственно историческом (М.В. Скржинская[6]) и др. История театра как действенного средства гуманистического и религиозного воспитания молодых поколений предметно

---

[1] Кулишова О.В. Афинская демократия и театр // Вестник СПбГУ. Сер. 2. – 2010. – Вып. 1. – С. 32.

[2] Домина Ю.В. Социальная функция классического античного театра: диалектика ритуального очищения и гражданского воспитания // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3. – С. 31–36.

[3] Чистюхин И.Н. Этимология терминов античного театра // Антропология театральности: Сборник научных статей. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2017. – С. 26–39.

[4] Котович Т.В. Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова»: Общественные и гуманитарные науки. Искусство. – 2007. – Т. 6. – С. 191–213; Котович Т.В. Соотношение моделей пространственно-временного континуума театра в срезе исторических форм культуры // Веснік Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. – 2005. – № 2(36). – С. 95–101.

[5] Пичугина В.К. Трагедии Эсхила «Персы» и «Семеро против Фив» как этнопедагогический проект // Методология этнопедагогического исследования: коллективная монография. – Элиста: Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, 2017. – С. 27–32; Пичугина В.К. Афинские образовательные реалии во «Всадниках» и «Облаках» Аристофана // Психолого-педагогический поиск. – 2017. – № 3(43). – С. 30–42; Пичугина В.К. Перевоспитание дочери, жены и матери в трагедии Еврипида «Медея» // SCHOLE. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2016. – Т. 10. – № 2. – С. 527–549.

[6] Скржинская М.В. Досуг ольвиополитов // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2014. – Т. 18. – С. 859–867; Скржинская М.В.

анализируется в работах С.В. Куликовой[1], З.А. Лурье[2], С.М. Машевской[3], И.А. Некрасовой[4]. О.А. Антонова развивает проблему игрового пространства в школе через театральное искусство[5].

Во многих указанных работах более или менее отчетливо прослеживаются точки соприкосновения сценической культуры (театра) и сферы образования (воспитания, школы). По всей видимости, причины этого кроются в изначальной общности этих двух областей человеческой жизнедеятельности – их так называемом *досуговом* характере. Как отмечал Й. Хёйзинга, «...греческая мысль и наука ... для эллина ... были плодом его свободного времени (σχολή), а для свободного гражданина все время, которое не отнимали у него государственная должность, война либо отправление религиозного культа, было свободным»[6]. На аналогичное понимание досуга у эллинов указывает также М.В. Скржинская: «... время, не занятое различными видами труда, общественной деятельностью или войной»[7]. К коллективным видам досуга в Древней Греции относились, прежде всего, посещения гимнасии (общеобразовательного учреждения) и театра[8], что свидетельствует о восприятии их как явлений одного порядка.

Досуг жителей античных государств Северного Причерноморья // Боспорские исследования. – 2014. – № XXX. – С. 77–151.

[1] Куликова С.В., Бойко Э.Р. Теоретические основы изучения истории школьного самодеятельного театра в России // Известия ВГПУ. – 2014. – № 9(94). – С. 153–158.

[2] Лурье З.А. Театр как образовательный инструмент в гуманистической педагогике XV–XVI вв. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. – Т. 8. – № 3/2. – С. 53–58; Лурье З.А. Лютеранская проповедь и драматургия: опыт типологических параллелей // Религия. Церковь. Общество / Под ред. А.М. Прилуцкого. Вып. 4. – СПб.: Скифия-принт, 2015. – С. 180–197.

[3] Машевская С.М. Театральная деятельность в Вальдорфской школе // Научный поиск. – 2017. – № 2. – С. 9–16; Машевская С.М. Гуманистические идеи эпохи Возрождения и школьный театр // Научный поиск. – 2013. – № 1. – С. 32–37.

[4] Некрасова И.А. Отцы-основатели театра иезуитов // Театрон. – 2012. – № 1. – С. 25–37.

[5] Антонова О.А. Игровое пространство образования: школьная театральная педагогика // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2005. – Т. 5. – № 12. – С. 335–344.

[6] Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. – М.: Прогресс, 1992. – С. 169.

[7] Скржинская М.В. Досуг жителей античных государств Северного Причерноморья. – С. 77.

[8] Там же. С. 78.

Однако именем σχολή в древнегреческом обозначается также *школа*, строго говоря, σχολή – это и есть *школа*. Согласно словарю М.Ю.Ф. Фасмера, русское слово было заимствовано из латыни через польский. Латинский же термин возводится к греческому, буквально значившему ‘задержка’, ‘занятие в свободные часы’, ‘чтение’, ‘лекция’, ‘школа’[1]. Школьный этимологический словарь Н.М. Шанского и Т.Б. Бобровой раскрывает своего рода эволюцию значения слова «школа», указывая следующие его изменения: ‘отдых, досуг’ > ‘занятия в свободное от труда время’ > ‘посещение бесед философов’ > ‘учебное занятие, умственный труд’ > ‘место, где занимаются учебой’[2]. Словарь Брокгауза и Ефрона также указывает на греческое происхождение термина, трактуя его первичное значение как ‘досуг, свобода от физических занятий’[3].

Аналогично интерпретируется и этимология итальянского соответствия (scuola) в словаре Отторино Пьяниджани, где также прослеживается развитие семантики (своего рода «метонимическая локализация» обозначения некоторого состояния) от ‘праздность’ до букв. ‘… место, в котором учителя и их ученики собираются с целью обучения’[4]. Кроме того, здесь указано, что в древнеримских термальных заведениях место рядом с купальней (бассейном), где купающиеся сидели в ожидании своей очереди, называлось schola labri, букв. ‘купальный досуг’[5]. Сходное толкование соответствующему значению слова schola дает и латинский этимологический словарь[6]. Немецкий этимологический словарь Фр. Клуге также трактует значение слова Schule (*школа*), прибегая к понятию ‘досуг, праздность’[7] и ‘место праздности’. Фундаментальный словарь современного немецкого языка (*Duden*) эту точку зрения повторяет[8].

---

[1] Этимологический словарь М. Фасмера. Режим доступа: http://vasmer.narod.ru (Дата обращения: 03.03.2018).

[2] Шанский Н.М., Боброва Т.Б. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов – М., 2004.

[3] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Режим доступа: https://ru.wikisource.org/ wiki/ЭСБЕ/ Школа (Дата обращения: 02.03.2014). Статья о школе написана Я.Н. Колубовским.

[4] Dizionario etimologico on-line della lingua italiana. – URL: www.etimo.it. (Data della rivolta: 01.03.2018).

[5] Ibidem.

[6] Walde A. Lateinisches etymologisches Wörterbuch / 3., neubearbeitete Auflage von J.B. Hofmann. – Heidelberg: Carl Winter‘s Universitatsbuchhandlung, 1938. – XXXIV. – P. 493.

[7] Kluge Fr., 23. erweiterte Auflauge – Berlin; New York, 1999. – S. 744.

[8] DUDEN – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim, 2012 [CD-ROM].

Таким образом, слово σχολή изначально обозначало занятие человека, противопоставляемое его *работе*, *делам* (определение М.В. Скржинской) и, тем самым, объективно входило в одну предметно-идеологическую (тематическую) группу лексики не только с таким словом, как *досуг*, но и со словами *бескорыстие*, *мирный характер*, *приятное времяпровождение*, *умственные занятия* и т.п. В соответствии с этим посещение театра, толкуемое как некая досуговая деятельность, уже априори задает рамку для своей интерпретации как одной из социальных институций, весомой характеристикой которой является, в частности, педагогическая направленность.

Характеризуя досуговые занятия эллинов, Й. Хёйзинга упоминает также и *пайдейю* (παιδεία[1]), которая из-за этимологических корней своего обозначения воспринималась как «детская игра», «пустяк» (от παιδος – ‘мальчик’, ‘подросток’). Таким словом не могли назвать «высокие формы игры»[2]. Этим замечанием философ специально подчеркивает педагогический (кстати, тоже отражаемый семантикой слова παιδος) характер игры и того, что с ней связано (состязания и театральное искусство). При этом Й. Хёйзинга утверждает, что «…высокие формы игры нашли поэтому свое выражение в односторонних, ограниченных терминах, как-то: agōn – «состязание», scholazein – «проводить досуг, свободное время» (!), diagōgē – буквально «провождение» [времени]. Вследствие этого от греческого духа ускользнуло, что сущность всех этих понятий объединяется в одном общем понятии, как оно впоследствии четко оформилось в латинском (ludus) и в новых европейских языках»[3].

Этот вывод подтверждается интерпретацией значения лат. слова ludus в словарях. Например, словарь итальянского языка Никколо Томмазео (Il Dizionario della Lingua Italiana di Niccolo Tommaseo) трактует ludus как ‘игру’, ‘шутку’, ‘празднование’, во мн. числе (ludi) – это ‘публичные спектакли, которые давали древние’, ‘сценические праздники’ (с инсценировкой?), ‘соревнования лошадей’[4]. Примечательно также утверждение Н. Томмазео, что римляне восприняли традицию подобных празднеств от греков через Этрурию[5].

---

[1] Подр. о пайдейе см.: Полякова М.А. Место cura sui в западных концепциях образования (παιδεῖα, humanitas, Bildung) // Вестник ПСТГУ IV: Педагогика. Психология. – 2015. – Вып. 3(38). – С. 80–93.

[2] Хёйзинга Й. Homo ludens. – С. 181.

[3] Там же.

[4] Il Dizionario della Lingua Italiana di Niccolo Tommaseo. – URL: http://www.dizionario.org/index.php?home (Data della rivolta: 01.03.2018).

[5] Ibidem.

Словарь итальянского языка 1934 г. толкует ludi как «… регулярное (повторяющееся) публичное торжество в виде игры, проводимое в театре или в цирке (на арене), по характеру религиозное или политическое, ради удовольствия народа»[1]. Здесь также высказывается мысль о непосредственной связи слова с древнегр. Λύδος, что объясняется происхождением подобных празднеств из Лидии[2]. В качестве синонимов ludus здесь указаны слова со значением ‘игра’ (gioco), ‘упражнение’ (esercizio), ‘спектакль’ (spettacolo), ‘соревнование’ (gara)[3]. Обращает на себя внимание коллективный (публичный) характер подобных мероприятий, а также то, что проводились они за государственный счет[4].

От связанного с существительным ludus – *игра* глагола ludo произведено и причастие ludens ‘играющий’, которое Й. Хёйзинга использовал в названии своего сочинения *«Homo ludens»*, где, в частности, в качестве игры (словесной игры), в которую играют софисты, Сократ и Платон, рассматривается *диалог*. Ссылаясь на Аристотеля, который называл диалог формой мима[5], Й. Хёйзинга определяет его как искусственную форму, вымысел, фикцию[6]. Примечательно, что в форме подобной «игры» будут позднее проходить христианские диспуты[7], создаваться лучшие произведения гуманистов ренессансного периода, а также составляться пособия по обучению христианской вере – катехизисы.

Диалог как форма общения соотносится с рядом сходных явлений, обозначения которых образуют в древнегреческом языке (точнее – *койне́*[8]) тематическую группу слов, несущих сильный педагогический смысл. В первую очередь здесь должна быть названа такая лексема,

---

[1] Enciclopedia italiana. – URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/ludi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Data della rivolta: 01.03.2018).

[2] Ibidem.

[3] Enciclopedia Treccani. – URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/ludi/ (Data della rivolta: 01.03.2018).

[4] Ibidem.

[5] Мим (μῖμος) – вид представления античного театра. Подр. об этимологии театральных терминов см.: Чистюхин И.Н. Этимология терминов античного театра.

[6] Хёйзинга Й. Homo ludens. – С. 171.

[7] Там же. С. 175.

[8] Койне́ (κοινὴ) – язык повседневного общения носителей родственных языков или диалектов, возникший на основе наиболее распространенного из них и вобравший черты других языков или диалектов // Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой, 2000. См. также: Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. Режим доступа: http://www.tapemark.narod.ru/les/001a.html (Дата обращения: 01.03.2018).

как *диатриба* (διατριβή) ‘*беседа*, *наставление*, *проповедь*’, восходящая к именованию сократической беседы[1]. Сегодня трудно представить себе любой учебный процесс без диалога, без интерактивного взаимодействия учителя и ученика. Возможно, эта «обыденность» педагогического дискурса, его «включенность» в систему образования объясняется, в том числе, и длительной историей, и устойчивостью подобной формы человеческого общения.

Диатриба и, позднее, проповедь складываются как жанры *устного* творчества, ведь и адресованы они были, прежде всего, широкой аудитории, и содержали в себе набор определенных средств и приемов, направленных именно на убеждение. Показательным примером уже христианских диатриб можно считать *Послания апостола Павла*, обращавшего язычников. В устной форме протекала и раннехристианская катехизация[2], которая долгое время являлась единственным видом преподавания основ веры и распространялась не только на детей, но и на взрослое население. Именно из этих потребностей вырастает и *катехизис* как «...лаконичная, но систематически изложенная сумма вероучения...», способная «...в простой и доступной форме изложить перед язычниками основы христианской веры»[3]. Иудейский Талмуд тоже сначала являлся устным разъяснением Торы через вопросно-ответную форму[4].

Тем самым можно видеть, что методы работы первых христианских проповедников не только похожи на подходы софистов, Сократа и Платона, но порой напрямую заимствованы у греческих философов[5]. При этом обращает на себя внимание еще и то, что все подобные методы весьма напоминают театрализацию, спектакль, общение хора с героем-протагонистом в древнегреческом театре. Так что ставший приоритетным при обучении диалоговый жанр во многом шел и от сцены, от словесной игры.

---

[1] Гаспаров М.Л. Античная литературная басня. – М.: Наука, 1972. – С. 131.

[2] В апостольские времена *катехизация* означала устное наставление во всем, что имело отношение к основам христианской веры и жизни; впоследствии это понятие стало употребляться в более узком смысле, как подготовка к принятию таинства крещения и приобщению к жизни в христианской общине. (Корзо М.А. Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI–XVIII вв.: становление, эволюция и проблема заимствований. – М.: Канон+, 2007. – С. 3).

[3] Корзо М.А. Указ. соч. С. 3.

[4] Полякова М.А. Краткий катехизис Мартина Лютера как феномен кросскультурного взаимодействия // Историко-педагогический журнал. – 2016. – № 1. – С. 158.

[5] Йегер В. Раннее христианство и греческая пайдейя. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2014. – С. 34.

Возвращаясь к понятию игры, следует отметить еще одно значение связанного с ним слова ludus. В Древнем Риме младшая (начальная, элементарная) школа, где учили, прежде всего, грамоте (alfabetizzazione), называлась именно ludus[1] и, по всей видимости, название это сохранялось достаточно долго. Во всяком случае, в диалогах *Хуана Луиса Вивеса* (1492–1540) «Практика латинского языка» начальная школа именуется ludus и определяется как «…место, где можно *играть* буквами…»[2].

Описанный синкретизм семем 'игра' и 'школа' со всей очевидностью указывает на исходную родственность театра / сцены и школы / обучения. По всей видимости, педагогический характер театра, его сильный потенциал в области воспитания были замечены давно, а потому многие школы ренессансной и реформационной эпох использовали театральные постановки в качестве обучающей методики[3]. С помощью школьных спектаклей учеников приучали правильно держаться в обществе, громко и внятно говорить, не бояться окружающих. Многие спектакли использовали античные сюжеты (дань гуманизма классике) или даже непосредственно древнегреческие или римские пьесы. Еще одной задачей таких постановок было обучение правильному (классическому) языку: латинскому или (в старших классах) древнегреческому, которые вошли в программы школ-гимназий в XV–XVI вв.

Однако наиболее успешно указанные задачи решались в коллегиумах иезуитов. Следует отметить, что иезуитское образование вообще несло в себе сильный игровой элемент. Ученики дополнительно стимулировались к здоровой конкуренции и соревновательности, как это было прописано в соответствующих статьях Иезуитского школьного устава (*Ratio studiorum,* 1599[4]), посвященных делению контингента на классы, а классов – на дивизии[5]. *Соревнование* признавалось иезуитами лучшим способом развития познавательной и мыслительной деятельности учащихся, а соревновательный дух культивировался учителями во всем: в конкурсе письменных работ (сочинений), в диспутах, играх, экзаменах и на уроках в течение учебного года.

---

[1] Cambi F. Manuale di storia della pedagogia. – Roma-Bari: Laterza, 2009. – P. 53.

[2] Вивес Хуан Луис. Практика латинского языка // Проблемы современного образования. – 2014. – № 6. – С. 60.

[3] Подр. см. работы С.В. Машевской и З.А. Лурье.

[4] Подр. см: Полякова М.А. Становление базовых моделей школ в Западной Европе в XVI веке. – Калуга: Издательство «Эйдос», 2016.

[5] Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. – Dilinga, 1600. – P. 92–96.

Процедура соревнований подробно расписана в разделе, посвященном общим правилам для учителей низших классов[1]. Класс для этого делился на два лагеря (к примеру, римлян и карфагенян[2]), все ученики выполняли письменную работу повышенной сложности и двое (по одному из каждой команды), справившихся лучше других, назначались *декурионами*, которые в дальнейшем помогали учителям: собирали тетради на проверку, опрашивали товарищей по материалу, заданному наизусть и т.д. В дальнейшем соревнование продолжалось на уроках, вплоть до «генерального сражения» (диспута), при этом в *Ratio* подчеркивается, что в целях «оптимизации» игрового компонента соревнования участники каждого лагеря должны были быть примерно равны по своим умственным способностям[3]. Победители получали особые почетные знаки[4].

Еще одной инновацией иезуитской системы обучения, имеющей театрализованный характер, являлась так называемая *концертация* (concertatio) – опрашивание учениками друг друга по пройденному материалу[5]. Концертация могла проводиться в разное время, как урока, так и учебного года под четким руководством учителя. При этом допускалась предварительная подготовка (своего рода репетиция) учеников к подобному роду упражнений[6].

Кроме указанных соревновательно-игровых форм обучения практически каждый иезуитский коллегиум имел собственный театр и, как отмечает И.А. Некрасова, «…если иезуитская драматургия по своему художественному уровню и уступала творениям светских мастеров (при этом основательно на них влияла), то театрально-постановочная деятельность была вполне конкурентоспособной и нередко обгоняла в своих достижениях профессиональную сцену»[7]. Нельзя забывать в данном случае того, что артистами в таких театрах были ученики и ставили они, в том числе, пьесы на античную тематику и на латинском языке. *Ratio* включал соответствующие рекомендации по подго-

---

[1] Ibidem. P. 123–126.

[2] Блинова Т.Б. Иезуиты в Беларуси (Их роль в организации образования и просвещения). – Гродно: ГрГУ, 2002. – С. 32.

[3] Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. – P. 125–126.

[4] Процедура подготовки соревнований и проведение игр подробно расписаны также у Т.Б. Блиновой: Указ. соч. – С. 31–32.

[5] Ф. Камби упоминает, что, наряду с взаимным опрашиванием учеников, существовала также форма концертации, когда учитель задавал вопросы конкурирующим учащимся, то есть и в данном случае использовался принцип конкуренции при обучении (Cambi F. Manuale di storia della pedagogia. – P. 130).

[6] Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. – P. 125.

[7] Некрасова И.А. Отцы-основатели театра иезуитов. – С. 25.

товке спектаклей и выбору произведений для постановок[1], что говорит о серьезном отношении иезуитов к указанному роду деятельности.

Немаловажен также тот факт, что иезуитские коллегиумы, включая их театры, существовали на территориях, входивших в состав Российской империи (современные Беларусь и Польша). В.Е. Лявшук при описании системы иезуитских коллегиумов в южных областях Российской империи упоминает, что наряду со школой, семинарией (бурсой), костелом и домами для проживания (пансионатами), они (коллегиумы) часто имели театры[2].

Специального упоминания заслуживает, однако, то, что, наряду с иезуитами, театральное искусство внедрялось в русское общество через лютеранские школы Немецкой слободы[3].

Такие школы появились в Москве при лютеранских общинах, которые существовали здесь уже с эпохи Ивана Грозного[4]. Упоминание первой школы относится ко времени правления Бориса Годунова (1598–1605). Это была церковно-приходская школа с учителем – пастором, и обучалось в ней 30 человек детей[5]. По-видимому, эта школа, как и лютеранская кирха, в Смутное время были сожжены дотла вместе со слободой. Следующее упоминание о школе относится к 1621 г. в связи с тем, что «школьный учитель Яков Нигенбор» совершил обряд бракосочетания пастора Георга Оксе. Часть прихожан именно этого пастора в 1626 г. отделилась, образовав особую общину, по составу в основном военную, что и дало ей название – Офицерская община. Активное участие в развитии этой общины принял русский генерал голштинского происхождения Николай Бауман (1620 – ?), открывший там уже третью на территории Москвы лютеранскую школу[6].

На первых порах материальное положение школы было сложным. Однако в 1667 г. преподаватель школы Иоганн Готфрид Грегори (1631–1675), сын марбургского врача и пасынок Лаврентиуса Блюментроста, был «командирован» в Германию с тем, чтобы со-

---

[1] Там же. С. 33.

[2] Лявшук В.Е. Организационные аспекты образовательной модели иезуитского коллегиума. – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2010. – С. 101, 124.

[3] Согласно этимологическому словарю русского языка Крылова, немцами на Руси изначально называли всех чужестранцев, чей язык был непонятен местным жителям.

[4] См.: Цветаев Д.В. Первые немецкие школы в Москве и основание придворного немецко-русского театра. – Варшава, 1889.

[5] Курило О.В. Образовательно-просветительская деятельность лютеран в России (XVI–XX вв.) // Мартин Лютер – реформатор, проповедник, педагог / сост. О.В. Курило – М.: Издательство РОУ, 1996. – С. 190.

[6] Цветаев Д.В. Указ. соч. С. 5.

брать там пожертвования на церковь и школу. Единственным из немецких государей, пришедшим на помощь общине, оказался герцог Саксен-Гота Эрнст Благочестивый[1], который передал Грегори 200 талеров и сказал о необходимости развития в общине школьного дела: «...Если вы не обучите юношество христианству, то все христианское у вас потеряно. Подумайте только, как трудно потом уверить старого человека в вечном благе, которого он никогда не видал и о котором в юности никогда не слыхал!»[2]

Вместе с материальной поддержкой школа получила учебники, книги для чтения и приняла на себя традиции немецких школ XVII столетия, включая обычай «разыгрывать какие-либо пьесы». Первое представление (на котором, в частности, присутствовал сам царь Алексей Михайлович), состоялось, по свидетельству Д.В. Цветаева, 17 октября 1672 г. и имело огромный успех[3], следствием чего явилась щедрая материальная поддержка школы и театра государем. Ученики, игравшие в спектакле, были приглашены к царю (что являлось высшей честью) и в дальнейшем продолжали играть пьесы уже в Преображенском дворце или в Кремле[4], положив тем самым начало придворному театру.

* * *

Думается, что все изложенное демонстрирует высокий образовательный потенциал театральной деятельности, во многом используемый педагогической практикой и сегодня. Традиции античного театра, сочетавшие в себе элементы воспитания и игры, а именно – приобщения свободного гражданина (эллина или римлянина) к общественной жизни на определенном пространстве (например, полиса) через игру (прежде всего словесную), нашли в дальнейшем свое применение в различных видах педагогической деятельности: от проповеди и катехизации до диспутов и концертаций в школе.

---

[1] Подробнее см.: Полякова М.А. «Schulmethodus» Андреаса Рейера и первые немецкие школы в Москве // Гуманитарный вестник. – 2014. – № 2(16). – URL: http://hmbul.bmstu.ru/catalog/histarch/hidden/167.html.

[2] Цит. по: Цветаев Д.В. Указ. соч. С. 5.

[3] Там же. С. 14.

[4] Там же. С. 17-18.

Классический театр и христианская школа: театр немецких гуманистов XV–XVI вв.

З.А. Лурье

В статье рассматривается место и значение театра в мысли немецких гуманистов и литераторов гуманистического круга до и после Реформации, главным образом на основе анализа печатной драматургии, комментариев к ней и педагогических сочинений. Автор показывает, что увлечение гуманистами классической драматургией (Теренцием, Плавтом и др.) было неизменно связано с практиками спектакля. «Школьный театр» преследовал определенные задачи, связанные с воспитанием учеников и просвещением зрителей. В основе гуманистической концепции театра лежала идея об обучении через игру (нем. Spiel), что хорошо видно на примере театральной педагогики Сикста Бирка. При этом речь идет как об обучении «актеров», так и зрителей. Школьный театр, как показано в статье, был широко распространен в гуманистических кругах и школах, хотя и практики постановок почти не находили отражения в уставах. Эта проблема также рассматривается автором. Вторым интересным аспектом гуманистической мысли о театре оказались публичные претензии гуманистов, рассматривающих спектакль как инструмент диалога с городом, в первую очередь, разумеется, с городской «верхушкой». В этом аспекте принципиальной видится видение «театра римского форума» гуманистами, его роли в формировании общественного мнения. Воссоздать публичный дидактический театр призывал уже Конрад Цельтис. Исходя из знаний об античном театре, гуманисты критически оценивали и корректировали современный им театр. Фактически в ходе конфессиональных процессов гуманисты и станут основными творцами публичного театра, при этом с точки зрения механизмов постановок театр оставался «школьным», а театральная жизнь школы не сводилась к общегородским постановкам.

The article considers the place and significance of the theater in the thinking of German humanists and writers of the humanistic circle before and after the Reformation, mainly on the basis of the analysis of printed dramaturgy, commentaries drama and pedagogical essays. The author shows that the fascination of humanists with classical dramaturgy (Terence, Plautus, etc.) was invariably associated with the practice of the play. "School Theater" pursued certain tasks related to the education of students and the enlightenment of the audience. At the heart of the humanistic conception of the theater was the idea of learning through the game (German "Spiel"), which is clearly seen in the example of the theatrical pedagogy of Sixt Birk. In this case, it is both the training of "actors" and spectators. The school theater, as shown in the article, was widespread in humanistic circles and schools, although the practice of productions was almost not reflected in the school orders. This problem is also considered by the author. The second interesting aspect of humanistic thought about the theater turned out to

be the public claims of humanists who view the play as an instrument of dialogue with the city, first of all, of course, with the city "top". Here the humanists' vision of "the theater of the Roman forum" with its key role in formation of public opinion is of great importance. Conrad Celtius called for the recreation of the public didactic theater. Proceeding from the knowledge of the ancient theater, the humanists critically assessed and corrected the contemporary theater. In fact, during the confessional processes, humanists became the main creators of the public theater, while from the point of view of its mechanisms, the theater remained "school", with theatrical school life being not reduced to urban productions.

Широко известно, что гуманисты среди прочих литературных жанров выделяли драматургию. Ими высоко ценились римские комедиографы Теренций и Плавт, но также греческие авторы (Менандр, Сенека, Афристофан). Классиков переводили на разные языки (с греческого на латынь, с латыни на национальные языки), их свободно пересказывали, им подражали, создавая «новые пьесы», приближенные к античным образцам. Причем речь идет даже не столько о стилистическом подражании (которое достаточно условно), сколько об идее дидактического театра, поднимающего социальные, правовые, политические и духовные проблемы, с особой ролью хора и типичными фигурами (социальными типами). Гуманисты, с одной стороны, подчеркивали нравственное богатство и вневременное значение классических текстов, доказывая возможность примирить языческую мораль с христианской верой. С другой стороны, они писали свои пьесы на христианские сюжеты. Это, как показал американский исследователь А.Д. Парэнте, были не взаимоисключающие, но взаимодополняющие идеи гуманистической литературы и педагогики[1]. Примером обоих дискурсов может послужить страстная апология Теренция, которой Сикст Бирк открыл свою знаменитую «Сусанну», своеобразный учебник судопроизводства и праведности[2]. Помимо чтения классических текстов, гуманисты практиковали учебные постановки: в которых наставники выступали в роли постановщиков и сценаристов, тогда как ученики в качестве актеров[3]. За подобными практиками утвердился термин «школьный театр», хотя понятие «школа» здесь нужно понимать расширительно. Среди первых гуманистических спектаклей обычно называют постановки «Безумного Геркулеса»

---

[1] Parente A.J. Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680. – Leiden, 1997.

[2] Sixt Birck. Svsanna: Comoedia tragica // Sämtliche Dramen: 3 Bande / Hrsg. von M. Brauneck. Bd. 2. – Berlin; New Yorck, 1976. – P. 179–180.

[3] Общий обзор школьного театра см.: Brauneck M. Die Welt als Bühne: Geschichte des europaischen Theaters. – Stuttgart, 1993. – S. 515–521.

и «Фиесты» Сенеки, организованные Конрадом Цельтисом в Лейпциге в 1487 г., и «Хенно» Иоганна Рейхлина, постановленное в 1497 г. в резиденции епископа Иоганна фон Дальберга. К кануну Реформации гуманистические спектакли были развивающейся практикой, закрепленной и распространенной в дальнейшем в ходе конфессиональных реформ. При этом в своих сочинениях гуманисты фактически не отделяли друг от друга литературу и спектакль, говоря все же скорее о феноменах литературы, нежели сцены. Тем более важной представляется задача, которую мы ставим перед собой в рамках данной статьи: рассмотреть основные дискурсы гуманистической мысли о театре и спектакле.

1. Гуманисты, следуя за Аристотелем, видели в искусстве подражание жизни. Театр отражает жизнь в ее временных и вневременных проявлениях, это «зеркало обычая и образ правды» (Cic. De orat. II, 82, ср.: Quint. Inst. orat. 3.8.1–6). В то же время театр представляет собой «игру»: это значение, напрямую следующее из немецкого «Spiel», обозначавшего спектакль и постановку), гуманисты понимали именно как подражание[1]. Театр подражает жизни (миру взрослых), тогда как дети, играя на сцене, подражают взрослым. Мысль о необходимости обучать детей через игру и литературу гуманисты позаимствовали в основном из «Наставлений об ораторском искусстве» Квинтиллиана[2]. Театр виделся им логичным следствием той идеи, что «обучение детей должно в основном подражать тому, что они будут со рвением исполнять позже»[3]. Сикст Бирка специально насыщал свои тексты «во всех подходящих местах» диалогами, связанными со светским служением и судопроизводством, чтобы ученики могли изучить соответствующие нормы: ибо через театр «нежные ростки государства (Civitatis) должны также взрастать лишь к своей законной зрелости». В другом месте Бирк пишет: «следуя за заповедью Аристотеля, мне казалось, что я сделал нечто достойнее, если по ходу пьесы они смогут научиться принимать решение относительно сложных случаев и затем, наконец, узнают, что правосудие осуществляется прекрасно, если справедливость смягчает строгость закона (Iuris rigorem)»[4]. В целом, «актеры» упражнялись в латинском языке, изучали риторику

---

[1] Schulz M. Die Eigenbezeichnungen des mittelalterlichen deutschsprachigen geistlichen Spiels. – Heidelberg, 1998. – S. 375.

[2] На русском языке трактат Квинтилиана доступен лишь с купюрами. Наиболее полный перевод: Марка Фабия Квинтилиана Двенадцать книг риторических наставлений / пер. с лат. А. Никольского. Ч. 1-2. – СПб., 1834.

[3] Sixt Birck. Svsanna: Comoedia tragica… P. 171.

[4] Op. cit. P. 176.

(причем не только учились красиво говорить, но и держать себя на сцене соответствующим образом), историю и право и прочие полезные во взрослой жизни знания[1]. Очень показательно, что швейцарский педагог Вильгельм Гнафей в предисловии к своей драме «Аколаст» упомянул, что он ставил со своими учениками комедии Теренция и Аристофана (в переводе на латинский) до тех пор, пока они не стали бегло владеть языком и достойно держаться на людях[2]. Повторим, что деятельность, связанная с подготовкой спектакля, по мысли гуманистов, соответствовала возрасту учеников, ум которых, согласно Бирку, был «освобожден от серьезных наук, а игры и развлечения важны». Игра вызывала у школьников живой интерес: согласно ректору гимназии в Бреслау, Бригеру Петру Винсентию, школьники воспринимали постановки как удовольствие и награду, и, таким образом, учились через текст без принуждения[3]. Метафора театра как «сладкой микстуры» достаточно часто встречается у гуманистов и их литераторов конфессиональной эпохи. Кроме того, репетиции проводились в свободное от основных занятий время и, следовательно, юноши оставались под контролем педагогов и не занимались делами, уводящими их от учебы. Вероятно, еще и поэтому Мартин Лютер в одном из своих писем называл школьный театр эффективным средством борьбы с грехом[4].

Постановки приносили пользу не только основным исполнителям: очевидно, что они оказывали мощное воспитательное воздействие на зрителей. Гуманисты достаточно часто повторяли вслед за Горацием принцип «то, что зритель воспринимает только слухом, потрясает его меньше, чем то, что он видит» (Hor. de Art. Poet.). В узком педагогическом смысле ясно, что постановки помогали закреплять и по-новому осмысливать материал, пройденный на занятиях. Таким образом, театр позволял, как минимум, завладеть умами и сердцами многочисленных студентов. Для того чтобы понять происходившее на сцене, зрителям также необходимо было знать латынь на достаточно

---

[1] См.: Лурье З.А. Театр как образовательный инструмент в гуманистической педагогике XV–XVI вв. // Историческая и социально-образовательная мысль, 8, 3/2, 2016. – С. 53–58.

[2] Georg Binder. Acolastus: Ein Comoedia von dem verlornen Sun / Luc. am 15. vertütscht [durch Georg Binder, frei nach der lateinischen Vorlage von Wilhelm Gnaphaeus] unnd gehalten zuo Zürich im Jar M.D.XXXV. – Zürich, 1536. – S. 6.

[3] Die evangelischen Schulordnungen… Bd. 1. – S. 199; Metz D. Das protestantische Drama: Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter. – Köln, 2013. – S. 160.

[4] D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 4: Briefwechsel. Bd. 2. – Weimar: Böhlau, 1931. – S. 626.

хорошем уровне (еще и потому, что классические тексты были не столь широко известны, как христианские сюжеты и, следовательно, угадать содержание спектакля было сложнее), и опять же они, подобно «актерам», получали риторические и дидактические «образцы». Здесь уместно отметить, что в основном постановки разыгрывались в школьном или университетском дворах или частном доме дружественного патрона, и соответственно число студентов-зрителей могло быть весьма велико. Причем понятно, что если постановку осуществляли ученики гуманиста (как например, постановки Теренция, осуществленные студентами Меланхтона в Виттенберге), то зрителями становились и студенты и педагоги других факультетов, и, таким образом, многие из них невольно становились «жертвами» гуманистической педагогики, вновь «принимая "сладкую микстуру"». Спектакль, как кажется, вполне мог быть стимулом для отстающих учеников прилагать больше усилий к латыни: и в плане интереса к происходящему на сцене и в плане желания также оказаться в числе актеров. В этом отношении представляется возможным распространить на театр идею здоровой конкуренции и соперничества, почерпнутую в первую очередь из «Лакедемонской политии» Ксенофонта[1]. И самое последнее: театр воспитывал не только словом, но и образами внимание театральному реквизиту, его качеству, о чем в предисловии к «Пасхальной игре» писал Иоганн Греф[2]. Однако в целом, как представляется, эстетическая парадигма школьного театра была ближе все же средневековью, нежели классицизму.

Несмотря на то что театр видится таким значимым педагогическим инструментом, хотелось бы указать, что все же он не осмыслялся гуманистами специально в отрыве от драматургии. Об этом говорят ранние гуманистические, а затем протестантские и католические школьные уставы, которые в основной массе своей отражают лишь присутствие в программе Теренция и Плавта в том виде, как это отражено в «Саксонском школьном уставе» Филиппа Меланхтона: «После того как дети изучат Эзопа, нужно заняться с ними Теренцием, которого они также должны учить наизусть… После Теренция следует обратиться к некоторым басням Плавта, которые пристойны и чисты»[3]. Заметим, что комедиографы были включе-

---

[1] Воспитанию детей посвящена вторая глава. См.: Ксенофонт. Лакедемонская полития (пер. Г.А. Янчевецкого с исправлениями и примечаниями) // Зайков А. Общество древней Спарты. – Екатеринбург, 2013. – С. 179–181.

[2] Joachim Greff. Ein Geistliches schoenes newes spil. – S. 20.

[3] Филипп Меланхтон. О школах / пер. В.М. Володарского // Идеи эстетического воспитания. Т. 2. – М., 1972. – С. 361–362.

ны в программу второго класса и детям рекомендовалось давать для изучения по 10 стихов в день. Первым читали всего Теренция, а из Плавта Меланхтон советовал только «наиболее пристойные», по его мнению, комедии – «Пвсевдол», «Клад» и «Три монеты»[1]. Основанные на программе Меланхтона, уставы лютеранских школ (Гамбурга (1529), Виттенберга (1533), Франкфурта-на-Майне (1537 и 1579), Страсбурга (1538), Дюссельдорфа (1545), Гольдберга (1546), Магдебурга (1553), Аугсбурга (1553), Бреслау (1570), Майсена (1580) и др.) не дают никаких дополнительных комментариев относительно организации спектаклей[2]. Однако сам Меланхтон, и это известно, играл мальчиком в театре Рейхлина и затем сам ставил Теренция в частной школе в Виттенберге. Может ли отсутствие указаний на спектакли в школьных уставах и означать, что тексты только читались и заучивались, и спектакль был замещен декламацией? Такую точку зрения можно нередко встретить в историографии. Однако современный немецкий исследователь Д. Метц считает, что, скорее всего, речь идет скорее о едином типе уставов, на уровне которых не обсуждались театральные практики[3]. Пролить свет на реальную картину могут лишь исследования театральной жизни в отдельных регионах, которые только начинают проводиться. Но уже имеющиеся исследования позволяет говорить о том, что **практики постановок были широко распространены**. Позволим себе согласиться с мнением маститого исследователя, добавив от себя также то, что организация представлений в немецких городах находилась в юрисдикции городского совета и, следовательно, то, что школьные уложения не отражают постановки, вполне объяснимо сохранением традиционных средневековых механизмов[4]. Также кажется важным указать на то, что даже иезуитский Ratio studiorum (1599) не оговаривает театр особо (в отличие от других видов искусств), однако архивы орденских коллегиумов свидетельствуют о единообразных и последовательных театральных практиках: таким образом, организация спектаклей скорее следует рассматривать как вопрос,

---

[1] Unterricht der Wisitatoren, an die Pfarrherrn im Kurfürstenthum zu Sachsen // Philipp Melanchthon's Werke / Hrsg. von F. A. Koethe. – Leipzig, 1829. – T. 3. – S. 125–130.

[2] Die evangelischen Schulordnungen... Bd. 1. S. 198-199, 281, 318, 380, 382, 418, 541, 609, 633, 641; Bd. 2. S. 27, 41-42, 119, 183, 188, 245.

[3] Metz D. Das protestantische Drama... S. 151.

[4] См. нашу статью: Лурье З.А. Позднесредневековый немецкий театр в контексте социальной коммуникации // Некрасовские чтения (памяти д.и.н., профессора Ю.К. Некрасова). Материалы III Всероссийской научной конференции. – Вологда, 2017. – С. 188–191.

не находящийся в юрисдикции школы и поэтому не оговоренный специально[1]. На практике же учителя со студентами «самовыдвигались» в состав более или менее постоянной актерской труппы, о чем мы знаем из ряда обращений таких деятелей к городскому совету. Кроме того, литераторы из числа педагогов и проповедников второй половины XVI–XVII вв. также постоянно говорят о том, что устройство театральных постановок и подготовка драматургических текстов – прямая обязанность учителя[2].

Тем не менее выделяется группа школьных уставов, где немецким прототипом выступает гимназия в Цвикау (которая в свою очередь восходит к опыту Льежской школы), в которых оговаривается практика учебных спектаклей. Организация спектаклей с большими или меньшими подробностями упомянута в ряде уставов лютеранских школ второй половины XVI – начала XVII в.: магдебургском 1553 г., бранденбургском 1564, саксонском 1580, бригерском 1581, нодхаузском 1583 и 1589, гофаруском 1605 г.[3] Также необходимо отметить устав Страсбургской академии 1565, где упоминается, что сценки должны ставиться школьниками перед городским магистратом[4]. Тогда как в уставе магдебургской гимназии упоминается три ежегодных спектакля, различных по тематикам и зрительскому кругу[5]. Этот вопрос подводит нас к следующей теме – общественной роли театра.

2. В афише к венской постановке «Евнуха» Теренция 1502 Конрад Цельтис призывал зрителей посетить «старую римскую пьесу, в том виде как она ставилась в древнем римском театре на римском форуме»[6]. Безусловно, он особенно подчеркивал, что будет воссоздана эстетика античной сцены, однако, кроме того, как кажется, важно и указание на римский форум. Цельтис организовал постановку в университете, но одновременно указывал на то место, где следует проводить подобные постановки: на центральной городской площади. На площадях, перед ратушей или кафедральным собором в те времена и осуществлялись религиозные мистерии или шутейные спектакли в период Карнавала. Классический театр должен заместить

---

[1] Например: Tarot R. Schuldrama und Jesuitentheater // Handbuch des deutschen Dramas / Hrsg. von W. Hinck. – Düsseldorf, 1980. – S. 35–47.

[2] Подробнее см.: Metz D. Das protestantische Drama… S. 180–181.

[3] Evangelisch Schulordnungen… Bd. 1. S. 281, 317, 380–382, 418, 541; Bd 2. S. 41–42.

[4] Штурм о театре. см.: Johannes Strum. Classicarum Epistolarum Über III (1565) // Die evangelischen Schulordnungen… Bd. 1. S. 708.

[5] Evangelish Schulornungen… Bd. 1. S. 418.

[6] Dietl C. Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. – Berlin, 2008. – S. 188–189.

эти практики. Ведь, по мнению гуманистов, современный им театр не выполнял своей основной назидательной функции, подобной «театру римского форума». Шутейные спектакли интеллектуалы считали вульгарными, грубыми и в целом далекими от дидактизма – это забавы грубой толпы[1]. Тогда как христианский театр пришел в упадок: с ним также связана масса суеверий, ненужных традиций[2]. Кроме того, как заметил саксонский педагог и драматург Иоахим Греф, от мистерий было мало толка, т.к. публика почти ничего не понимала – ввиду слишком сложного и запутанного сюжета, и, следовательно, зрители не приходили к благочестивым размышлениям[3]. Театр на главной городской площади должен быть реформирован и превращен, наподобие античного театра, в учреждение, призванное воспитывать публику. Эта идея, сформулированная Аристотелем и развитая римскими риторами, конечно, была известна гуманистам[4]. Разумеется, речь шла о различных «обычаях» (так, трагедии повествовали о царях, тогда как комедии говорят о семье и браке) и вневременной правде, согласованной с христианством. Со сцены была уместна и политическая сатира, все более актуальная в эпоху раннего Нового времени. Представления гуманистов и гуманистических литераторов о конкретном содержании театра могло разниться в зависимости от личных и конфессиональных пристрастий. Так, в 1530-х гг. до нас доносятся отголоски полемики о театре, когда одни считали необходимой актуальную политическую сатиру, другие считали нужными только постановки классических произведений, третьи сами писали христианские пьесы, отталкивающиеся от античных прототипов[5]. Но в целом, очевидно, что главной идеей гуманистов была необходимость дидактического театра, отделенного от культа, но поднимающего проблемы и религиозные, и социальные, и политические.

---

[1] Общую характеристику и ссылки на исследовательскую литературу см.: Moser D.-R. Die Fasnachtsfeier als konfessionelles Problem // Das Reich und die Eidgeneossenschaft, 1580–1650. – Freiburg, 1986. – S. 130.

[2] См. нашу статью, где проанализирована позиция Мартина Лютера по этому вопросу: Лурье З.А. Концепция библейского театра Мартина Лютера и задачи протестантской драматургии // Труды Государственного музея истории религии. – СПб., 2013. – С. 88–95.

[3] Joachim Greff. Eine schöne Lüstige Comedia des Poeten Plauti, Aulularia genant, Durch Joachimum Greff von Zwickaw deudsch gemacht, vnd jnn Reim verfasset, fast lustig vnd kurtzweilig zu lesen. – Makdeburg, 1535. – S. 11.

[4] См.: Головня В.В. История античного театра. – М., 1972. – С. 364–367.

[5] Подробнее см.: Лурье З.А. Лютеранская проповедь и драматургия: опыт типологических параллелей // Религия. Церковь. Общество / под ред. А.М. Прилуцкого. – СПб., 2015. – С. 180–197.

Наверное, вышедший за пределы школы, театр преследует более широкие, не утилитарно педагогические, но просветительские цели.

Уже через десятилетие после опытов «архигуманиста» мы встречаем указания на то, что гуманистические постановки проходили на широких перекрестках дорог и на городских площадях. Так, в 1512 Себастьян Брант со студентами поставили в Страсбурге «Геркулеса на распутье» при Мюнстершуле. В 1515 и 1516 гг. Памфилий Гегенбах, гуманист, взялся за создание сатирических фастнахтшпилей, отказавшись от классической эстетики и латинского языка в пользу гражданского площадного театра. Таким образом, через театр светская образованная элита вступала в диалог с городом[1]. На протяжении XVI в. – начале XVII в. классические спектакли и «новые» мистерии разыгрывались преимущественно в школьных дворах и на городских площадях, где основной аудиторией были студенты, магистраты и среднее бюргерство[2]. При этом гуманистические литераторы осознавали себя как творцы публичного театра: деревенский плебс их совершенно не интересовал (хотя мы знаем, что некоторым гуманистам приходилось писать и ставить произведения для толпы). В драмах часто встречаются указания на обширную зрительскую аудиторию, например, подзаголовок к пьесе «Триумф красноречия» (1541) Вильгельма Гнафея, сообщает, что постановка была разыграна перед всеми жителями города[3]. Некоторые литераторы подчеркивали, что их тексты полезны людям всех возрастов (к старым и молодым) и социального положения (равно как к богатым и бедным; членам городского совета, господам, и к мастерам, подмастерьям, слугам и рабочему люду, даже к «глупцам»)[4]. Надо сказать, что здесь нет

---

[1] О роли театра в Реформации см.: P. Scribner R. Oral Culture and the Diffusion of Reformation ideas // Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany / ed. by R.W. Scribner. – London, 1987. – P. 49–70. Также тезисно: Лурье З.А. Театр в эпоху Реформации (тезисы доклада) // Сборник тезисов и докладов международной научной конференции: «Реформация и Протестантизм в мировой истории», к 500-летию Реформации М. Лютера, состоявшейся 31 октября, 2017 в г. С.-Петербурге («Памятный зал» Научной Библиотеки при Российской академии художеств. Университетская набережная, 17). // http://nb-akhud.ru/web/files/images/Confrerence_Reform-500_SPb.2017__Abstracts.pdf // С. 42–43.

[2] Kindermann H. Das Theaterpublikum der Renaissance. – Bd. 2. – Salzburg, 1986.

[3] Gulielmus Gnaphaeus. Triumphus eloquentiae, in bonarum literarum, et doctae facundiae commendationem, carmine redditus, et item pleno omnium personarum equitatu Ælbingae publicè exhibitus. – Excusum Gedani, 1541.

[4] Georg Rollenhagen. Spiel vom reichen Manne und armen Lazaro / Hrsg. von J. Bolte. – Halle, 1929. – S. 9.

ничего принципиально нового в сравнении с позднесредневековым театром, кроме, пожалуй, того, что в ходе Реформации и конфессиональных процессов, по большому счету произошло обновление круга театралов в городах: и ответственными за спектакли оказались люди, связанные с гуманизмом и осознающие себя гуманистами. Соответственно изменился и характер спектаклей, содержавших очень многое, почерпнутое из классической традиции. По крайней мере, в протестантских регионах и, по крайней мере, до начала Тридцатилетней войны школьный театр гуманистов, поддерживаемый магистратом, действительно, выполнял (или мог выполнять) роль, подобную «театру римского форума».

Однако, как кажется, публичными постановками не исчерпывалась театральная жизнь школы: постановки создавались по случаю юбилеев и других памятных дат, спектакль по сути сопровождал и был апофеозом учебного процесса.

Подведем итоги нашим наблюдениям. Гуманисты видели театр как форму деятельности, приносящую одновременно пользу «для школы» и «для местности»: педагогика и просвещение в данном случае тесно переплетались[1]. Театр помогал эффективно решать сугубо утилитарные задачи (изучение классических языков, риторики), и в то же время представлял собой опыт по реконструкции классики. Представляется, что, будучи людьми своего времени, гуманисты были носителями все же средневековой театральности, но в то же время наблюдали и критически осмысливали современные им практики, а в своих собственных опытах стремились скорректировать их, приблизить их к тому, что они понимали под античным театром. Школьный театр представлял собой интересный институт, с одной стороны, замкнутый на самом себе в обеспечении педагогического процесса, с другой стороны, будучи публичным, по своему характеру он выполнял задачи не учебные, а собственно театральные.

---

[1] Эти понятия используются в школьном уставе иезуитов: Полякова М.А. Становление базовых моделей школ в Западной Европе в XVI в. – Калуга, 2016. – С. 238.

Образ античного философа Диогена в пьесе Я.А. Коменского для школьного театра XVII века

С.М. ***Машевская***

Античная драматургия является одним из истоков появления Школьного театра. В статье рассматривается первоначальный этап этого процесса в XVI в. Особенности использования античной тематики школьными драматургами в середине XVII в. рассмотрены на примере пьесы Я.А. Коменского о Диогене Синопском. Анализируется источниковая база сведений о Диогене, доступная Я.А. Коменскому, определяется место античной тематики в программах латинских школ, в том числе и в пансофической школе Коменского, и его неоднозначное отношение к античным авторам в образовательном процессе и на сцене школьного театра. Сравнив образ Диогена Синопского в трактате Д. Лаэртского и в пьесе Коменского, автор приходит к выводу о том, что интерпретация образа Диогена Коменским начинается с отбора материала для пьесы и упорядочивания его в хронологическом порядке. В статье представлено краткое содержание пьесы. Пьеса охватывает всю жизнь главного героя, что не типично для школьных пьес XVII в. С самого начала Диоген предстает как человек, раскаявшийся в содеянном, не собирающийся более вступать на путь мошенничества, человек религиозный, разумно взвешивающий свои возможности, умения, не лишенный амбиций, уверенный в том, что подражать надо «умным людям, которые сумели несчастные случаи превратить в повод к доблести». Он оптимистичен и считает, что, может быть, именно ему удастся выучиться философии, не имея к этому средств. Диоген готов «терпеть голод, жажду, боль, изнурение», к которым он уже привык во время скитаний, «только бы быть ученым». По ходу пьесы проявляется важнейшая черта Диогена-киника – жить в полном соответствии со своей философией. Сравнивая совпадающие мысли у Диогена и Коменского, а также привнесенное Коменским в пьесу, мы пришли к выводу о том, что драматург свободно и находчиво обращается с имеющимся у него материалом. Мысли автора так вплетены в рассказ о жизни Диогена, что в результате пьеса представляет собой органичный синтез античности и барокко, мыслей Диогена Синопского и Яна Амоса Коменского. Этим она также выделяется на фоне школьных пьес XVII в. Пьеса посвящена идее борьбы с пороками за торжество добродетели. За это боролся философ-киник, этому посвятил свою жизнь великий пансоф, открывая для нас путь «исправления дел человеческих». В статье представлена также краткая история жизни пьесы «Диоген» и основные публикации и переводы. Образ Диогена в пьесе Я.А. Коменского являет собой пример барочного принципа о соединении несоединимого. В образе органично соединились античный философ-киник и идеальный философ-пансоф.

Antique dramaturgy appears to be one of the sources for the emergence of School theatre. The article considers the primary stage of this process in the XVIth century. The use of ancient themes by school dramaturgists in the middle of the XVIIth century is shown on the example of J.A. Komensky's play about Diogenes of Sinope. The source materials about Diogenes that were avaliable to J.A. Komensky are analized; the article also defines the place of ancient thematics in Latin school programmes, including Komensky's pansophical school, as well as his ambiguous attitude towards ancient authors in educational process and on the school theatre stage.By comparing the image of Diogenes of Sinope in D. of Laertes's treatise and Komensky's play, the author comes to the conclusion that the interpretation of Diogenes image by Komensky starts with the selection of material for the play and sequencing it in chronological order. The article presents a summary of the play. The play covers the entire life of the main character, which is not typical of the XVIIth century school plays. From the very beginning, Diogenes behaves like a repentant, no longer willing to take a path of fraud, a religious person, reasonably estimating his own possibilities and skills, somewhat ambitious and convinced that one should emulate "smart people, who managed to turn accidents into a cause for valor". He is optimistic and thinks that, perhaps, he is the one who will manage to learn philosophy even though he doesn't have the financial means. Diogenes is willing to "endure hunger, thirst, pain and exhaustion", which he got used to during his travel, "just to become an educated person". During the play, a major feature of Diogenes the Cynicist is revealed - to live in full accordance with his own philosophy. By comparing the similar thoughts of Diogenes and Komensky, and those ideas that were introduced into the play by Komensky, we come to realization, that the playwright makes use of the available material freely and resourcefully. The author's thoughts are implemented into a story of Diogenes' life in such a way that, as a result, the play represents an organic synthesis of Antique and Baroque, the thoughts of both Diogenes of Sinope and J.A. Komensky. That is what also distinguishes it among other plays of the XVIIth century. The play is devoted to fighting with vices and the triumph of the good. That is what the cynic philosopher fought for, that is what the great pansophist, who revealed to us the path of ''redeeming the acts of humanity", dedicated his life to. The article also presents a brief history of the play "Diogenes" and its major publications and translations. The image of Diogenes in J.A. Komensky's play is an example of a baroque principle of combining the uncombinable. In the image, an ancient philosopher-cynic and an ideal philosopher-pansophist are joined together.

Школьный театр XVI–XVII вв. одним из своих истоков имеет античную драматургию. Начало было положено в первой половине XV в., когда среди гуманистов в полном масштабе развернулся поиск греческих и латинских авторов, драматургов в том числе[1]. Ученые

[1] В частности, Николай Кузанский (1401–1464) нашел в библиотеке Кельнского собора в 1425–1426 гг. 16 комедий древнеримского драматурга Тита Макция Плавта (ок. 254–184 гг. до н.э.), из них 12 ранее не известных. Джованни Ауриспа открыл в Базельском соборе в 1431–1449 гг. комментарии Доната к комедиям Публия Теренция Афра (ок. 195–159 гг. до н.э.) См.: Черняк И.Х.,

приступили к тщательному изучению найденного и не только в теории, но и на практике. В 1476 г. Джорджо Антонио Веспуччи, известный эллинист и латинист, ставит силами своих учеников «Девушку с Андроса» Теренция[1]; в Риме в 1480–1490 гг. Помпонио Лето (1427–1497) – гуманист, преподаватель местного университета – решил воссоздать в современном Риме во всех деталях античный римский театр. Вместе со своими учениками он организовал этот театр в своем доме. Здесь ставились пьесы Плавта, а позднее и Теренция на языке подлинника. Весть об опытах Помпонио разнеслась по всей Италии. Его начинание сделалось модным, и римским образцам стали усиленно подражать[2].

Этап школьного освоения античной комедии характерен для всех крупных национальных традиций. Во Франции, Испании, Англии Плавт и Теренций ставились в коллежах и университетах (в Англии, например, такие постановки осуществлялись учениками школы св. Павла еще в 1520-х гг.)[3]. В Германии и во всей протестантской Европе принял эстафету Филипп Меланхтон. В марте 1516 г. Меланхтон издал собрание сочинений римского поэта-комедиографа Публия Теренция Афра с собственным весьма содержательным предисловием. Великолепно знавший античную литературу, Меланхтон считал, что она может быть могучим средством воспитания наравне с религиозными текстами. Но, пожалуй, самым главным фактором включения театральных представлений[4], а также диспутов и декламаций, в обучение было создание условий владения обучающимися латынью как живым языком, что в свою очередь способствует идеальному

Ревякина Н.В. Античное наследие // Культура Возрождения: Энциклопедия: в 2 т. / ред. кол.: Н.В. Ревякина (отв. ред.), О.Ф. Кудрявцев (зам. отв. ред.) и др. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 78.

[1] Андреев М.Л. Комедия // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. / Ред. кол.: Н.В. Ревякина (отв. ред.), О.Ф. Кудрявцев (зам. отв. ред.) и др. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 808.

[2] Бояджиев Г.Н., Дживелегов А.К. Театр эпохи возникновения буржуазных отношений // История западноевропейского театра: в 8 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1956. – С. 156., см. также Машевская С.М. Влияние эпохи Ренессанса на становление школьного театра // Искусство и образование. – 2012. – № 5. – С. 71–89.

[3] Андреев М.Л. Комедия // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. / ред. кол.: Н.В. Ревякина (отв. ред.), О.Ф. Кудрявцев (зам. отв. ред.) и др. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 808.

[4] Об использовании Ф. Меланхтоном театра см.: Шмидт К. История педагогики, изложенная во всемирно-историческом развитии и в органической связи с культурной жизнью народов / пер. Э. Циммермана. – М., 1888. – Т. 3. – С. 57–59.

освоению риторики, которая венчает школьный курс. Так делал свои первые шаги Школьный театр[1].

К середине XVII в., когда писал свои пьесы для театра в пансофической школе великий человек – «отец педагогики», богослов, ученый, писатель – Ян Амос Коменский (1592–1670), в Школьном театре уже ставили пьесы собственных драматургов, но правила их написания опирались на поэтику античной драматургии, и, хотя основу репертуара составляли уже драмы религиозного содержания[2], античная тематика из школьного театра не ушла. Пьеса о Диогене-кинике, которой посвящена данная статья, – один из ярчайших примеров соединения античности и барокко.

Пьеса «*Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando*»[3] о греческом философе-кинике Диогене Синопском (ок. 412–323 гг. до н.э.) – первая из десяти пьес Яна Амоса Коменского для ученического театра, была написана в пору руководства Коменским Лешненской гимназией в Польше[4].

Источником данных о Диогене для пьесы Коменского, по мнению комениологов[5], с которым мы согласны, мог послужить трактат

---

[1] Подробнее о протестантском театре см.: Лурье З.А. Немецкий театр и Реформация: 1515–1555 гг.: дисс…канд. ист. наук. – СПб., 2016; Metz D. Das protestantische Drama: Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter. – Köln: Böhlau Verlag, 2013; Kindermann H. Theatergeschichte Europas, 10 Bde. – Salzburg: Otto Müller, 1959. – Bd. 2.

[2] См. подробнее: Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. – СПб.: Гиперион, 2013.

[3] Название на русский язык переведеноА. Янчевецким как «Диоген циник на сцене, или об удобном любомудрствовании. Есть и другие варианты перевода: «Диоген-циник на сцене, или О сокращенном искусстве философствовать», «Циник Диоген, выведенный на сцене, или вкратце о философии». Во все русские варианты перевода, необходимо внести поправку: философов-киников, к коим относится Диоген, сегодня не принято называть циниками. Мы в статье будем именовать пьесу сокращенно «Диоген».

[4] Об истории школы в Лешно см. подробнее: Dworzaczkowa, Jolanta. *Szkoła w Lesznie do 1656 roku: Nauczyciele i programy.* Leszno: Leszczyńske Towarzystwo Kulturalne, 2003; Klosová, M. Divadelní svět J.A. Komenského [Johannes Amos Comenius's World of Theatre]. – Praha: Academia, 2016. – C. 33–35.

[5] См.: Komenský, Jan Amos. Diogenes kynik znovu naživu. Hendrich, Josef (překl.) – Miškovská, Vlasta Taťána (překl.) – Červenka, Jaromír (úvod, kom.). In Červenka, Jaromír (ed.). Vybrané spisy Jana Amose Komenského. Svazek V, Výbor ze spisů o filozofii a přírodě. – Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. – S. 498–502.
Komenský, Jan Amos. Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando. Nováková, Julie (ed., úvod, kom.). In Nováková, Julie – Králík, Stanislav (eds.). Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11. – Praha: Academia, 1973. – S. 482, 483.

эллинистического грека Диогена Лаэртского (Лаэрция) (к. II – н. III в.) «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов»[1], который был впервые опубликован на латинском языке в 1475 в переводе Амброджо Траверсари[2]. Кроме того, трактат издавался в 1566 в Антверпене и в 1594 г. в Женеве[3]. Проведенный нами сопоставительный анализ пьесы Коменского и трактата показал, что более 80 эпизодов и афоризмов из пьесы имеют практически точное соответствие с трактатом Лаэрция.

Трактат Лаэрция А.Ф. Лосев характеризует как любопытнейшую и интереснейшую античную смесь всего важного и неважного, первостепенного и второстепенного, всего серьезного и забавного, позволяющую окунуться в безбрежное море античной мысли и некоторое время «подышать воздухом» подлинной античной цивилизации[4]. Собрание информации о Диогене Синопском в этом трактате напоминает принцип первых античных энциклопедий с их накопительной структурой, в которой «не проводится никакого различия между сведениями проверенными и легендарными и не делается никакой попытки привести все это в порядок»[5].

Klosová, M. Divadelní svět J.A. Komenského. [Johannes Amos Comenius's World of Theatre]. – Praha: Academia, 2016. – S. 70.

[1] Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (/ общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1979. – С. 240–260.

[2] Ambrogio Traversari; также Амвросий Камальдул или Амвросий Траверсари; (1386 г., Портико-е-Сан-Бенедетто – 20 октября 1439 г., Феррара) – итальянский богослов римско-католической церкви, монах и священник; гуманист. «Когда я, – пишет переводчик, – перебирал некоторые греческие книги, мне под руку попался обширный труд Лаэрция Диогена о философах. Хотя при первом же чтении я понял, что автор его приложил больше старания как чтец, чем усердия как писатель, однако, поскольку книга содержала разные истории и многое такое, о чем необходимо знать, я решил перевести ее на латинский язык, повинуясь упорным просьбам друзей». Diogenis Laertii de vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum Philosophorum libri X/latine interprete Fr. Ambrosio. – Lugduni, 1561. – P. 3. Цит. по: Лосев А.Ф. Диоген Лаэрций – историк античной философии. – М.: Наука, 1981. – С. 81.

[3] Laertii Diogenis de vita et moribus philosophorum libri X… Gum Indice locupletissimo, Antverpiae, 1566; Diog. Laert. De vitis, dogm. et apophth. clarorum philosophorum libri X. Is. Casauboni notae ad lib. Diogenis, multo auctiores et emendatiores excud. Henr. Stephanus [Geneve], 1594.

[4] Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов»: / общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1979. – С. 59.

[5] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер. А. Шурбелева. – М., 2016. – С. 130.

Диоген Синопский в трактате Лаэрция изображен ярче всех представленных в нем философов[1].

Коменский мог быть знаком и с другими текстами, содержащими сведения о Диогене, переведенными и изданными гуманистами. В эпоху Ренессанса пробуждается интерес к литературной стороне кинизма; многие авторы этого времени рассматривали киников, известных, главным образом, через сочинения философа и сатирика Лукиана Самосатского (II в.), как образцовых сатириков древности, едко и беспощадно высмеивавших недостатки индивида и общества, и считали себя продолжателями их дела[2].

Отдельные повествования о киниках, и Диогене в частности, и его изречения приводили многие греческие и латинские философы и писатели, в том числе, Ксенофонт (V–IV вв. до Р. Х.), Аристотель (IV в. до Р.Х.), Страбон (кон. I в. до Р.Х. – нач. I в. по Р.Х.), Филон Александрийский (I в.), Луций Анней Сенека (I в.), Плутарх (I–II вв.), Секст Эмпирик (кон. II – нач. III в.), Гален Пергамский (II–III вв.), Иоанн Стобей (V в.) и др.

Во II–IV вв. учение киников подробно обсуждали некоторые греческие авторы, не принадлежавшие по своему образу жизни и убеждениям к кинической школе, однако с симпатией относившиеся к идеям кинизма: стоик Эпиктет (I–II вв.), философствующий оратор Дион Хризостом (I–II вв.), платоник Максим Тирский (II в.), неоплатоник римский император Юлиан Отступник (361–363). В отечественной науке они получили условное наименование «кинизирующие писатели»[3].

Из ранних христианских авторов различные сведения о киниках приводят Климент Александрийский (II–III вв.), Тертуллиан (II–III вв.), Лактанций (III–IV вв.), Евсевий, еп. Кесарии Палестинской (III–IV вв.), Феодорит, еп. Кирский (IV–V вв.), свт. Иоанн Златоуст, архиеп. Кпольский (сер. IV – нач. V в.); блж. Августин, еп. Гиппонский (IV–V вв.), блж. Иероним Стридонский (IV–V вв.) и др.[4]

---

[1] Лосев А.Ф. Диоген Лаэрций – историк античной философии. – М.: Наука, 1981. – С. 151–152.

[2] Подробнее см.: Desmond W. Cynics. – Stocksfield, 2008. – P. 221-222.; Kinney D. Heirs of the Dog: Cynic Selfhood in Medieval and Renaissance Culture // The Cynics. – 1996. – P. 294–328; Roberts H. Dogs' Tales: Representations of Ancient Cynicism in French Renaissance Texts. – Amst.; N.Y., 2006; Смирнов Д.В. Киники // Православная энциклопедия. – М., 2013. – Т. 33. – С. 532 // http://www.ereignis.ru/articles/38_kyniki.pdf (28.01.2018)

[3] Нахов И.М. Философия кинизма. – М.: Наука, 1982. – С. 26–30.

[4] Смирнов Д.В. Киники // Православная энциклопедия. – М., 2013. – Т. 33. – С. 532 // http://www.ereignis.ru/articles/38_kyniki.pdf (28.01.2018)

Добавим к этому впечатляющему списку, упоминаемых чешскими комениологами, Цицерона Tusculanae Disputationes (Тускуланские беседы) и Эразма Роттердамского Apopthegmata[1], и перечень гипотетически возможных источников для Коменского, хорошо знавшего античную философию и литературу, увеличится. Список дает представление о том, насколько яркой фигурой был Диоген Синопский и, конечно, важно понять, откуда именно взял материал драматург, но освещение этого вопроса не входит в наши планы в рамках данной статьи.

Способствовало сохранению памяти о Диогене в веках и то, что истории, связанные с ним, и его изречения часто включались в средневековые сборники этических наставлений Exempla, предоставляющие подходящие примеры различных добродетелей и пороков, которые использовались для образовательных и гомилетических целей[2]. Существовала традиция воспринимать Диогена как учителя аскезы и проповедника добровольной бедности в латинской литературе, которая восходила к блж. Иерониму, назвавшему Диогена «победителем человеческой природы» (Hieron. Adv. Iovin. II 14)[3].

Кроме того, необходимо отметить, что школа XVI–XVII вв., изменявшаяся под влиянием идей Возрождения и Реформации, по отношению к античности в целом ставила воспитательные и образовательные цели. Древние языки, творчество античных поэтов и философов входили в образовательную программу латинских школ. Частью программы было обязательное чтение и анализ сочинений античных авторов, тексты которых издавались, но в отредактированном виде с целью облегчить обучение и избежать нескромных высказываний.

Теория школьной драмы опиралась на учение Аристотеля и всесторонне была разработана в поэтиках Я. Понтана (1594), Ю.Ц. Скалигера (1594), М.К. Скабревского (1618–1620), А. Доната (1631), Я. Масены (1654–1683), в польском трактате «Poetica practica» (1648)[4]. Для

---

[1] Komenský, Jan Amos. Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando. Nováková, Julie (ed., úvod, kom.). In Nováková, Julie – Králík, Stanislav (eds.). Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11. – Praha: Academia, 1973. – S. 482, 483.

[2] С подборкой отрывков на эту тему см.: Largier N. Diogenes der Kyniker: Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tüb. – S. 175–261.

[3] Смирнов Д.В. Киники // Православная энциклопедия. – М., 2013. – Т. 33. – С. 562 // http://www.ereignis.ru/articles/38_kyniki.pdf (28.01.2018)

[4] История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 35.

создания пьес в школьном театре пользовались сводами мифологических сюжетов, различного рода словарями, энциклопедиями, компендиумами. Имеются в виду труды Фульгенция, Боккаччо, Комеса Наталиса, Понтана, Масена, Пексенфельдера, Сарбевского. Последний издал труды по античной мифологии и сделал к ним комментарии[1]. В школьные поэтики и риторики входили особые словари, «в алфавитном порядке перечисляющие и объясняющие имена и предметы античной древности и мифологии»[2]. Большой популярностью пользовалось собрание «Иллюстрированный Парнас», выдержавшее в Польше (где трудился Коменский, создавая «Диогена»), с 1629 по 1731 г. пять изданий, а также многочисленные собрания эмблем, в которых античные мотивы занимали важное место, как в изображении, так и в надписях[3].

Но необходимо отметить, что единства в отношении к школьному театру и к использованию античных текстов и сюжетов в католических и протестантских учебных заведениях Европы не было, да и внутри одной конфессии было много споров по этому вопросу[4]. Л. Софронова приводит примеры того, что польский проповедник и теолог Т. Млодзяновский называл античных героев ложными богами. Многие другие также призывали покинуть языческую, «опасную» область вдохновения, так как рассказы о богах и героях древности могут поселить греховность в мыслях. Я. Масен считал, что обращение к античности устарело как прием. Но это не мешало античным персонажам появляться на сцене, а античности оставаться одним из источников барочного художества, особенно в Польше, где значительное число драматических сюжетов (примерно десятая часть) заимствовалась из античной истории и мифологии[5].

Примером неоднозначного отношения к античности может служить и сам Коменский. Хорошо зная античную драматургию, даже цитируя в своих работах Плавта, Теренция и Сенеку, Я.А. Коменский

---

[1] Bieńkowski T. Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich funkcja ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej. Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании. – Wrocław, 1967. – S. 256–274. Так же см: Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М., 2006. – С. 120.

[2] Резанов В.И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. – М., 1910. – С. 166.

[3] Pelc J. Obraz – Słowo – Znak. – Wrocław, 1973. Цит. по: Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М., 2006. – С. 120.

[4] Этот вопрос подробно рассматривается И. Некрасовой Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. – СПб., 2013. – С. 217–226.

[5] Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М., 2006. – С. 130.

отрицательно относился не только к постановкам в школах этих авторов, но даже и чтению «из-за стиля»[1]. И, в то же время, он видел в текстах некоторых иных античных авторов, в их прекрасном стиле греческого и латинского языка пример для подражания учащихся[2].

К античной философии у Коменского отношение также не простое. В Прологе к пьесе «Диоген» аргументы «за» и «против» как бы вступают в диалог. С одной стороны он подчеркивает, что сам Дух Святой восхотел, чтобы «в самом глубоком языческом мраке воссияли разные искры от его света». «Эти повсюду рассеянные искры наблюдать, собирать и применять, для умножения света знания и науки, благочестие не возбраняет, ум побуждает, а сама древность, сохранившаяся доселе водительством Промысла, даже приглашает своими памятниками». С другой, философы эти были язычники и «в божеских делах суетны по своим измышлениям». И все же: «в человеческих делах – нравственных, экономических, политических, весьма многое из того, что они говорили и делали, прекрасно, и заслуживает удивления и подражания»[3].

---

[1] Он выражает свое мнение достаточно эмоционально: «Неужели мы наших детей будем водить по трактирам, харчевням, кабакам, распутным домам и тому подобным клоакам с той целью, чтобы они научились говорить? – пишет он. – Ибо куда, скажите, ведут юношество Теренций, Плавт, Катулл, Овидий и другие, как не по таким грязным местам? Ведь что они предлагают смотреть, кроме забавных зрелищ, шуток, пирушек, пьянств, нечистой любви, распутства, разнообразно задуманных обманов и тому подобного, от чего христианам нужно отвращать глаза и уши, даже если случайно это им встретиться?» – Коменский Я.А., Великая дидактика // Избранные педагогические сочинения: в 2 т. – М., 1982. – Т. 1. – С. 429; См. подробнее: Машевская С.М. Общее и различное в театральных системах Я.А. Коменского, И. Штурма и иезуитов // Наследие Яна Амоса Коменского: взгляд из XXI века. Материал международного научно-практического форума, посвященного 425-й годовщине со дня рождения Яна Амоса Коменского (СПб., 7-8 июня 2017) / ред. С.М. Марчукова. – СПб.: Изд-во Петершуле, 2017. – С. 242–255.

[2] В логическом классе, кроме Цицерона, он предлагает ради стиля изучать лучших историков: Корнелия Непота – «О знаменитых полководцах Греции», Курция – «О деяниях Александра, Цезаря с его “Комментариями”, Юстина и др.»; для дополнительных занятий в греческом языке – «наиболее изящных писателей: например, речи Исократа, легкие для понимания и полные прекрасных выражений, а также этические трактаты Плутарха, Сираха и т.п.». В политическом классе читаются и объясняются «писатели, занимающие видное место; так в прозе – Салюстий и Цицерон, из поэтов – Вергилий, Гораций и др.». См.: Коменский Я.А., Пансофическая школа // Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. – М., 1982. – Т. II. – С. 82–83; 84.

[3] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании. – С. 8.

Итак, для пьесы, дающей пример философа, Коменский выбрал античного грека – киника Диогена. То, что выбран представитель греческой философии, скорее всего, обусловлено двумя причинами: а) исторической логикой развития философской мысли от греков к римлянам, б) в 4-м философском классе в пансофической школе именно греческий язык является дополнительным предметом[1], и поэтому для упражнения в стиле «надо привлечь древних писателей»[2].

Свой выбор для постановки, завершающей курс философского класса, именно киника Диогена, автор объясняет в трехчастной структуре вступления к пьесе, содержащей посвящение, обращение к читателям и пролог. В посвящении Коменский рекомендует Диогена как «интереснейшего философа», который «доставит удовольствие разными красотами мудрости», будет для них «приятным спутником, или верным руководителем и замечательным художником»[3]. Чем именно интересен философ Диоген, автор поясняет в прологе, вкладывая эти слова в уста молодого исполнителя: важны, прежде всего, его «удивительные, гениальные поступки»[4]. Здесь и далее мы даем цитаты из пьесы по русскому переводу «Диогена», сделанному А. Янчевецким в конце XIX в., до сих пор единственному переводу пьесы из наследия Коменского на русский язык, сделанному целиком.

Этот анонс образа Диогена – интереснейший философ, доставляющий удовольствие красотами мудрости, приятный спутник, или верный руководитель и замечательный художник, совершающий удивительные, гениальные поступки, – сделанный Коменским во вступлении к пьесе, входит в противоречие с образом Диогена у Лаэрция. Материалы Лаэрция[5] (VI), по мнению А.Ф. Лосева, «весьма выразительно рисуют и остроумие Диогена Синопского, и его постоянный сарказм, его проницательность в оценке людей и событий, доходящую до полного бесстрашия и цинизма, его действительно «собачью»

---

[1] Коменский Я.А. Пансофическая школа // Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. – М., 1982. – Т. II. – С. 80.

[2] Там же. С. 79.

[3] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене, или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. № 2. 1893. – С. 3.

Вступительная часть и два первых акта пьесы сохранились в фондах РГБ, третий и четвертый акты и эпилог в РГИБ. Сквозная нумерация страниц сохранена по всей пьесе.

[4] Там же. С. 8.

[5] Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1979. – С. 240–260.

физическую выносливость, позволявшую ему спать летом в раскаленном песке, а зимою в снегу, его гордость и самомнение, его наплевательское отношение ко всей человеческой жизни и прямое издевательство над любым встречным человеком, отрицание им всяких авторитетов, сомнительный морализм, вплоть до занятий меняльным делом и изготовления фальшивых монет. В довершение всего этой «собаке» и этому безалаберному, беспардонному и анархическому обитателю бочки приписывается масса разных литературных произведений, в том числе 13 диалогов, семь трагедий и множество разных рассуждений, что невозможно объединить с «собачьим» образом жизни этого мудреца». «Полная путаница, невообразимое чудачество, а иной раз, может быть, и какая-то дикая мудрость, как то изображает Диоген Лаэрций, царили также и в области религиозно-философских представлений Диогена Синопского»[1].

Обратимся к тексту пьесы Коменского, в которой, как мы уже упоминали выше, присутствует не менее 80 эпизодов и изречений знаменитого киника, представленных у Лаэрция. То есть берет драматург из пестрого собрания «энциклопедии Диогена» около трети всего, имеющегося в ней. В пьесе отсутствуют примеры «бесстыдного» поведения, не соответствующие нормам христианской морали (например, рукоблудие), отрицание брака, возможность воровства из храма и язвительные выпады против религии и т.п.

Таким образом, интерпретация образа Диогена Коменским начинается с отбора материала для пьесы и упорядочивания его в хронологическом порядке. Пьеса охватывает всю жизнь главного героя, что не типично для школьных пьес XVII в. В известных нам пьесах, где фигурирует Диоген, используются лишь некоторые эпизоды его жизни, или просто его имя[2].

Также, в отличие от большинства школьных пьес этого времени, пьеса Коменского состоит не из пяти, как предписывалось поступать драматургам, подражающим античным комедиографам Теренцию и Плавту, а только из четырех актов, причем неравной величины, обрамленных прологом и эпилогом.

В I акте (сц. 1) через монолог заглавного героя показана жизнь молодого Диогена, сумевшего скрыться от правосудия за фальшивомонетничество и попавшего в Афины. Встреча с Антисфеном,

---

[1] Лосев А.Ф. Диоген Лаэрций – историк античной философии. – М.: Наука, 1981. – С. 151–152.

[2] Klosová M. Divadelní svět J.A. Komenského. [Johannes Amos Comenius's World of Theatre.]. – Praha: Academia, 2016. – S. 74–80. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М., 2006. – С. 123, 127.

философом-киником (сц. 2), и личное знакомство с ним (сц. 3) приводят к тому, что Диоген становится учеником Антисфена.

Во II акте (прошло много лет) Диоген после смерти Антисфена решает следовать его путем и учить людей правильной жизни (монолог, сц. 1). Ему отказали в строительстве школы или просто в определении помещения для нее (сц. 2). И он решает, что будет на площади жить и учить. Находит себе бочку и обустраивается в ней (сц. 3). В четвертой сцене разворачивается, как говорит сам Диоген в конце сцены, «перебранка мудрости с глупостью». В пятой сцене принимают участие Диоген и восемь его учеников. Философ отвечает на вопросы жаждущих знаний. В конце этого акта Диоген встречается с Филиппом Македонским и убеждает его не затевать с греками войну и вернуться домой. На его приглашение ко двору отвечает отказом.

В III акте Диоген продолжает дискуссии с толпой афинян, в том числе ищет среди бела дня с фонарем людей, которых не находит (сц. 1), дискутирует с представителями различных наук и профессий, представляющих собой все общество в целом (сц. 2), со знаменитыми философами: Платоном и его учениками (сц. 3), с Зеноном и учениками (сц. 4) Когда Александр Македонский приглашает Диогена к себе, Диоген категорически отказывается, поэтому Александр сам посещает Диогена (сц. 5 и 6.).

В начале IV акта сообщается, что Диоген, которому надоело терпеть афинские манеры, решил уплыть, но был захвачен пиратами (сц. 1). Сцена вторая и третья – продажа Диогена в рабство, – действие которых происходит на острове Крит. Четвертая сцена разворачивается уже в Коринфе в доме Ксениада, купившего Диогена, и повествует о том, как он живет и занимается управлением дома Ксениада и обучением его сыновей. В пятой сцене Диоген посещает бывшего тирана Дионисия в его школе. Теперь у него есть школа в Коринфе. Наконец, в последней сцене мы видим Диогена перед смертью, где философ проявляет безразличие к тому, как его похоронят (сц. 6). Таким образом, пьеса по времени охватывает практически всю жизнь философа: от молодости до смерти, мест действия три – Афины, Крит и Коринф.

В первом же монологе, открывающем пьесу, Диоген предстает как человек, раскаявшийся в содеянном. Во всем он винит своего отца, втянувшего его в подделку монет, «в эту напасть, а сам я никогда не дошел бы до таких нехороших мыслей»[1] (I, 1). Более вступать на путь

---

[1] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене, или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 11.

мошенничества он не намерен. Из его рассуждений о том, какой путь выбрать, видно, что он человек, верующий в Бога (богов), в провидение[1], разумно взвешивающий свои возможности, умения, не лишенный амбиций, уверенный в том, что подражать надо «умным людям, которые сумели несчастные случаи превратить в повод к доблести»[2]. Он оптимистичен («не буду падать духом!») и считает, что может быть именно ему («благодаря богам») удастся выучиться философии, не имея к этому средств. Диоген готов «терпеть голод, жажду, боль, изнурение», к которым он уже привык во время скитаний, «только бы быть ученым». И в первой же сцене мы встречаем совпадения Диогена и Коменского, который имел такой же силы желание стать ученым и, будучи сиротой, шел к нему нелегким путем. И совпадения эти имеют в основе не только право автора награждать своего героя желаемыми чертами. Античный Диоген изначально во многом Коменскому симпатичен и близок. Приведем некоторые примеры.

Жить в полном соответствии со своей философией – это важнейшая черта Диогена-киника. Именно это качество особо выделял Коменский еще в «Лабиринте света и рае сердца» (1623), написанном на 25 лет раньше «Диогена», когда, познакомившись с философами, Путник, наконец, посещает последних и лучших философов, тех, которые говорят с людьми о добродетелях и пороках. «Наконец-то, здесь я нашел людей, которые сделают что-нибудь, достойное своего поколения»[3]. Но радость покидает Путника, когда он видит, что слова философов расходятся с их делами.

Умозаключение Диогена «все принадлежит богам; мудрецы – друзья богов; а у друзей все общее; стало быть, все принадлежит мудрецам»[4] также перекликается с мыслью Коменского о философах, которые «направляют человеческую жизнь к добродетели» и «имеют друга в Боге и своей мудростью проникают в его тайны»[5]. В пьесе эта мысль

---

[1] В небольшом монологе слова «Бог, боги, провидение» встречаются шесть раз и всегда имеют положительную коннотацию. В целом в пьесе эта тенденция не изменяется.

[2] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – №3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 12.

[3] См. Коменский Я.А. Лабиринт света и рай сердца // Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. – М., 1982. – Т. I. – С. 112.

[4] Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» / общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1979. – С. 257.

[5] Коменский Я.А. Лабиринт света и рай сердца // Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. – М., 1982 – Т. I. – С. 105.

так же встречается: «у друзей все общее, мудрец друг Бога; у бога все есть; следовательно, у мудреца есть все» (II, 5)[1].

Надо отметить, что Коменскому в пьесе удалось сохранить стиль речи Диогена, его остроумие, убедительность речи, и там, где уже нет цитат из Лаэрция. Для автора «Лабиринта света», показавшего пороки света через острые разоблачительные метафоры, эта задача была по плечу, (впрочем, метафоричность была неотъемлемой характеристикой всего его творчества).

Впечатление переноса в античность создается также за счет того, что в пьесе много исторических героев, живших в это время, и вступающих с Диогеном в диалог. Это философы Антисфен, Платон и Зенон, бывший тиран Сиракуз Дионисий, Македонские цари Филипп и Александр и их полководцы. Использование названий мест действия и определение места жизни Диогена в Афинах у портика Зевса; приведение в беседе с Филиппом исторических сведений об истории войн Афин также работают на это впечатление.

Обратимся к тому, что привнес автор в образ Диогена-кинника. Коменский вносит в образ Диогена черты идеального философа, разделяющего взгляды самого автора. Например, Диоген в пьесе после смерти Антисфена, решает подражать учителю, чтобы «перелить мудрость» в других, «*учить всех*, как следует жить» (II, 1)[2] (*выделено нами. – С. М.*). К космополитизму Диогена автор добавляет миротворчество. В диалоге с Филиппом Македонским он доказывает царю, приводя исторические примеры, что воевать с Афинами не надо. И Филипп отводит войска. Из двух фраз: «При Херонее Диоген попал в плен, был приведен к Филиппу и на вопрос, чем он занимается, ответил: “Слежу за твоею ненасытностью”. Изумленный таким ответом, царь отпустил его (VI, 44)»[3]. Драматург делает целую сцену, в которой есть место еще двум значимым для него мыслям. Он вкладывает в уста царя свои размышления о преимуществе монархии как формы правления (II, 7) и о важности иметь мудреца советником правителя[4]. При этом Диоген Синопский предпочитает не находится

---

[1] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене, или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 29.

[2] Там же. С. 19.

[3] Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1979. – С. 247.

[4] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене, или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель. – 1893, № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 32, 34.

слишком близко к власти и отказывается быть советником и у Филиппа и у Александра, а сам Коменский много раз убедится лично, насколько это опасно. В конце сцены Филипп решает позвать в учителя Александру философа Аристотеля, чтобы из него «непременно вышел мудрый и добрый царь». Драматургически эту идею присутствия философов-советников при государе Коменский так же воплотит в цикле пьес «Школа-игра»[1].

Из приведенного примера видно, как свободно и находчиво обращается драматург с имеющимся у него материалом. Чаще всего мысли автора так вплетены в ткань пьесы, что отделяются от афоризмов Диогена только в силу известности последних. В результате пьеса представляет собой органичный синтез античности и барокко, мыслей Диогена Синопского и Яна Амоса Коменского. Этим она выделяется на фоне школьных пьес XVII в., в которых «из античности извлекались нужные смыслы, или она награждалась ими, потому и утрачивала самостоятельность. Античность сохраняла со своей исконной почвой чисто внешние связи и преподносила драматургам лишь свою внешнюю оболочку, форму, которую они наполняли содержанием, позволявшим выводить античных персонажей на сцену»[2].

Слова «Долг философа – врачевать пороки, а это не может быть достигнуто без страха и без огорчений. Людей следует удерживать в их долге и отклонять от порока угрозой позора и страхом потери доброго имени; а для этого нужна строгость да попреки, а никак не учтивость»[3] (III, 3) можно равно отнести и к Диогену и к Коменскому. Идее борьбы с пороками за торжество добродетели и посвящена пьеса. За это боролся философ-киник, этому посвятил свою жизнь великий пансоф, открывая для нас путь «исправления дел человеческих».

История жизни пьесы «Диоген» также интересна и драматична. В 1635 г. Коменский получил место ректора гимназии в Лешно, и в этом же году Синод Общины чешских братьев на своем заседании

---

[1] Komenský, Jan Amos. Schola ludus seu encyclopaedia viva, hoc est Januae lingvarum praxis comica. In Kădner, Otakar (ed.). Veškerých spisů Jana Amosa Komenského svazek IX. – Brno: Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě, 1915. – S. 129–458. Komenský, Jan Amos: Schola ludus seu encyclopaedia viva, hoc est Januae lingvarum praxis comica. Opera didactica omnia II. Pars III. [Editio anni 1657 lucis ope expressa.] – Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957. – S. 831–sl. 1040.

[2] Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М., 2006. – С. 130.

[3] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 43.

27 февраля решил, что необходимо в образовательном процессе сделать акцент на практических занятиях в латинском языке. В частности, было постановлено проводить театральные постановки (practici actus) четыре раза в год во время больших праздников[1]. Чешский ученый-комениолог Маркета Клосова в своей монографии, наиболее полно на сегодняшний день отражающей театр Коменского, сопоставив данные различных исследователей, пришла к выводу, что написан был «Диоген» или в 1638 г. или, что еще вероятнее, в 1639-м г. Постановка пьесы была осуществлена в 1640[2], но опубликована впервые пьеса была только в 1658 г. в Амстердаме издателем Питером ван ден Бергом, по просьбе которого Коменский, просматривая свои рукописи, выбрал для печати эту пьесу. Второй раз вышел «Диоген» на латинском языке у того же издателя в 1662 г. В обращении к читателям этих изданий Коменский упоминает, что «…в течение одного года "Диоген", по просьбе посещавших тогда графа лиц» был показан три раза[3]. Но протестантской верхушкой и членами Общины спектакль не был одобрен. Коменского осуждали за то, что он избрал героем пьесы язычника, может быть, поэтому следующей пьесой Коменского был «Праотец Авраам». Тем не менее сценическая жизнь пьесы о Диогене была долгой. Начиная с 1673 г., когда она была поставлена в немецком школьном театре, пьеса неизменно входила в репертуар сначала школьных, а затем и чешских профессиональных театров[4]. Осуществляют ее постановки в Чехии и сегодня.

Необходимо отметить, что за рубежом этим ярким произведением Коменского занимались больше, чем в нашей стране. Например, Франтишек Зоубек (František Zoubek)[5], начавший исследование пьесы еще в конце XIX в., Иозеф Гендрих (Josef Hendrich), переведший пьесу на чешский язык, писавший о ней и о Коменском-драматурге, составивший библиографию об этой пьесе Коменского до начала XX в.[6] Милан

---

[1] Klosová M. Divadelní svět J. A. Komenského. [Johannes Amos Comenius's World of Theatre.] – Praha: Academia, 2016. – S. 35.

[2] Klosová M. Divadelní svět J.A. Komenského. [Johannes Amos Comenius's World of Theatre] – Praha: Academia, 2016. – S. 63.

[3] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 4.

[4] Солнцева Л.П. Театр в духовной жизни чехов и словаков. – М., 1995. – С. 83.

[5] Zoubek, František Jan. Komenského «Diogenes», hra divadelní. – Osvěta, 2, 1872. – S. 220–234.

[6] Hendrich, Josef. K bibliografii Komenského hry Diogenes redivivus. Archív pro bádání o J.A. Komenském, 9, 1926. – S. 27–30; Hendrich, Josef. Komenský dramatik.

Копески (Milan Kopecký) исследовал композицию пьесы[1], Павел Флосс (Pavel Floss) рассматривал кинизм в философской, культурно-социальной традиции и его проявления у Коменского[2]. Работа Штефана Шмитта (Schmitt, Stefan), посвященная иконографии Диогена в нидерландской эмблематике и живописи XVI–XVII вв., позволяет сравнить образ Диогена у Коменского с традиционным представлением о нем в это время[3], Герта Шмид (Schmid, Herta) оценивает реальное и утопическое в образе Диогена у Коменского[4]. Одно из последних исследований пьесы Диоген представлено в монографии Маркеты Клосовой (Markéta Klosová) «Театральный мир Яна Амоса Коменского»[5] и раскрывает историю создания пьесы, анализ ее структуры и содержания, особенности постановочного процесса и обзор пьес о Диогене, написанных в XVII в.

Отдельно отметим переводы «Диогена» на чешский язык: перевод Гендриха (1920 г.)[6], затем в 1961-м перевод И. Гендниха – В. Мишковской, под редакцией Я. Червенки, с его же комментариями[7]. Существует и современная публикация на латыни под редакцией Юлии Новаковой[8].

In Klíma, Jiří Václav (ed.). Jan Amos Komenský: Soubor statí o životě a díle učitele národů. 2. vyd. – Praha: J.V. Peroutka, 1947. – S. 132–154.

[1] Kopecký M. Kompozice hry o Diogenovi // Kopecký, Milan. *Komenský jako umělec slova*. – Brno: Masarykova univerzita, 1992. – S. 75–86.

[2] Floss, Pavel. Kynismus jako filozofická a kulturně sociální tradice a dílo J.A. Komenského. Studia Comeniana et historica, 16, 1986, 31. – S. 5–28.

[3] Schmitt, Stefan. Diogenes: Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. – Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1993.

[4] Schmid, Herta. Vtip, utopie a realismus ve hře Jana Amose Komenského Diogenes cynicus redivivus. Hradecká, Dita (překl.). In schmid, Herta. Struktury a funkce: Výbor ze studií 1989-2009. Haman, Aleš (ed.). – Praha: Nakladatelství Karolinum, 2012. – S. 173–190.

[5] Klosová M. Divadelní svět J. A. Komenského. [Johannes Amos Comenius's World of Theatre]. – Praha: Academia, 2016. – S. 63–80.

[6] Komenský, Jan Amos. Diogenes Kynik znovu naživu: Školní hra o čtyřech dějstvích. Hendrich, Josef (překl., kom., úvod). – České Budějovice: Svátek, 1920.

[7] Komenský, Jan Amos. Diogenes kynik znovu naživu. Hendrich, Josef (překl.) – Miškovská, Vlasta Taťána (překl.) – Červenka, Jaromír (úvod, kom.). In Červenka, Jaromír (ed.). *Vybrané spisy Jana Amose Komenského*. Svazek V, *Výbor ze spisů o filozofii a přírodě*. – Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. – S. 431–502.

[8] Komenský, Jan Amos. Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando. Nováková, Julie (ed., úvod, kom.). In Nováková, Julie – Králík, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11*. – Praha: Academia, 1973. – S. 437–500.

Во вступлении к пьесе о Диогене Коменский приводит доказательства необходимости театральных представлений. Обращаясь к читателям, он пишет: «Моя цель – чтобы то, что пригодно для жизни, усваивалась умом всякими мягкими способами»[1]. И в то же время постоянно подчеркивает, что сценические упражнения не имеют ничего общего с нечестивым, бесполезным «игралищем». Занимательную для юношества форму театрального представления, сценической игры, он наполняет достойным содержанием, утверждая, что это и будет, в истинном смысле, ни серьезное, ни шутливое, но уравновешенное из того и другого, так как «философы и поэты могут и увеселять и пользовать»[2].

Подводя итог сказанному, нужно отметить, что образ Диогена в пьесе Я.А. Коменского являет собой пример барочного принципа о соединении несоединимого. В образе органично соединились античный философ-киник и идеальный философ-пансоф. В этой барочной драме существует пространство для поиска смыслов, ответов на загаданные автором ребусы, и мы только в начале пути к осознанию всей глубины этого произведения.

---

[1] Коменский Я.А. Диоген-циник на сцене или об удобном любомудрствовании / пер. с лат. Янчевецкий // Приложение к ж. Гимназия, Ревель, 1893. – № 3–5, 8–9, 11/12; 1897. – № 2. 1893. – С. 5.

[2] Там же. С. 7. Мысль эта отсылает нас к ее корням в античной культуре. О том, что поэты должны не только доставлять удовольствие, но и поучать, вслед за Аристотелем писали многие, а античный театр реализовывал.

ПЕРЕВОДЫ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В.К. Пичугина

В данный подраздел вошли статьи Терезы Морган «Образование на основе грамотности в Афинах классического периода», Рафаэллы Крибиоре «Выбор грамматика: популярность “Финикиянок” Еврипида в эллинистическом и римском образовании», Дэвида Вайлса «Воспитание гражданской ответственности: значимость трагедии “Антигона”» и Хейзел Мелиссы Толивер «Учение Теренция об образовании». Работы данных авторов знакомы исследователям, специализирующимся в разных сферах истории образования и культуры античного мира. Выражаем благодарность авторам за предоставленные материалы и разрешение опубликовать их на русском языке.

В статье *Терезы Морган «Образование на основе грамотности в Афинах классического периода»* рассматриваются вопросы, касающиеся обучения грамматике в Афинах классического периода. Морган предельно остро ставит вопрос о том, что современные исследователи хотят получить от изучения афинского образования, постоянно расширяя и без того широкий круг тем в ущерб глубине их рассмотрения? Ее ключевым тезисом является тезис о том, что источники об афинском образовании настолько разнообразны, насколько и неполны. Афины были городом, который слишком выделялся из других, чтобы просто суммировать все имеющиеся источники о его педагогическом прошлом и пренебречь их разноплановостью. Тексты Платона, Ксенофонта, Аристофана и Аристотеля дают яркую, но вымышленную картину образования конца V в. до н.э. Показательно, что Морган помещает в этот список только одного драматурга того времени и не трагика, а комедиографа.

Морган предлагает посмотреть на систематику афинского образования классического периода с точки зрения грамотности тех, кто претендует на статус образованного человека. Имеющиеся источники об организации процесса обучения чтению и письму свидетельствуют о существовании в Афинах классического периода форм обучения, основанных на грамотности или для которых была необходима грамотность. Вопрос лишь в том, как мы работаем с этими источниками. Если слишком узко определить проблему, то это неизбежно приведет к узкому использованию источников. Например, мы почти ничего не можем сказать об образовательной практике Афин V в. до н.э. без опоры на практику IV в. до н.э. Афинское образование на основе

грамотности в классический период ярко контрастировало с физическими, техническими и профессиональными формами образования, закрепляя элитарный образ гуманитарного образования. Сопоставляя отношение к образованию на основе грамотности античных наставников разных исторических периодов, Морган акцентирует внимание на том, что Афины в V в. до н.э. были городом, предлагающим лучшую интеллектуальную среду и широкие возможности для всех желающих примкнуть к школе одного из известных наставников того времени.

Тереза Морган

Образование на основе грамотности в Афинах классического периода[1]

(Пер. В.К. Пичугиной)

В изучении образования, как и во многих других областях исследований античности, демократические Афины являются особым случаем. Относительно образования уместна следующая осторожная формулировка: удивительно мало исследований пытались установить, насколько особенными были Афины, а те, которые существуют, чаще ставили больше вопросов, чем давали ответов. Частично в этом виноват сам предмет изучения. История образования побуждает к сравнению с сегодняшним днем, в то время как те, кто планирует будущее образования, редко ссылаются на прошлое. Положение Афин классического периода в европейской культуре обеспечило афинскому образованию присутствие почти в каждой полемике – от отношения между образованием и демократией до ценности воспитания в сопоставлении с обучением. Равно как и в обсуждениях, касающихся такого разнообразия, как массовое образование, совместное обучение и государственные образовательные программы[2]. Хотелось

[1] Автор под термином "literate education" понимает образование, открывающее возможность чтения и глубокого обсуждения литературных текстов на основе грамотности в более широком смысле этого слова, не сводимой лишь к умению читать и писать. Можно было бы перевести этот термин как «литературное образование» или «книжная культура», но смысловые акценты автора и значительный удельный вес устного слова в древнегреческой культуре мешает нам это сделать. Поэтому мы остановились на том варианте перевода, который указан в тексте. Оригинальное издание: Morgan T.J. Literate Education in Classical Athens // The Classical Quarterly. – 1999. – Vol. 49. – No 1. – P. 46–61. Полнотекстовая версия переведенной статьи доступна по адресу: http://www.jstor.org/stable/639488. Перевод с английского и комментарии В.К. Пичугиной. Выполнен при финансовой поддержке РФФИ проект № 17-36-01006 «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены». Приносим благодарность автору работы за бескорыстное разрешение опубликовать данный перевод. Комментарии относительно литературы по теме Т. Морган выносит в сноски, на которые перекрестно ссылается (для удобства мы внесли «см. сноску выше»). Цитаты, приведенные автором, даны по имеющимся русским изданиям или, если они не указаны, выполнены переводчиком. В тексте Т. Морган не указывает, что во всех частях статьи речь идет о датах до н.э. Для удобства чтения пояснение «до н.э.» было внесено в текст. – *Прим. пер.*

[2] Marrou H.I. *Histoire de l'Education dans l'Antiquité* (7th edn, Paris, 1975), pp. 142ff.; P. von Schmitter, "Compulsorye ducationa t Athensa nd Rome?", AJP 96 (1975), 76–89; E.A. Beck, Greek Education (London, 1964), pp. 80ff.

бы, чтобы все это было востребовано, поскольку такой подход не рассчитан на получение детальной информации об изучаемом предмете. Изучению образования еще больше мешает то, что наши знания об афинской культуре настолько же динамичны и разнообразны в одних аспектах, насколько и неполны в других. Платон и Аристофан представляют яркую вымышленную картину образования в конце V в. до н.э. Если мы добавим к ней несколько отрывков из Ксенофонта и Аристотеля, большое количество ваз, изображающих мужчин, женщин и детей, читающих, играющих на лире и занимающихся легкой атлетикой, и пару связанных с обучением археологических находок, то возникает соблазн воспользоваться результатом такой синтетической процедуры, как вполне отчетливой зарисовкой организации образования в афинском обществе этого времени.

Ряд историков восприняли этот синкретический подход. Однако результаты оказываются малоприменимы по отношению к разным жанрам, содержанию и выраженным в источниках мнениям. Не все из них понимают под «образованием» одно и то же, включают в это понятие одни и те же элементы или придерживаются одинакового мнения по их поводу[1]. Точно так же и в случае с современными данными по систематике образования: непонятно, какие ее элементы следует считать принадлежащими друг к другу, а какие нет; какие элементы могут или должны быть дополнены другими; какие, если таковые имеются, являются обязательными по закону или неформальному согласованию.

Дальше пойдет речь о систематике, а именно о развитии из традиционных мусических искусств (mousikê)[2] типа образования, основанного на грамотности. В другой работе я уже подробно рассматривала содержание этого вида образования, утверждая, что имеющиеся

---

[1] В. Йегер (*Paideia*, trans. G. Highet, 3 vols, Oxford, 1939–45) блестяще описывает интеллектуальную культуру в целом и только между прочим образование. Р. Пфейфер (*History of Classical Scholarship*, Vol. I. – Oxford, 1968) также рассматривает образование как институт. Марру (см. сноску выше) рассматривает все формы образования, в том числе физическое и профессиональное, в неизбежно краткой форме, но его книга по-прежнему остается лучшей в этом отношении. И другие: F.A. Beck (см. сноску выше); J. Bowen, *A History of Western Education*, vol. I (London, 1972); K. Freeman, *Schools of Hellas* (London, 1907).

[2] Автор использует целый спектр оригинальных слов (mousikê, grammata, gymnastikê, grammatistês, kitharistês и paidotribês и др.), которые в большинстве случаев заменены на знакомые русскоязычному читателю эквиваленты (мусические искусства, грамматика, гимнастика, учитель грамоты, игры на кифаре или гимнастики), где в первом употреблении оригинальное слово дано в скобках, но в некоторых оставлены без перевода – там, где многозначность термина не дает возможности передать его одним словом. – *Прим. пер*.

свидетельства указывают на все более и более систематизированный характер чтения, письма и арифметических упражнений, которые преподавались в конкретных учреждениях в течение IV в. до н.э[1]. В данной статье мои вопросы шире: существует ли форма обучения в Афинах классического периода, основанная на грамотности, или для которой необходима грамотность? Если да, то когда она впервые появляется? Какие еще элементы образования связаны с ней? Как образец меняется с течением времени? Начиная с эллинистического периода и в течение всего периода Римской империи, мы видим в литературных и нелитературных источниках нечто похожее на «учебную программу», охватывающую обучение грамоте и счету и отграниченную от физического, технического и профессионального образования[2]. Насколько эллинистический период унаследовал эту классификационную систематику от Афин классического периода?

По сравнению со многими исследованиями, я предлагаю узкое определение проблемы, и оно ведет к суженному использованию источников. Конечно, большинство письменных памятников классического периода, так или иначе, в то или иное время фигурируют в широком педагогическом контексте. Наш взгляд, однако, заключается в том, что образование воспринималось тогда как отдельная социальная или культурная деятельность – не как своего рода обучение, которое осуществляется постоянно и повсеместно, а как нечто подобное гимнастике, которую можно определить по месту, участникам или деятельности; то, что люди сознательно выбирают, а не принимают неизбежно как носители культуры. Ко времени самых ранних наших источников от V в. до н.э. эта концепция образования уже существует,

---

[1] Morgan T. *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds* (Cambridge, 1998), pp. 9ff.

[2] Cicero, *De Or.* 1.42; Philo, *De Cong.* 11–12; Quintilian, *Institutio Oratoria* 1 *passim*; папирусы из греко-римского Египта см. у T. Morgan (см. сноску выше). Элементы «учебной программы», обозначаемой словосочетанием *enkyklios paideia,* начиная с эллинистического периода, включают чтение и письмо, чтение греческих и латинских авторов, грамматику, риторику, арифметику, геометрию и иногда музыку. Я исключаю философию, риторику на ее самых продвинутых этапах и астрономию на том основании, что учебный материал нельзя отличить от материала, используемого профессионалами, учеными и т.д. Термин «учебный план» относится только к осознанному порядку в содержании и последовательности упражнений; он не имеел никаких последствий для других институциональных особенностей образования. В отличие, например, от Lodge R.C. *Plato's Theory of Education* (London, 1947), pp. 11–12, у которого в приводимых им источниках нет указания на то, что образование *само по себе* всегда определялось как учреждение, отделенное от остального общества.

и мы постоянно находим учеников, специально идущих куда-то с целью узнать что-то особое от конкретного учителя. Чтобы отследить этот процесс, я отбросила много информации о книжной культуре в Афинах в целом. В условиях, когда наши источники настолько ограничены, такое действие может показаться парадоксальным, если не предосудительным. Но оно необходимо, если мы хотим отграничить образование как отдельный феномен от культуры, служащей ему фоном, и, в особенности, сопутствующей периферийной деятельности небольшого числа интеллектуалов и профессионалов, которая так непропорционально широко представлена в наших источниках.

Систематика образования на основе грамотности. Я предположила, что к V в. до н.э. уже существовало нечто определяемое как «образование» в таком узком смысле. Однако понятие «образование, основанное на грамотности» впервые появляется в источниках только во второй половине V в. до н.э. Надо признать, что наша информация об этом периоде не слишком обширна. Мы почти ничего не можем сказать о каком-либо отрезке V в. до н.э. без опоры на практику IV в. до н.э., а этого следует избегать, если мы хотим понять, насколько мало мы действительно знаем по сравнению с привлекательной массой того, что мы хотели бы узнать. Существующие свидетельства сами по себе имеют проблемы, концентрирующиеся в принятом Аристофаном сатирическом модусе и в архаизирующем модусе Платона. Конечно, обнадеживает тот факт, что эти два модуса часто согласуются между собой.

Дискуссия о двух логосах в «Облаках» Аристофана (889ff.) подкрепляет некоторые из наших ранних бесспорных свидетельств об образовании на основе грамотности. В соответствии с «наилучшим обоснованием» (kreittôn logos), в «былые времена» учителя гимнастики и учителя игры на кифаре (kitharistês) было вполне достаточно для молодых людей; теперь же они отказываются от гимнастики и лиры в пользу Еврипида[1]. Учителя игры на кифаре преподавали музыку,

---

[1] Должно быть, «былые времена» были связаны с поколением марафонцев; в то время как «Облака», впервые представленные в 423 г., кажется, представляют достаточно современное пространство между двумя поколениями – «тогда» и «сейчас». Когда появилосмь то, что Аристофан назвал «новым образованием»? Софистов еще не было в Афинах до 460-х гг. и позже, поэтому маловероятно, что «новое образование» воспринималось как оказавшее существенное влияние до 440-х гг. и, возможно, не слишком негативное воздействие немногим после смерти Перикла в 429 г., когда влияние софистов на поведение политиков стало более очевидным. Мы вполне можем рассматривать это как проблему, если не конкретный феномен, самое большее последней трети пятого века.

которая, вероятно, включала поэзию, пение, танцы и игру на инструменте и которая, очевидно, также имела этическое измерение[1]. Нет возможности предполагать, что грамотность была фундаментальной или даже центральной в этой группе дисциплин, хотя она могла быть включена в их число. Судя по тому, как принятое мнение *(*logos kreittôn*)* описывает образование, последнее могло быть полностью устным (*Knights,* 188–193).

Тем не менее натянутость в этой традиционной систематике очевидна. Еврипид каким-то образом вытесняет лиру из образования. Далее в «Облаках» Фидиппид декламирует Еврипида на пиру, вместо того чтобы петь Эсхила или Симонида, которые, по его утверждению, вышли из моды (1361ff.). Здесь различие не выражено как разница между устным и письменным модусами культуры, но в других фрагментах Еврипид у Аристофана четко связан с чтением, снижающим роль гимнастики[2]. Аристофан также подразумевает соперничество между гимнастикой и музыкой, когда он заставляет Сократа запрещать своим приближенным в фронтистерионе (phrontistêrion) заниматься гимнастикой (*Clouds*, 412ff.). Не следует предполагать, что грамотность в Афинах резко возросла в середине V в. до н.э., чтобы оценить эти признаки напряжения, но они подразумевают усиленное посредничество культуры и, как следствие, весьма вероятно, культурное образование через письменное слово[3]. То, как тесно устные и письменные модусы культуры сосуществовали в этот период, отражено в повествовании Платона о раннем сократическом само-

---

[1] Предполагают, что возрастала безнравственность. Об этическом использовании литературы с доклассических времен см.: Марру (см. сноску выше), с. 9–13; Пфайффер (см. сноску выше), стр. 3–15. См. также: «Всадники» 987–95.

[2] *Frogs 52-4* (Дионис сидит на полу, читая *Андромеду*); 1113 (у каждого в руке есть книга, и никто больше не занимается гимнастикой).

[3] L. Woodbury, *'Aristophanes' Frogs and Athenian literacy'*, TAPhA 106 (1976), 349–57; более правдоподобно, чем у F.D. Harvey, *'Literacy in the Athenian Democracy'*, REG 79 (1966), 585–635, чей аргумент хотя и не является доказательством, ведет к выводу, что афинская грамотность была широко распространена. Пятый век отличает неожиданно большое количество ваз со сценами чтения, но это тоже следует с осторожностью интерпретировать. В целом таких сцен немного, в сравнении, например, со спортивными, военными, мифическими или бытовыми сценами. Многие из них являются одними из самых сложных изображений, которые предлагались богатой аудитории и которыми мы обладаем. И тот факт, что сцены чтения стали узнаваемым изображением в начале пятого столетия, свидетельствует о революции в обществе в плане грамотности, которая сопровождала демократию (или даже слегка предрешила ее); на практике же это не свидетельствует о повсеместной грамотности.

образовании. Сократ описывает себя через разговоры с мудрецами, провидцами, учителями, поэтами, ремесленниками и чтение трудов Анаксагора[1].

Платон в двух отрывках, описывающих середину V в. до н.э., делает аналогичное различие между мусической и физической подготовкой. В «Меноне» (94b) он утверждает, что Перикл учил своих сыновей верховой езде, борьбе, mousikê и другим технэ (technai). Фукидид описывает обучение своих сыновей борьбе и «всему остальному», которое, вероятно, включало в себя ту или иную форму мусических искусств (94c). В «Государстве» (376e) образование, как говорят, следует «почетному отличию» между физической подготовкой и умственным или нравственным воспитанием, куда Платон собирается включить совершенствование в поэзии, музыке, математике и диалектике[2]. Такое же разделение сделано в «Законах» (764c-e, 795d-e).

Другие авторы IV в. до н.э. тоже дают это отличие. Эсхин (*Tim.* 9–12) ссылается на закон, касающийся регулирования деятельности палестр, с одной стороны, и школ, где проводятся праздники муз, с другой стороны, подразумевая, что это отличие относится ко всем местам обучения детей за пределами дома[3]. Для Исократа человеческая природа двояка: духовное и физическое есть естественная дихотомия, отражающаяся в разделении образования на гимнастику и философию (*Antid.*, 180-1). Аристотель, по-видимому, признает ту же двойственность, когда пишет, что если государство не обеспечит образование (как он мыслит, оно должно это сделать), отцы должны будут продолжать обеспечивать сыновьям mousikê и gymnastikê[4].

---

[1] *Apol.* 20d6ff., 26. Это может иметь место в любое время примерно с 430-х гг. Но мы не должны воспринимать это как доказательство широкого распространения этого текста в этот период в целом. Утверждение о том, что каждый может их читать – а они стоят на агоре всего лишь драхму – звучит подобные высокомерному элитизму Платона. Драхма в то время представляла собой, по крайней мере, ежедневную заработную плату рабочего: Сократ мог потратить дневную зарплату на книгу, но никак не многие. См.: N. Lewis, *Papyrus in Classical Antiquity* (Oxford, 1974), p. 132; A.H.M. Jones, *Athenian Democracy* (Oxford, 1957), см. сноску выше.

[2] Платон намеренно архаичен – в другом месте мы видим это в радикальной форме. Его двойственное отношение к буквам и книгам часто заставляет Платона игнорировать их значимость.

[3] Время этого закона неопределенно, поэтому нет никаких оснований полагать, что это эпоха Солона как Эсхин хотел бы, чтобы мы полагали. Платон (*Crito* 50c4ff.) дает другую интерпретацию предполагаемого закона Солона о пайдейе, не более авторитетную, чем интерпретация Эсхина.

[4] N.E. 1180a25ff.; Pol. 1337a34ff.

У некоторых из этих же авторов мы находим отличие между практическим, т.е. техническим образованием, и тем, что мы можем называть «гуманитарным». Платон и Аристотель иногда отграничивают образование для свободного человека и собственно частного гражданина от образования ремесленника, работающего на других (dêmiourgos)[1]. В других местах грамматика (grammata), музыка, гимнастика, игра на лире или их комбинация определяются как образование, подходящее для ничем не занятых (eleutheroi) или ни к чему не годных (idiôtai)[2]. Аристофан играет с этой идеей во «Всадниках» (1235ff.):

«– И вот о чем сперва я вопрошу тебя: Ходил к какому в детстве ты учителю?
– На бойне вразумлен я колотушками.
– …Чему ж, скажи, в палестре обучался ты?
– Украв ши, отпираться с дерзкой рожею.
– …А чем же промышлять ты начал, выросши?
– …колбасами»[3]

Шутка кроется в неподобающем характере ответов колбасного продавца, на основании которых можно сделать вывод о том, что практическое образование, обучающее ученика выживать и зарабатывать на жизнь в жестоком мире, является противоположным образованию, которое можно было бы ожидать от наставника (didaskaloi) и учителя гимнастики (paidotribai). На основании этого отрывка мы не можем быть уверены в том, относят ли профессиональную подготовку к низким узкопрофильным занятиям, или же она является третьим измерением широкого гуманитарного образования для свободных граждан. Такие профессии, как медицина, часто отличаются от узкопрофильных навыков и признаны в наших источниках как требующие специальной подготовки, но обучение им редко обсуждается в источниках в связи с литературным образованием или постижением культуры. Наиболее вероятным кажется то, что и узкопрофильную, и профессиональную подготовку следует отличать от образования, основанного на литературном каноне грамотности, которое, в свою очередь, укрепляет элитарный образ начитанной и текстуально-«книжной» образованности, о последствиях которой мы еще скажем далее.

---

[1] Protag. 312a-b; Arist. Pol. 1337b23ff. отвергает низкое (*banausikê)* образование как мешающее разуму. См: Plutarch, *Eumenes 1* об Эвмене из Кардии, который, будучи бедняком, получил образование свободного человека (*eleutheros)* через книги и палестру.

[2] Aristoph. *Kn*. 190-3; Plato, *Protag*. 312a-b; Xen. *Oec*. 4.2; Arist. *Pol*. 1332b12ff., 1334a23-4, 1337b4ff.; Plut. *Demos*. 4.3; *Solon* 1.3-4; *Eumenes* 1.1; *Phocion* 4.1-2.

[3] Прив. по: Аристофан. Всадники / пер. А. Пиотровского // Комедии. Фрагменты. – М.: Ладомир, Наука, 2008. – С. 137–138. – *Прим. пер*.

Поворотным пунктом в распространении грамотности в образовании выступает в наших источниках начало IV до н.э. «Гимнастика» и «музыка» объединяются в диаду и постепенно перерастают в триаду, состоящую из гимнастики, музыки и грамматики. С самого начала появление в IV в. до н.э. grammata (изначально – «буквы») связано с чтением поэтов и других авторов[1]. В этом мы можем видеть первый шаг длительного процесса, кульминацией которого является фактическое исключение «музыкального элемента» (в современном смысле) mousikê (игры на музыкальном инструменте и пения) из эллинистического обучения грамоте[2]. Однако в предшествующую часть классического периода grammata букв и *mousikê* звуков заявляли о необходимости совместно обучать поэтов и прозаиков. Насколько они воспринимались как взаимодополняющие, а насколько – как конкурирующие, мы не можем судить.

---

[1] Нигде ранее в источниках не указывалось, как часто подразумевалось, что грамматика находится на самом раннем этапе образования и что когда-то ученики учились читать тогда же, когда учились музыке. Отличие между ними размыто; чтение литературы часто упоминалось непосредственно после обучения чтению и письму без указания на изменение дисциплины или учителя. И учителя грамоты, и грамматодидаскалы учили грамотности. От более поздних хронологических периодов у нас есть многочисленные доказательства того, что строки из литературы использовались в самых ранних, элементарных упражнениях по письму: P1. *Prot*. 325d-326a; *Charm*. 159c; Isoc. *Antid.* 267; *Soph*. 10. A.D. Booth ('Douris' cup and the stages of schoolingi n Classical Athens', EMC19 [1985], 275–80) спорит о слишком незначительном свидетельстве в «Законах» и сомнительном заключении в «Протагоре», где ученики сначала шли к учителю грамоты, а затем к учителю игре на кифаре. Во всем широком диапазоне ссылок нет четкого единообразия, поэтому он прав, отказываясь опровергать простую синхронию. Ранняя эллинистическая надпись из Теоса (SIG 3.578.8-20), которую он цитирует в поддержку своих аргументов, сама по себе неоднозначна; даже если бы она ясно утверждала о последовательном обучении письму и музыке, это не помогло бы для классического периода, поскольку это именно те образовательные институции, которые развиваются со временем. Смысл надписи заключается в том, что письмо фундаментально, поэтому первично, в то время как музыка опциональна; такой ее смысл вполне соответствовал бы свидетельствам литературных памятников и папирусов начиная с эллинистического периода и далее.

[2] «Музыкальное» у более поздних авторов, по-видимому, относится к теории музыки, а не к практике; такое обучение было относительно редко и, вероятно, ограничивалось очень богатыми люди, вовсе отсутствуя потому в школьных папирусах. Однако пение могло использоваться, чтобы преподавать вокальное произношение в ораторском искусстве, а именно Quintilian, I.O. 1.10.27.

Платон, вероятно писавший в 390-е гг., возводит тройное разделение образования к 430-м гг. – дате происходящего в «Протагоре». В этом диалоге он описывает образование Гиппократа (312a-b) под присмотром учителей грамоты (grammatistês), игры на кифаре (kitharistês) и гимнастики (paidotribês). Далее Платон рассказывает о том, как дети изучают буквы, читают (именно!) литературу и ходят к учителю игры на кифаре и учителю гимнастики, как если бы это были отдельные занятия (325e–326b). В «Клитофоне» (407b-c) Сократ обвиняет афинян, думающих, что их дети достаточно хорошо образованы, если они освоили чтение, мусические искусства и гимнастику; то, что Сократ считает необходимым добавить к этому перечню, – это не другой предмет, а воспитание добродетели, пронизывающее все остальное. Отрывок из «Хармида» (159c) включает обмен:

> «– А какое свойство является более прекрасным для учителя грамматики – писать соответствующие буквы быстро или медленно?
> – Быстро.
> – А читать? Быстро или медленно?
> – Быстро.
> – А быстро играть на кифаре и стремительно побеждать в борьбе ведь прекраснее, чем делать то же самое спокойно и медленно?
> – Да»[1]

В этом фрагменте знание букв и чтение могут или не могут быть отдельными элементами образования, но вместе они описываются в трехмерном образовании вместе с игрой на лире/кифаре и физическим воспитанием.

События, происходившие во всех диалогах Платона, относят к V в. до н.э. по причине того, что Сократ и большинство других появляющихся в них персонажей в 390-е гг. и позже (время их составления) были либо мертвы, либо сбежали, либо были в опале. Поэтому мы не можем связывать множество хронологических утверждений о пятом веке с Платоном: ему слишком легко рассуждать, зная более поздние события. Если и существует исключение, то это может быть разновидность утверждения, сделанного вскользь о конкретных людях, таких как Перикл или Фукидид: Платон мог располагать информацией из традиции или аристократической памяти о реальных действиях Перикла. Речи, которые Платон вкладывает в уста главных героев, чтобы развивать главный довод диалога – это другой вопрос.

---

[1] Прив. по: Платон. Хармид / пер. С.Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986. – С. 303. – *Прим. пер*.

Аристофан, пишущий в 420-х годах, нигде не дает никаких указаний на оформившееся тройное деление в образовании, которое снова и снова появляется у Платона. Вероятно, нам следовало бы отметить этот вывод, поскольку существует некоторая временна́я разница между этими двумя авторами конца V в. до н.э.

Другие авторы IV в. до н.э. принимают тройное деление образования как должное. Ксенофонт утверждает в «Лакедемонской политии» (1.10), что в других греческих городах-государствах родители посылают мальчиков к наставникам, чтобы изучать грамматику, музыку и то, что предлагают в палестре. Аристотель, осуществляя свой анализ (Pol. 1337b23ff.), следует той же схеме – грамматика, гимнастика, музыка – за исключением того, что он добавляет рисование *(*graphikê*),* инновационность чего, по-видимому, игнорируют его современники, а позже разделяет только философ Телес Мегарский (сер. III в. до н.э.)[1]. Нет оснований полагать, что тройное деление образования полностью вытеснило двойное – отсыл Эсхина к закону, разделяющему образование на две части, подразумевает, что он все еще действовал в 340-х гг. Но в течение IV в. до н.э. тройное деление становилось все более распространенным явлением.

В то же время мы все чаще находим элементы образования, обсуждаемые отдельно и даже с оттенками взаимной неприязни. Уже где-то в конце V в. до н.э. начинает проявляться, если еще не вполне явно, то уже весьма остро, разрыв между культурой и физическим воспитанием. Чтение букв полагали тогда в одном ряду с mousikê. В редких упоминаниях о «прежних временах» начала и середины V в. до н.э. музыка и грамматика обычно упоминаются вместе, как если бы они были взаимодополняющими элементами одного явления. В четвертом столетии до нашей эры мы находим первые ссылки отдельно на музыку и на грамматику. Школа Сократа в «Облаках» является намеком на то, что это разделение должно произойти[2]. В «Протагоре» (326cff.) и «Евтидеме» (276a) грамматика и игра на кифаре

---

[1] Stobaeus, *Flor*. 98.

[2] Фрагмент из Софокла (*P Oxy*. 1083.1), в котором хор сатиров расхваливает свою пригодность для женитьбы на дочери царя: участники воспитаны не только в играх, поэзии, музыке и танцах (обычные компоненты музыки и гимнастики), но также в науке и учености, которые, очевидно, ощущаются как отделенные друг от друга. Неясно почему: потому, что они не являются стандартной частью образования или потому, что они являются отдельной его частью? Коммуникативные способности охарактеризованы как «словесная борьба» и альтернатива в сравнении с физической доблестью (особенно у софистов и авторов IV в. до н.э.. См.: D. O'Regan, *Rhetoric, Comedy and the Violenceo f Language in Aristophanes Clouds* (Oxford, 1992), pp. 11–17, 39.

упоминаются вместе, но в отдельности от гимнастики. В «Государстве» чтение, поэзия и музыка обсуждается по-отдельности, но резко выделяется гимнастика (376elff.). Исократ в «Антидосисе» (266–7) упоминает о грамматике и музыке среди интеллектуальных предметов, которые он выделяет как особую группу из гимнастики. Из этих авторов только Платон выражает интерес к физической культуре, но даже он не является сторонником современного ему культа атлетизма.

К началу эллинистического периода эта тенденция продолжает развиваться до такой степени, что «музыкальная сторона» рассматривается уже как полностью автономное и отдельное от гимнастики измерение образования. К тому времени музыка и чтение букв в значительной степени расходятся. Мы видим, как у Платона, Ксенофонта и Аристотеля буквы занимают место рядом с музыкой и грамматикой и что в «Государстве», «Законах», «Политике», в «Антидосисе» Исократа они рассматриваются как отдельные элементы общего культурного или интеллектуального образования. В самом конце классического периода, если можно доверять более поздним оценкам, мы обнаруживаем контраст не между музыкой и гимнастикой, а между грамматикой и гимнастикой[1]. В эллинистический и более поздние периоды практическая музыка (за исключением изучения гармонии) больше не является частью литературного образования, основанного на грамотности.

Каковы же другие элементы «интеллектуальной» или «культурной» стороны образования в этом развитии? Наши сведения скудны. Учебный план сократического фронтистериона в «Облаках» (143ff., 637871) представляет собой смесь всех доступных в Афинах того времени наставлений софистов, включая естественные науки, математику, геометрию, астрономию, литературоведение, метеорологию, грамматику, ритмику, диалектику и риторику[2]. Ни в каком другом источнике нет предположения, что либо нормально или даже возможно перепробовать все эти дисциплины, либо какая-то из них является обычной или необходимой частью обучения свободного гражданина (eleutheros), наподобие того, как были музыка и гимнастика.

---

[1] Плавт *Bacch.* 420ff., вероятно, после Менандра. Остальная часть описания очень похожа, например, на Эсхина *Tim.* 9-11. См.: Плутарх, *Eumenes* 1. Аристотель заявляет (*Poet.* 6.1450b18-19), что предпочитает чтение драмы ее просмотру.

[2] См.: G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement* (Cambridge, 1981), pp. 34–41 и 42ff. Хотя он настаивает, Pl. *Protag.*318d7fft. слишком далек от выведения учебных программ софистики. Фрагмент не только многозначен, но и лучше подходитк другим доказательствам, если воспринимать его как риторическую гиперболу.

Большинство софистов практиковали только одну или две дисциплины, и обеспеченное меньшинство молодых людей, закончивших освоение музыки и гимнастики[1] и обладавших интеллектуальным потенциалом, как правило, примыкали к одному или двум преподавателям для освоения какого-либо понравившегося курса. Нет даже никаких доказательств того, что в это время риторика повсеместно преподавалась для обеспеченных людей, в отличие от той центральной позиции, которую она в дальнейшем достигла в общем содержании образования (enkyklios paideia*)*.

Исключением в этой неупорядоченной картине была, вероятно, математика. Среди нелитературных, научных аспектов образования наше невежество в математике и математическом образовании классического периода представляет собой отдельную проблему. Отсылы к математическому образованию за пределами «Облаков» и «Государства» и «Законов» Платона редки, но, вполне вероятно, что там, где есть знание букв, есть и знание цифр. Счет слишком полезен и слишком тесно связан с практическими функциями грамотности, чтобы не идти рука об руку с нею, и я не знаю примера грамотного общества, которое не умело бы читать или писать числа. «Облака» искусно иллюстрируют этот парадокс. Когда в начале пьесы Стрепсиад делает свои умозаключения, нет никаких упоминаний о том, что «старое образование» включало в себя математику, а математика, которая давалась в школе Сократа, очень высокого уровня и профессиональная. К сожалению, не присутствует математика и в обсуждении образования в конце «Политики» Аристотеля. Даже Платон в большинстве диалогов не отсылает к обучению математики, за исключением упоминания о нескольких софистах (например, Protag.318e-19a). В «Государстве» (536d-e) он утверждает, что все дети, согласно его педагогической утопии, будут изучать элементарную арифметику в младенчестве. Ранее, в 522b-c, платоновский Сократ включил математику как дополнение к физическому и литературному образованию, чем удивил своего собеседника, который не смог думать ни о чем, что не было охвачено этими двумя предметами, и явно не рассматривал математику. Подразумевается, что математика не была регулярной частью афинского образования. Известная математическая иллюстрация в «Меноне» демонстрирует не то, что элементарную математику регулярно учили, а только то, что ее знали немногие.

Среди разрозненных и неполных ссылок, кроме уже упомянутых работ, есть «Антидосис» (259–61 и 266–7), где Исократ пишет, что

---

[1] Plato, Protag. 318e-19a: Софисты учат технэ тогда, когда молодые люди думают, что они сбежали от обучения технэ.

астрономия, геометрия, чтение, музыка и многое другое, хотя и не настолько полезны, насколько заявляют учителя, тем не менее тренируют ум и потому являются хорошей основой для риторики. Эти отрывки почти уникальны. Тем не менее вполне вероятно, что именно Исократ в этом вопросе демонстрирует реальную практику. Это утверждение может быть столь же неоправданно. То же самое наблюдается в работах об эллинистическом и римском образовании: ссылки на математику встречаются редко и ее обсуждения коротки, хотя они и фигурируют в кратком изложении учебного плана (enkyklios paideia)[1]. Тем не менее можно предположить, что математика стала важным дополнением к обучению грамоте: в папирусах школьных текстов греко-римского Египта, имеющего ту же самую систематику образования (те же элементы в том же порядке), что и в «высоких» сочинениях того же периода, математические школьные тексты не только появляются, но их столько же в папирусах, сколько всех художественных текстов вместе взятых[2]. Вероятное объяснение такого несоответствия между литературными текстами, молчащими об изучении математики, и папирусами состоит в том, что математика пала жертвой отдельных сохранившихся сочинений по теории образования. Большинство письменных источников по образованию вышли из-под пера софистов или философов, интересовавшихся литературной критикой, ораторством или философией. Вероятно, они имели в виду математическое образование как нечто само собой разумеющееся; они время от времени упоминают о нем, но у них нет профессионального интереса или опыта, поэтому они никогда не обсуждают его подробно. К сожалению, у нас нет работы афинского математика, которая бы включала описания начального математического образования, если оно когда-либо существовало[3]. Вместе с тем не стоит думать, что математику не преподавали. Следует предположить, что она существовала вне обычной систематики обучения грамотности в классический период, как это и было в дальнейшем. Вероятно, в начале V в. до н.э. она, подобно чтению и письму, имела репутацию

---

[1] Напр., Philo, *De Cong*. 2518; Quintilian, *I.O.* 1.10.34ff. Обратим внимание, что оба автора сосредоточены на духовных преимуществах геометрии и астрономии.

[2] Нет полного каталога математических школьных текстов, но многие из них включены в работу G. Zalateo, 'Papiri scolastici', *Aegyptus* 41 (1961), 160–235 и MPER n.s. XV.

[3] Евклид не в счет, хотя он, по крайней мере иногда, использовался в образовании (напр., P. Mich. 3.143: bk.1 определения 110 [III в. н.э.]). Евклид являлся полезным материалом, но он не размышляет о математике и не обсуждает ее.

практического навыка, а не того, который бы имел широкий культурный подтекст, и, следовательно, не была тем, что предлагалось к обсуждению в сохранившихся источниках.

Таким образом, мы определили два направления в образовании в начале V в. до н.э.: музыка и гимнастика, ни одно из которых не требовало, чтобы обучающиеся были грамотными. Однако, возможно, в первом направлении грамотность могла преподаваться для практических целей, хотя мы не имеем возможности судить, насколько глубоко. Наши самые ранние индикаторы того, что знание букв, грамматика и чтение начали бросать вызов пению и декламации в mousikê, пришли от Аристофана. К началу IV в. до н.э. процесс ускорился настолько, что образование обычно описывалось в трех частях: гимнастика, музыка и грамотность. Помимо сокращения доли того, что мы должны назвать «музыкальным элементом» чтения и декламирования литературных текстов, и того факта, что грамматика включала в себя начальный этап обучения чтению и письму, по-видимому, еще и не существовало четкого различия между grammata и mousikê. Это различие зависело, скорее, от количества прочитанного и указывало на то, что грамотность тогда становится все более важной для «культурной стороны» образования. Было бы опрометчивым предположить, однако, что к четвертому столетию до н.э. чтение было единственной или даже главной целью распространения грамотности в любой части общества. Теперь подробно рассмотрим то, что было описано как использование грамотности среди образованных.

Применение образования, основанного на грамотности. Наиболее очевидным стимулом к распространению грамотности в Афинах классического периода была демократия, а за ее использованием стояла власть[1]. Афиняне использовали письменное слово в храмах, на народном собрании (boulê) и в судах: чтобы размечать границы, публиковать законы и подвергать гонениям политиков; чтобы писать посвящения, контракты, счета, фиксировать финансовые операции и дань от союзников; чтобы обеспечить личные, профессиональные и дипломатические отношения. Свидетельства всего этого и многого другого вокруг нас в форме надписей и текстов[2]. Поэтому странно, что в учебных пособиях так редко упоминаются многие практические или политические способы использования грамотности.

---

[1] Отличие между практическим и культурным использованием образования не означает, что культура нефункциональна.

[2] Harvey (см. сноску выше); Thomas R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens* (Cambridge, 1989).

Аристофан дает редко встречающийся прямой комментарий о связи между грамматикой и демократией. Во фрагменте из «Всадников» продавец колбасы, под нажимом раба Демосфена вынужденный войти в политику, говорит, что он не силен в mousikê – едва умеет читать – и уверен, что mousikê не так уж необходима, чтобы управлять современным государством (188-93). Из этого фрагмента мы узнаем, что чтение являются частью mousikê, но Аристофан не говорит, что именно грамотность нужна дабы управлять, а тем более играть любую другую роль в демократии. Вся mousikê, как говорит Демосфен, необходима для управления государством. В данном контексте, если бы грамматика была ключевым элементом mousikê, Демосфен убедил бы колбасного продавца в том, что знания букв – это уже достаточное знание, а не говорил, что в современных реалиях не нужно никакой mousikê для управления государством. Демосфен обращается к тому времени, когда в демократии доминировали высококультурные люди – такие аристократы, как Перикл, но устанавливает, в лучшем случае, слабую связь между демократией и грамотностью.

В «Лисиде» Платона Лисид изображается читающим и пишущим для своих родителей (209b), сочетая практическое и культурное. В «Законах» грамотность преподается всем, по-видимому, потому, что она носит политический характер (например, 810a). Ксенофонт подразумевает, что образование имеет политические последствия в «Лакедемонской политии» (1.10), но он не разъясняет их, просто подмечая, что грамотность включена в образовательную практику большинства государств. В «Воспоминаниях о Сократе» Сократ высмеивает Евтидема за собирание книг для личной библиотеки и за рассуждения о важности самообучения. Что, спрашивает Сократ, он собирается выучить из книг? Медицину? Математику? Архитектуру? Астрономию? Декламацию? (4.2.9ff.). Это означает, что к 350-м гг. считалось целесообразным использовать книги для обучения практическим или профессиональным навыкам[1], но Сократ считает, что Евтидем не может научиться из книг тому, что ему больше всего нужно, а именно – добродетели. В «Домострое» (9.10) грамотность рассматривается Ксенофонтом как неотъемлемая часть домашнего менеджмента, хотя речь идет о домохозяйствах аристократов, описанных в идеалистических терминах[2].

---

[1] Хотя Аристотель отрицает это в NE. 118blff.

[2] Об (атипичном) образовании жены Исхомаха и об образовании женщин в целом см.: SB. Pomeroy, *Social and Historical Commentary on Xenophon Oeconomicus* (Oxford, 1994), pp. 38-9, 267-9; S.G. Cole, *'Could Greek women read and write?'* в H. P. Foley (ed.), Reflections of Women in Antiquity (New York, 1981), pp. 219–46.

В «Политике» у Аристотеля грамматика, наряду с рисованием (graphikê), «полезна для жизни» (1337b23ff.). Наличие умения рисовать, которое Аристотель впоследствии восхваляет за его роль в нашей возможности лучше оценивать произведения искусства (1337b25ff.), скорее, подрывает практико-ориентированность этого утверждения о полезности. В 1338a 6ff. все много лучше, поскольку там грамматика оценивается как полезная для управления домохозяйством (oikonomia*),* дисциплинирования мышления (mathêsis*)* и для разнообразной гражданской деятельности (politikai praxeis pollai). Первое утверждение в 1337b23ff. подтверждает заявление Ксенофонта о том, что грамотность полезна для управления домохозяйством, но ее масштаб все также ограничен; последнее (1338a 6ff.) – является редким прямым заявлением из наших источников о политических функциях грамотности. Аристотель признает, однако, что, хотя образование вне зависимости от государственного устройства должно быть как государственным, так и общим для всех, оно не является ни общим, ни государственным в современных ему Афинах (1337a22ff.). Поэтому, хотя утверждение Аристотеля о полезности письменных документов для политики и звучит ободряюще, мы не знаем, ни насколько важными он их мыслил для демократа IV в. до н.э., нисколько политически активных он хотел бы видеть грамотными.

В целом в литературе об образовании не так много ссылок на использование грамотности на региональном уровне и еще меньше ссылок на варианты ее политического применения, ни один из которых нельзя напрямую связать с политической ситуацией в Афинах того времени[1]. Для многочисленных предположений о таком

[1] Три мифа об изобретении алфавита, распространенные в V и IV вв. до н.э., одинаково подчеркивают практическое использование письменности (Gorgias, *Pal* 30 / Stobaeus, *peri grammaton* 7, Aesch, *P.V.* 459-62, Pla *Phaedr.*, 274d1-2). Это свидетельствует о том, что отсутствие практического использования грамотности в учебных текстах не отражает отношения общества в целом. Многие утверждения о практическом использовании грамотности можно найти в школьных текстах на папирусах: напр. *P. Bour.* I; *Mon. Epiph.* 2.615; D. Hagedorn, M. Weber, 'Die Griechisch-Koptische Rezension der Menandersentenzen', ZPE3 (1968), 1550 (несколько цитат). Знание букв может быть помощью в жизни, средством к существованию, источником богатства, а также мудрости. Многие из этих цитат, безусловно или предположительно, взяты из утерянных новоаттических комедий. Однако нет оснований предполагать вместе с von Schmitter (см. сноску выше), pp. 276–89, что такие тексты зависят от степени грамотности во всей их аудитории, а тем более у A. Burns ('Athenian literacy in the fifth century B.C.', JHI 42 [1981], 371–8), что разбросанные ссылки на письма в источниках V в. до н.э. указывают на грамотность подавляющего большинства афинян с конца VI в. до н.э.

использовании в законодательстве, дипломатии, торговле, административной власти и т.д. (которые мы делаем отчасти априори, а отчасти на основе речей, надписей и других археологических материалов), нам необходимо вернуться к выводам на основе статистических оценок уровня грамотности. В этом направлении уже проделана большая работа, и я не буду здесь ничего добавлять[1]. Вместо этого я перехожу к тому положительному, что способны рассказать источники.

Большинство авторов проявляют живейший интерес к культурному использованию грамотности. Мы уже видели, что грамматика, музыка и гимнастика характеризовались как образование свободного человека и гражданина, а грамотность в IV в. до н.э. описывали как обычное подготовительное чтение поэтов или других авторов. У Аристофана есть на это намеки, но в четвертом столетии ссылок становится больше. Платоновский Протагор начинает свое описание образования (скорее всего, современное Платону, а не самому Протагору) с детей, заучивающих буквы и изучающих произведения великих поэтов с целью научиться читать, запоминать и повторять (*Protag.* 325e-326a). Исократ одобряет такие элементы пайдеи, как обучение чтению, письму и чтение литературных произведений на том основании, что они усиливают способность ученика к изучению ораторского искусства (*Antid.* 259–67). Этот отрывок также примечателен предположением, что изучение букв и другие элементы начального образования вызывают когнитивные изменения у ученика, повышая его склонность к ораторскому искусству. Идее об обеспечивающей когнитивные изменения грамотности еще предстояло прожить долгую историю внутри эволюции педагогических теорий, четвертое столетие до нашей эры увидело лишь ее первое ясное толкование. В «Против софистов» (10ff.) Исократ сетует на то, что софисты путают логос с грамматикой, указывая, что, по крайней мере, в некоторых кругах грамотность его времени считалась необходимым предварением для разговора или рассуждения любого рода[2]. Аристотель говорит то же

---

[1] K. Robb, *Literacy and Paideia* (Oxford, 1994); R. Thomas (см. сноску выше); W. Harris, *Ancient Literacy* (Cambridge, MA, 1989); M. Beard et al., *Literacy in the Roman World*, JRA suppl. 3 (Ann Arbor, 1991); A.E. Samuel, *The Shifting Sands of History* (London, 1989), p. 35.

[2] Исократ должен был иметь в виду под grammata не только способность говорить, но и «грамотность». Грамматика не используется в устной речи, за исключением редких случаев в обсуждениях грамматической теории. Все могут говорить, и софисты не учат говорить в обыденном, нетехническом смысле, поэтому вопрос не имеет смысла, если не проводится различие между образованием на основе грамотности в целом и аргументированным дискурсом в частности.

самое, когда заявляет (*Pol.*1338a16ff.), что грамматика полезна, среди прочего, и для дисциплинирования мышления – т.е. для остальной части образования. Хронологическое развитие в этих отрывках очевидно: начиная с V в. до н.э., когда у изучения букв нет особых последствий, через конец V в. до н.э. и начало IV в. до н.э. где, как говорят, грамотность ведет к чтению литературных произведений, и к середине IV в. до н.э., где обучение чтению вообще и чтению художественных произведений, в частности, являются необходимыми подготовительными мероприятиями для целого ряда интеллектуальных и политических исследований.

Вместе с тем такая подвижка была одобрена далеко не всеми. Притязание грамотности на вхождение в состав культуры вызвало некоторую критику и, в том числе, со стороны многих из тех авторов, которых мы уже упоминали. В V в. до н.э. математику Энопиду приписывалось мнение о том, что знание должно находиться в сердце, а не на книжной полке[1]. Антисфен в конце пятого или в начале четвертого столетия до н.э. воспользовался возможностью наставить друга, который потерял свои «памятные записки» (hypomnêmata), сказав ему, что знание должно быть вырезано на душе, а не на табличках[2]. Сократ проделал то же самое с Евтидимом[3]. Платон предпочитает учиться устно, читая тексты с помощью учителя, и посвящает часть «Федра» этому вопросу[4]. В «Законах» всеобщая грамотность воспринимается как нечто само собой разумеющееся, но Платон не дает никаких указаний на то, что какой-либо из последующих этапов обучения осуществляется через письменное слово. Даже о самом продвинутом уровне, где трудно представить иной вариант, он такого не говорит. В «Государстве» он даже не побеспокоился о законодательной базе для грамотности, хотя трудно представить себе, по крайней мере, правителей-философов, обучающихся без нее[5]. Ксенофонт, пребывая в архаистическом и идеалистическом настроении в «Киропедии», подчеркивает, обучение Кира справедливости, самоконтролю и физической подготовке, игнорируя его грамотность (13.11). В другом сочинении он утверждает, что

---

[1] Diels-Kranz 1.41.4

[2] Diogenes Laertius 6.5.

[3] Xen. Mem. 4.2.9-10.

[4] Хотя для точки зрения, что Сократ только предостерегает относительно чтения, а не осуждает его, см. G.R. E Ferrari, *Listening to the Cicadas* (Cambridge, 1987), ch. 7; *Leg.* 810e-811b: «Те, кто много слышал, многое знают».

[5] Возможно потому, что он не заинтересован в образовательном мастерстве, только в той добродетели, которую продуцируют философы-правители, а чтение и письмо морально нейтральны; см.: J. Annas, *An Introduction to Plato's Republic* (Oxford, 1981), pp. 83ff.

буквознание софистов не обладает способностью порождать добродетель (*Cyneget.* 13.1-3), хоть они на этом и настаивают.

Возрастающее опосредование культуры через написанное слово не было, конечно, универсальным, неумолимым или абсолютным, как это иногда представляют критики. Поэзия продолжала исполняться и звучать публично и частным образом вплоть до конца античности[1]. Учителя не отошли от дел и, вероятно, устарели не более чем от информационных технологий или дистанционного обучения. Но некоторые ясно ощущали необходимость протеста, и самое поразительное в этих протестах – это личности протестующих. Все дошедшие до нас возражения против стремительного распространения чтения принадлежали интеллектуалам и/или аристократам. Но в других местах своих же работ они выступают за распространение грамотности и то, чему они утверждают, что учат или знают без помощи письменности, во многих случаях является чем-то чрезвычайно усложненным и специализированным. В подавляющем большинстве случаев так происходит, вероятно, потому, что сами авторы были высоко грамотными, и многие, если не все обсуждаемые ими предметы преподавались, по крайней мере, с помощью письменного слова[2]. Почему же они иногда так яростно критикуют письменность?

---

[1] Исократ, который в других фрагментах хочет подчеркнуть важность грамотности, может продолжить говорить в речи «К Никоклу» (11-14) о слушании поэтов, которые научат будущего правителя тому, что ему нужно выучить. О сохраняющейся важности устных и личных взаимоотношений в обучении в четвертом веке см. Robb (см. сноску выше), pp. 197ff., 214. Скептицизм по отношению к письменному слову и педагогическому тексту все еще был жив в римский период (L. Alexander, 'The living voice', in D. Clines et al. [edd.], *The Bible in Three Dimensions*, JSOT suppl. 87 [1990], 221–47). Таким же образом не была новой для классического периода идея о том, что поэзию можно слушать и декламировать, но и. Скорее всего, мы располагаем в письменной форме значительным количеством поэзии до V в. до н.э., начиная с Гомера. Кампания Писистрата по обучению афинян, согласно Платону, включала не только принуждение рапсодов выступать с чтениями Гомера на Панафинейских играх, но также возведение за городом, в сельской местности герм с нравственными максимами на них. Вазы начала V в. до н.э. демонстрируют читающих людей; там, где написанное расшифровывается, это почти всегда поэзия (H. Immerwahr, 'Book rolls on Attic vases' // *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies* 1 [1964], 17–48; Idem. 'More book rolls on Attic vases' // *Antike Kunst* 16 [1973], 143–7). Ссылки на доклассическую литературную критику предполагают нечто написанное. См.: Марру (см. сноску выше), pp. 41–3; Pfeiffer (см. сноску выше), pp. 3–15.

[2] Возможно, это не добродетель, по крайней мере, по их собственным утверждениям, но, скорее всего, математика, ораторское искусство и т.д.

Объяснения всех этих неожиданных и внешне противоречивых явлений (акцентуации на культурное использование грамотности в ущерб практическому, все более широкому использованию грамотности в образовании, сопутствующей такому применению подозрительности) могут найтись в контексте появления таких пассажей. Они возникают в трудах по политической теории: «Государстве» и «Законах» Платона, «Политике» Аристотеля, «Киропедии» Ксенофонта, «Панегирике» и «Ареопагитике» Исократа. В этих сочинениях образование представлено как подготовка к политической жизни, и дисциплины, поставленные на вершину образовательной лестницы, всегда являются важнейшими для политического лидерства: в случае Платона и Аристотеля – это философия, в случае Исократа – риторика. Поэтому относительная ценность разных учебных дисциплин связана с человеком, который их изучает, и его положением в государстве. У всех этих авторов культура грамотности принижена по сравнению с другими дисциплинами, чтобы они казались более трудными для достижения и доступными для меньшего числа обучающихся.

Критикуя основанные на грамотности образование и культуру, т.е. обучение грамоте и письменной культуре, авторы руководствуются одной из двух линий. Первая – раздуть определение культуры. К середине IV в до н.э. мы находим у Исократа и Аристотеля слова о грамотности и чтении, не как о чем-то неважном, но как о единственном необходимом условии, предваряющим более продвинутые формы обучения. В то же время они отрицают, что риторика, философия и т.д. могут быть изучены любыми способами, *отличными от* образования на основе грамотности. Другими словами, для того чтобы считать себя культурно образованным, ученик должен быть грамотным, но грамотность и чтение сами по себе больше не достаточны для того, чтобы составить образование. Ученик должен переходить к более высоким формам, чтобы считаться действительно образованным[1].

Исократ и Аристотель формируют свои идеи в разных литературных формах: Исократ в опубликованных речах, а Аристотель в «Политике». Тем не менее их предписания не сильно отличаются друг от друга, и мы можем объединить их аргументы на том основании, что они оба заинтересованы в том, как все должно быть при идеальной демократии – не в виде утопии и не в том виде, как это есть в Афинах того времени. Эффект их предписаний сводится к ограничению доступа

[1] В то же время просто способность читать и писать была принижена как навык, и мы располагаем такими комментариями, как «он едва может читать», что означает «он грубиян», и «он либо мертв, либо учитель грамоте» (Booth A.D. ‘Some suspect schoolmasters’ // *Florilegium* 3 [1981], 1–20.)

к образованию на двух основаниях – на основании способностей и на основании обеспеченности. Оба говорят, что, как им очевидно, ученик должен обладать высокими способностями завершить образование. Способный, однако, будет выбран из богатых, потому что ни один из этих авторов, даже рекомендуя государству организовывать образование, никогда не предлагает бесплатного образования[1].

Итак, по мнению Аристотеля и Исократа, культурное использование образования не является альтернативой практическому. Оба автора глубоко практичны в политическом контексте, потому что они вооружают индивидуумов на выступление в качестве политических лидеров, но они изображают практическое обучение на более высоком уровне, чем требуется для подписания документов, голосования или ведения счетов. Оба автора, как политические теоретики, стремятся руководить теми, кто в рамках демократии имеет доступ к политической власти. Оба используют культурное образование в качестве механизма регулирования, утверждая образование в качестве необходимого инструмента политического лидерства, и открывая доступ к нему лишь для тех, кто богат, способен и образован. Согласно схеме Аристотеля и Исократа, простое умение читать и писать ни к чему не приведет в политике. Они оба пытаются сохранить власть небольшой группы людей, власть, которую оба же хотят почерпнуть из грамотности. Оба разделяют мнение (давно известное в Афинской политике) о том, что в рамках демократии государством лучше управляет немногочисленная социальная и интеллектуальная элита.

То, как Аристотель и Исократ формулировали иерархии учебных дисциплин, имело более широкие последствия, чем их непосредственный политический контекст. Они впервые выстроили из них образовательную систему, в которой грамотность является основополагающей, греческая литература и литературная культура – существенной, а политическая сила – конечной целью. У Исократа она выражена наиболее четко. В «Антидосисе» (296-7) он пишет – «никогда не забывайте, что наш город считается наставником всех способных ораторов и учителей…» – на том основании, что Афины предлагают честолюбивому оратору лучшую интеллектуальную среду в Греции, самый острый язык и самые широкие возможности попрактиковаться и преуспеть в публичных выступлениях. В «Панегирике» (51) эта идея представлена несколько иначе: «Наш город настолько опередил весь остальной человеческий род в мысли и речи, что его ученики стали учителями других, а само имя «грек» относится уже более не к народу, а к образу мысли,

[1] Pol. 1337a11ff.; Antid. passim.

и скорее назовут «эллинами» тех, кто разделяет наше образование, нежели людей одного с нами происхождения»[1]. В этих фрагментах Исократ не просто причисляет культурное убранство к его собственным достижениям или достижениям его города. Он утверждает для самого себя и для Афин: политическое господство, прежде всего, основано на системе грамотного культурного образования. Впервые грамотность и политика не просто сосуществуют или соотносятся, а оказываются прочно и неизбежно связаны между собой.

Реакция Платона на рост грамотности иная, но не менее полемичная[2]. Вместо того чтобы все больше перемещать образование и культуру в плоскость элитарной деятельности, Платон отрицает способность текстов чему-либо учить: все, что необходимо учащемуся для познания таких важных вещей, как добродетель – это авторитетный учитель. На первый взгляд, такая схема менее элитарна, чем у Аристотеля или Исократа, но на практике – наоборот, еще более элитарна. Поскольку наставление в добродетели, которое описывает Платон, по сути, требует высокой степени грамотности и высокоинтеллектуального предварительного образования. Более того, Платон считал лишь немногих учителей авторитетными учителями добродетели (возможно, только Сократа, самого себя и некоторых своих последователей) и, исходя из того, что мы знаем о принятых ими в обучение (и особенно учениках Академии), этот образовательный проект был каким угодно, но только не демократическим.

Эти оба подхода (Аристотеля/Исократа и Платона) к образованию и политике имеют смысл в связи с образовательным фоном пятого и четвертого столетий до н.э., когда грамотность все более широко использовалась в общественной жизни и неуклонно распространялась среди все более разных слоев населения[3]. Существуют

---

[1] В данной цитате, как и в предыдущей, в русском переводе мы следуем английскому варианту автора данной статьи. Он ближе переводу К.М. Колобовой (1), чем Э.Г. Юнца (2), см.: Исократ. Панегирик, 50 // 1) Исократ. Речи. Письма. Малые аттические ораторы. Речи. – М.: Ладомир, 2013. С. 54; 2) Ораторы Греции. – М.: Худож. лит., 1985. С. 45. – *Прим. пер.*

[2] Хотя «Государство» и «Законы» имеют много общего с некоторыми из предписаний Аристотеля или Исократа и/или обоих, а также, возможно, вдохновили их.

[3] Обратим внимание, что противоречивые мнения часто высказываются одними и теми же авторами в разных контекстах, отражая смятение и расхождение во мнениях в обществе в целом. См.: Eurip. fr. 370 Nauck – от автора, которого Аристофан характеризует как представителя ярых адептов нового образования. Солдат, возвращаясь с войны, ждет старости, которую можно будет провести, «озвучивая таблички, которые цитируют мудрецы».

многочисленные свидетельства увеличивающегося использования письменности во всех аспектах жизни этого периода. Аристофан шутит о росте культурного чтения. Наши свидетельства относительно библиотек и книжной торговли скудны, но есть все же признаки того, что в конце пятого и четвертого столетий до н.э. и то и другое возрастало[1]. Росло также число письменных контрактов, закладных, письменных ходатайств в суде, а в публичных архивах расширялось как количество, так и диапазон хранимых материалов. Государственный деятель и оратор Ликург, отвечавший за государственную казну с 338 до 326 г., имел первые официальные копии великих драм, переданных в государственные архивы, поскольку актеры были вынуждены сверяться с ними до постановки новых пьес[2].

Более того, грамотность, скорее всего, растет среди простых людей, в лице которых, по мнению большинства литературных источников, составленных, прежде всего, аристократами, олигархами и интеллектуалами, чувствуется самая серьезная угроза. Многочисленные исследования[3] показали, что политически влиятельные люди в конце пятого и четвертого столетий до н.э. происходили не из бедняков, а из среднего класса или из богачей, а зачастую и из нуворишей[4]. Данный период характеризовался существенной и подкрепленной богатством социальной мобильностью. Причем многие семьи приходили к (обычно быстрой) политической известности после того, как два

---

[1] Ar. *Frogs* 943, 1114, см. Harris (см. сноску выше) p. 87; *Birds* 1288; Xen. *Anab*. 7.5.14 похоже, относится к судам, как обычно перевозящим много книг; в пятом и четвертом веках, см. краткое изложение F.G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (2nd edn, Oxford, 1950) и E.G. Turner, *Athenian Books* (2nd edn, London, 1977).

[2] Thomas (см. сноску выше), pp. 38–42. Обратим внимание также на усиление авторитета письменного текста. Об аристотелевском чтении см.: Strabo 13.608; Pfeiffer (см. сноску выше), p. 67; Eupolis fr. 304KA (Lewis [см. сноску выше], p. 74).

[3] Напр., Davies J.K. *Wealth and the Power of Wealth in Classical Athens* (New York, 1981); Hansen M.H. *The Athenian Democracy* (Oxford, 1991), pp. 266ff.; Boeckh A. *The Public Economy of Athens* (London, 1842), pp. 116–23.

[4] Автор здесь использует французское словосочетание «nouveaux riches», обозначающее богатых выскочек, использующих быстро нажитый капитал для продвижения по социальной лестнице. В английском языке это словосочетание имеет отрицательную коннотацию и часто используется для того, чтобы подчеркнуть наличие денег и отсутствие культуры, воспитанности и образования. В русском языке оно имеет, скорее, нейтральную коннотацию и подразумевает подмечаемую окружающими предприимчивость, но Тереза Морган хочет здесь сделать акцент именно на спектре значений, сопровождающих это словосочетание в английском языке. – *Прим. пер.*

или три поколения делали деньги в торговле, производстве, банковском деле и тому подобных сферах. Нувориши как группа и являются наиболее вероятными претендентами на получение образования на основе грамотности. Это соответствует двум фактам: во-первых, такое образование было образованием, за которое нужно платить и которое было недоступно для бедных, а во-вторых – уровень грамотности в целом оставался очень низким в классических Афинах[1]. Если бы такие люди приобрели политическое влияние и социокультурный арсенал элиты, сохранив при этом политические интересы и взгляды людей низшего социального статуса, нетрудно представить, что они не были бы любимчиками наших авторов. Им совсем не нужно было быть многочисленными (судя по источникам, так и было), чтобы распространить грамотность за пределами элиты, использовать ее как культурный и политический рычаг и навлекать тем самым на себя недовольство. В совокупности и их влияние на общество и политику было огромным, и реакция интеллектуальной элиты была сильной.

В основе всех сочинений IV в. до н.э. лежит предположение о том, что что бы ни случилось, грамотностью нельзя пренебрегать. У Исократа и Аристотеля это предположение выглядит как веское утверждение: необходимо быть грамотным, чтобы приобретать или практиковать даже такие навыки, как риторика, непосредственно не связанная с чтением или письмом. Такое развитие – помещение грамотности в подоснову всего культурного или интеллектуального образования – имеет решающее значение для истории образования[2]. Трудно как оценить и датировать, так и утверждать бесспорное наличие того, что полностью не сформировалось, полностью не победило, но его важность трудно переоценить. Это был один из факторов, который позволил наполнить смыслом культурное сообщество эллинистического, а позднее римского мира, несмотря на все границы пространства, времени, общества и этнической принадлежности.

---

[1] Harris (см. сноску выше), pp. 3–24.

[2] Об Исократе как «античном авторе, который больше любого другого утверждает письмо как средство политического выражения и деятельности», см. дискуссию Y.L. Too, *The Rhetoric of Identity in Isocrates* (Cambridge, 1995), ch. 4. Cf. Pl. *Phaedr.* 264b7ff., где организация речи описывается как упорядоченная по логографической необходимости – требования правильной речи зависят от письменности. Этот принцип подразумевается, хотя и не оговорен в явном виде, во всей риторике Аристотеля, где надлежащая речь характеризуется как продукт образования (например, 1408a30ff.) и риторическое образование в значительной степени основано на грамотном грамматическом анализе языка.

Ирония в том, что в письменной традиции классического периода нет четких отсылов к текстам, используемым для обучения[1]. Мы располагаем большим количеством фрагментов, где письменность считается первым шагом культурного образования и где чтение описывается как обучающее добродетели[2], практическим или профессиональным навыкам[3], или как фундамент для последующего образования[4]. Все это были предметы, которые в греческом обществе традиционно преподавались устно и продолжают преподаваться устно в пятом и четвертом столетиях до н.э. Но хотя мы видим, что люди читают тексты для самосовершенствования, мы никогда не находим, например, ни софиста, рекомендующего свои записи будущим ученикам, ни учителя (даже Исократа), прямо заявляющего об использовании записанных текстов в обучении[5].

Нет никаких указаний на то, что во время, когда роль грамотности в культурном образовании начала возрастать (если это имело место примерно в середине V в. до н.э.), такое обучение само по себе считалось социальной или политической угрозой. Это неудивительно, поскольку чтение в то время было ограничено сравнительно небольшим числом людей; как мы предположили, расширения сферы чтения не было до конца V в. до н.э. Таким образом, рост культуры на основе грамотности и рост грамотности в целом можно рассматривать как два отдельных события, одно из которых, в основном, ограничено элитой, а другое – имело более широкие границы. Но как только

---

[1] В частности, мы не знаем, использовали ли софисты тексты, которые они писали, для обучения. Имеющиеся несколько описаний софистического обучения всегда устные: см. W.K.C. Guthrie, *The Sophists* (Cambridge, 1971), pp. 41–4; Kerferd (см. сноску выше), pp. 28–33, хотя его заявление – «ясно, что примеры речей… были предоставлены для учеников, чтобы они обучались и подражали» – это только предположение. Xyn. *Mem*. 4.2.9ff. (см. сноску выше) подразумевает, что учебники использовались для обучения, но у Arist. *NE.* 1181blff., напротив, мы не находим, что люди становятся опытными врачами, читая медицинские справочники; они полезны только тем, кто уже является опытным.

[2] Plato, *Protag* 325aff; *Hipparchus* 228b-229a; Xen. *Cyneget*. 13; такой смысл подразумевается в образе Исократа, посылающего «письма» морального наставления (в высшей степени афористические по форме) Никоклу, подданным Никокла, и Демонику.

[3] Xen. *Mem*. 4.2.1.

[4] Isoc. *Antid.* 259ff; Arist. *NE.* 1181b9ff.

[5] Две анонимные технэ конца пятого или начала четвертого века, *«Воздухи, Воды, Места»* и *«Аноним Ямвлиха»,* могут указывать на то, что тексты уже использовались для обучения: они разделяют возможное неоригинальное открытие: «Кто хочет учиться… пусть учится…» (Cole [см. сноску выше], p. 86).

связь между чтением и культурой появилась, она могла использоваться кем угодно (как распространение грамотности). Соответственно, в начале IV в. до н.э. мы наблюдаем внезапное повышение интереса интеллигенции и аристократов к статусу образования, полученного из текстов, что в некоторых кругах приводит к обесцениванию определения культуры, а в других – вообще к утверждениям о неважности образования на основе чтения. Как мы можем предположить, те, кто все больше читал в культурных целях, начали претендовать на статус элиты и, что еще хуже, ее политический авторитет. По сути, проблема заключалась не в бесконечном расширении: после IV в. до н.э. уровень грамотности не возрастал, а книжная культура и связанные с ней учебные дисциплины оставались прерогативой элит. Но на некоторое время, по крайней мере в начале IV в. до н.э., возникло впечатление, что грамотность и культура (а также статус и власть, которые она породила) могли оказаться под угрозой из-за перехода афинской политики в радикальную демократию.

Я начала со ссылки на значимость общелитературного образования в эллинистический и последующие периоды. Коалиция, созданная авторами IV в. до н.э. между писательскими, социальными, культурными авторитетами и политической властью, неизбежно имела широкие, а не локальные политические последствия. (Если она вообще имела какие-то существенные последствия в Афинах. Имелся всего лишь легкий намек, даже если бы времени было гораздо больше, о возвращении общественно-политической власти в Афинах интеллектуальным олигархам как результате деятельности Платона, Исократа или Аристотеля. За пределами Афин, конечно, их влияние было влиянием иной степени). Достижение эллинистических греков состояло в превращении грамотности и образования на ее основе в поощряемый государством инструмент общественно-политического регулирования, который питал бюрократию македонских царств и поощрял чувство социокультурной идентичности разрозненных народов. В демократических Афинах не было необходимости в таком инструменте. Афины были маленьким городом-государством, демократию можно было использовать в условиях ограниченной грамотности, и афиняне не страдали от кризиса внутренней идентичности. И хотя статус образования в ранних эллинистических государствах значительно изменился, его содержание и структурная классификация не изменились. К середине IV в. до н.э. все они были налицо.

Статья Рафаэллы Крибиоре «Выбор грамматика: популярность “Финикиянок” Еврипида в эллинистическом и римском образовании» является редким исследованием, обращающимся к истокам становлениия школьного канона. Автор акцентирует внимание на области, которую с многочисленными поправками можно назвать «античная дидактика» и которая является «белым пятном» для историков педагогики. Вопрос о том, в какой форме в античном мире существовали школьные учебники и пособия, является одним из самых дискуссионных. Об одном из них (если его можно так назвать!) упоминается в биографии Герода Аттика: увидев, насколько сложно сыну дается изучение букв, Герод поселил в доме двадцать четыре раба, находившихся в возрасте сына и имевших имена, начинающиеся со своей буквы алфавита. Этот живой школьный учебник, безусловно, был дорогостоящим приобретением отца для сына. Учителя не могли пойти на такие шаги и изобретали более простые дидактические инструменты. Например, как сообщает Платон в «Протагоре», разлиновывали школьные восковые таблички, размечая на них буквы. Античные тексты сохранили многочисленные упоминания о дидактических новаторствах учителей, чего нельзя сказать о школьных книгах. Указания на них крайне редки.

В статье Крибиоре анализируются особенности применения одной из трагедий Еврипида одновременно как сочинения, определявшего мировосприятие учеников на разных этапах обучения и открывающего простор для методических изысканий наставников – грамматиков и риторов. Автор отталкивается от уверждения о том, что антчиная пайдейя была, прежде всего engkpklios paideia, т.е. подразумевала постоянное возвращение к одним и тем же текстам с разными целями на разных уровнях образования. Цикличность образования можно проследить, в том числе, на примере «Финикиянок» Еврипида – текста, с фрагментами которого ученик встречался на самых ранних этапах обучения у грамматика и который изучал в более взрослом возрасте у ритора. Традиционно тексты древнегреческих трагедий рассматриваются как тексты, ориентированные на учеников-взрослых, продолжавших свое образование в театре как своеобразной школе на сцене. Крибиоре предлагает посмотреть на эти тексты (и в частности – на «Финикиянок» Еврипида) не столько как на тексты для сценического воплощения, сколько как на учебные тексты для школьников, использовавших их как тексты-прописи для выработки навыков чистописания, и тексты-упражнения для чтения вслух, декламирования, заучивания. Сопоставляя фрагменты папирусов, автор доказывает, что «Финикиянки» были самой популярной трагедией в эллинистическом

и римском образовании. Это укладывается в общую канву творческого пути драматурга: его популярность увеличивалась прямо пропорционально уменьшению связи его трагедий с реальными событиями, имевшими место в период постановки. Многочисленные аллюзии Еврипида на современные ему образовательные реалии также требовали некоторого временно́го и даже территориального остранения от них, что и стало возможным для учеников греко-римского Египта.

Рафаэлла Крибиоре

Выбор грамматика: популярность «Финикиянок» Еврипида в эллинистическом и римском образовании[1]

(Пер. В.К. Пичугиной)

I

Основополагающим аспектом античного образования является то, что одни и те же тексты часто использовались на следующих друг за другом уровнях обучения – от начальной до риторической ступени. Ученик начинал понимать таких авторов, как Гомер, Гесиод, Еврипид или Менандр, с того момента, когда только начинал осваивать письмо, переписывая по одной стихотворной строке и запоминая ее содержание. Он использовал отрывки этих же самых авторов, когда начинал читать, медленно расшифровывая текст слог за слогом. Под присмотром грамматиста ученики, обращавшиеся, помимо прочего, к таким авторам, как Пиндар или Каллимах, научались различать тексты, с которыми они уже встречались в начале процесса

---

[1] Оригинальное издание: Cribiore R. The grammarian's choice: the popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman education // Education in Greek and Roman antiquity / ed. Y.L. Too. – Leiden; Boston; Koln: Brill, 2001. – PP. 241–259. Перевод с английского В.К. Пичугиной. Перевод и подготовка текста к печати выполнены при финансовой поддержке РФФИ проект «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены» №17-36-01006. Научная редакция перевода осуществлена В.Г. Безроговым. Благодарим автора за разрешение перевести и опубликовать данную работу.

культурного воспитания[1]. Хотя прозаики постепенно приобретали все большее значение, те же поэты продолжали «преследовать» учеников на риторической ступени обучения. Так, например, подготовительные риторические упражнения в значительной степени основывались на поэзии: образы Ахиллеса, Аякса или Медеи определяли горизонты ученика, чьи первые серьезные сочинения восхваляли или определяли ту или иную мифологическую фигуру. Таким образом, образовательный цикл начинался и заканчивался во многом на том же месте. Термин engkyklios paideia, относящийся ко всему курсу обучения, может намекать на этот аспект всего педагогического процесса. В то время как engkyklios обычно воспринимается как «полный, всеобъемлющий», относясь к совокупности дисциплин, которые окружают ученика и делают его всесторонне развитым человеком, циклическое изучение одних и тех же текстов, возможно, также предполагалось и потому заслуживает внимания.

Одним из самых популярных текстов, изучаемых на разных уровнях обучения, были «Финикиянки» Еврипида. Далее я буду использовать эту трагедию, чтобы показать способ – № 1 работы ученика с литературным текстом (в особенности, под присмотром грамматиста)[2]. В основном я буду использовать школьные папирусы из греко-римского Египта – упражнения, написанные учениками и преподавателями – а в некоторых случаях и другие сочинения, предназначенные для обучения и позволяющие нам говорить о содержании античного образования[3]. Папирусы доказывают то, что у Еврипида, который, безусловно, был любимым трагиком в античных школах, предпочитали именно эту пьесу. «Финикиянки» использовались в качестве набора образцов для овладения письмом, когда ученик во II или I в. до н.э.

---

[1] Традиционное деление образования на три этапа под руководством разных учителей – начальное, грамматическое и риторическое – возможно, не всегда соответствовало действительности. См.: Booth A.D. Elementary and Secondary Education in the Roman Empire II Florilegium. – 1979. – № 1. – P. 1–14; Vössing K. Schule und Bildung im Nordafrika der römischen Kaiserzeit.Brussels. – 1997. – P. 563–74. Скорее всего, грамматики иногда работали с учениками с самых ранних лет. Далее я, все же, сохраню традиционное деление, которое относится к используемому материалу разных периодов.

[2] Marrou H.I. *Histoire de l'education dans l'antiquite* (I. Le monde grec. II. Le monde romain. 7th. ed. – Paris, 1975, p. 246) только рассмотрел вопрос об использовании классической драмы в образовании. Morgan T. *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds* (Cambridge, 1998, p. 115–116) также не полностью охватывала предмет: она отметила, что популярность «Финикиянок» в школах труднообъяснима.

[3] См.: Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996).

неуклюже занимался чистописанием и переписывал упражнения на остракон – глиняный черепок (например, на одном из них зафиксирована строка, которая была в подлиннике, по-видимому, первой, а в средневековых рукописях является третьей)[1]. И, как мы увидим, трагедию «Финикиянки» продолжали читать и изучать, когда ученики продвигались до обучения у грамматика или ритора.

Вместе с тем популярность «Финикиянок» в образовательном процессе в большей степени обусловлена ее сильным воздействием на просвещенную публику. «Финикиянки» – это наиболее представленный среди папирусов текст Еврипида (около тридцати свидетельств в источниках III в. до н.э. – VII в.н.э.)[2]. Более того, цитаты таких античных авторов, как Плутарх, Лукиан или Афиней, также демонстрируют, что «Финикиянками» восхищались больше всего[3]. Позже трагедия была включена в византийскую триаду вместе с «Гекубой» и «Орестеей». Исследования популярности «Финикиянок» в школах и среди образованных читателей взаимосвязаны. Прежде всего, много большее число именно школьных папирусов может быть скрыто среди папирусов с этой трагедией вообще, поскольку тексты, написанные и используемые на продвинутых уровнях образования, нелегко отделить от школьных текстов. Еще важнее то, что вкусы античных читателей неизбежно были сформированы текстами, с которыми они сталкивались в школьные годы. Когда ученые рассматривают вопрос о большом успехе, сопровождавшим в древности трагедию, которая не сильно привлекает нас сейчас, они не учитывают ее использование в образовании, но подспудно ссылаются на изменение литературного вкуса или пытаются восстановить гораздо более целостный и тонкий текст, чем тот, который передается через фрагменты. Далее я попытаюсь показать, что античные учителя могли использовать эту трагедию с педагогическим умыслом благодаря ее ключевым темам, обработке мифа об Эдипе или обширному афористическому материалу.

---

[1] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, no. 130). См. Haslam M.W., "The Authenticity of Euripides, *Phoenissae* 1-2 and Sophocles, *Electra* 1", *GRBS*16 (1975, p. 149–74).

[2] См. Bouquiaux-Simon O. и Mertens P. "Les temoignages papyrologiques d'Euripide: Liste sommaire arretee au 1/6/1990", in M. Capasso ed. *Papiri letterari greci e latini* (Lecce, 1992, p. 102–104); Bremer J.M. "The Popularity of Euripides' Phoenissae in Late Antiquity", *Actes VII Congres F.I.E.C.* (Budapest, 1983); Bremer J.M. и Worp K.A. "Papyri containing Fragments of Eur. Phoenissae (2)", *Mnemosyne* 39, Fasc. 3-4 (1986) и P. Oxy. LX 4012, пятый век.

[3] См. Bremer J.M. "Papyri Containing Fragments of Eur. Phoenissae", *Mnemosyne* 36, Fasc. 3-4 (1983, p. 286). См. более ранние пародии и цитаты Аристофана, *Ra.* 1185-86; Strattis, *Phoen.* (Athenaeus 160b); Plato, *Phdr*. 244d.

«Финикиянки» мог удачно использовать грамматист, чтобы развернуть обучение контекста мифа, показать разные литературные обработки аналогичного материала, а также способствовать обогащению словарного запаса ученика. Причины, по которым «Финикиянок» так тщательно изучали в школе, проливают свет на причины, по которым к этой трагедии продолжали обращаться уже закончившие школу античные читатели.

II

В качестве причины, объясняющей популярность «Финикиянок» в школе и вне ее, иногда выдвигают следующую: эта трагедия, предположительно, часто возобновлялась на сцене[1]. Археологические, графические и эпиграфические свидетельства об этом умалчивают. Более того, сведения о постановках и других драм драматургов-классиков в эллинистическом и римском периодах весьма противоречивы[2]. Сохранившиеся части театров, построенных в Египте, – не только в Александрии, но и в крупных центрах (метрополиях) – демонстрируют большой интерес публики к театральным постановкам. Однако совсем не обязательно, что возрождали классические драмы целиком, и не ставили переработки из некоторых отдельных сцен или ролей. Несмотря на то что римский папирус с отрывком, а не полным текстом, из «Кресфонта» Еврипида считается актерским экземпляром для постановки в театре Оксиринха, это далеко не доказывает, что вся эта трагедия была восстановлена на сцене[3].

Учеников очень привлекали театральные представления, но эти развлечения не всегда одобряли их родители и учителя. Письмо на папирусе, написанное отцу юношей, изучавшим риторику в Александрии, демонстрирует, что молодой человек был замешан в неких

---

[1] См. Morgan T. *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds* (Cambridge, 1998, P. 116, сноска 99), которая пишет о мнении П. Истерлинга. См. Bremer J.M. "The Popularity of Euripides' Phoenissae in Late Antiquity", *Actes VII Congres F.I.E.C.* (Budapest, 1983, P. 283-284). Гипотеза о возобновлении этой трагедии необходима тем ученым, которые верят в обширные интерполяции. Но, помимо длительности эксода, рассмотрение наиболее коротких вставок, таких как строки 51, 357, 428, 756 и 1136, указывают читателям, ученикам или наставникам на объяснительный глоссарий и несущественные обозначения. См.: Mastronarde D.J., *Euripides Phoenissae* (Cambridge, 1994, P. 41).

[2] См.: Bieber M. *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton, 1961, pp. 190–226 и 239–243); Jones C.P. "Greek Drama in the Roman Empire", in R. Scodel ed., *Theater and Society in the Classical World* (Ann Arbor, 1993); и Green J.R. *Theatre in Ancient Greek Society* (London and New York, 1994).

[3] *P. Oxy.* XXVII 2458, Turner E.G. "Dramatic Representations in Graeco-Roman Egypt: How Long Do They Continue?", *Vantiqmte Classique* 32 (1963).

нелицеприятных событиях в театре вместе со своим братом, который был учеником грамматика[1]. Вдобавок Либаний выступал против театральных представлений, в которых участвовали получающие образование юноши (Or. I 5 и III 12). Если бы это были яркие постановки классических драм, мы можем предположить, что он не был бы так возмущен поведением своих учеников. В римском мире были достаточно популярны мимы и пантомимы. В частности, танцы-пантомимы, где один актер исполнял разные индивидуальные роли, стал наследником трагедии и часто характеризовался прилагательным tragikos[2]. Восхваляя пантомимы, Лукиан в диалоге «О пляске» (*De saltatione*) среди пантомимов упомянул танцы на темы «Киферон, бедствия фиванцев и лабдакидов» и «история Эдипа» (Luc.De Salt. 41)[3]. Он также критиковал ограниченную роль актеров в трагедиях, которые только давали свой голос поэтам прошлого (27) – замечание, которое показывает, что трагедии больше не считаются важной формой зрелищного представления, а чем-то, что в равной степени можно было бы получить и через чтение.

Невозможно с уверенностью утверждать, действительно ли «Финикиянки» ставились на сцене, но можно обоснованно предположить, что широкая публика и ученики в некоторой степени были знакомы с ее мифологическими мотивами и темами из других источников, таких как пантомимы, а также благодаря самостоятельному чтению и копированию текста трагедии. Еврипид был самым популярным из трагиков в греко-римском мире[4]. Хотя Эсхил и Софокл читались гораздо реже, папирусы демонстрируют, что «Семеро против Фив» Эсхила наиболее встречающаяся из сохранившихся драм Эсхила, равно как и цикл трагедий об Эдипе у Софокла. Мифология, касающаяся королевского дома Фив, должна была вызвать особый интерес, и этот интерес сопровождает Еврипида и, в частности, его «Финикиянок»

---

[1] *P. Oxy.* XVIII 2190, Rea J. "A Student's Letter to his Father: P. Oxy. XVIII 2190 Revised", ZPE99 (1993).

[2] См. у Roueche C.M. *Performers and Partisans at Aphrodisias* (JRS Monograph 6, 1993) надписи в Афродисиасе 51, 52, 53 и 88, которые содержат ссылки либо на новые пьесы, либо на пантомимы. О доказательствах относительно канатоходца в театре в Афродисиасе см. надпись 8; о выступлениях акробатов и медведей в Египте, см. P. Oxy. XXVII 2470.

[3] Прив. по: Лукиан из Самосаты. О пляске / пер. Н.П. Баранова // [Эл.ресурс] http://annales.info/ant_lit/lukian/saltatione.htm – *Прим. пер*.

[4] См.: Cavallo G. "Conservazione e perdita dei testi greci: Fattori materiali, sociali, culturali," in A. Giardina ed., *Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura* (Bari, 1986, pp. 107–113); Tuilier A. *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide* (Paris, 1968, pp. 108–109).

по нескольким причинам. Прежде всего, эта трагедия была лингвистически гораздо более доступной. На греческом Востоке ученик подвергался воздействию более чем одного языка, и различные языковые слои создавали неизбежные проблемы: в повседневной жизни ученик пользовался местным языком и современной общей формой греческого языка («койне»), а в школе ему приходилось учить аттический греческий, который становился основным инструментом его письменного творчества. Более того, знание Еврипида было основополагающим для тех, кто изучал и практиковал искусство риторики, а образование элиты было направлено на достижение именно риторического совершенства. Было чрезвычайно сложно интегрировать заумную сложность и монументальный стиль Эсхила в риторический дискурс.

III

Другой аспект «Финикиянок», должно быть, очень нравился тем, кто интересовался самим мифом и, в частности, например, грамматисту, который хотел сравнивать трактовки других авторов. «Финикиянки» давали всю панораму жизни королевского дома Фив: от основания города Кадмом и его славного существования благодаря Эдипу до окончательной гибели. В трагедии были представлены все герои первоначального мифа: живые, которые страдали, спорили и умирали на сцене; мертвые, которые в основном появились в лирическом пересказе мифа; новые герои, такие как Менекей, которого поэт придумал. Величественная фигура Эдипа прошла через половину разрушительных событий. Его жизнь, как и жизнь Иокасты, была продлена, чтоб оба родителя смогли увидеть, как их сыновья убивают друг друга. «Это была драма, полная пафоса», – заметил комментатор во вторых «Гипотезах» к Еврипиду, тщательно перечисливший всех пострадавших из-за неотвратимых событий, которыми переполнена трагедия. В ней можно было насладиться многосторонней неординарностью[1] драматурга в полной мере[2]. Школьный грамматист не мог позволить себе упустить все это.

Склонность античных читателей и учеников наслаждаться продолжениями традиционных историй, снова смакуя события с героями, которые должны были быть мертвы или каким-то образом исчезли,

---

[1] Автор здесь использует оборот о получении удовольствия от Еврипида как «pyrothecnician», имея в виду, яркую неординарность этого драматурга и желание оставить впечатление. – *Прим. пер.*

[2] См.: Podlecki A.J. "Some Themes in Euripides' *Phoenissae", TAPA* 93 (1962, p. 356).

также просматривается в выборе книг «Одиссеи», прочитанных в греко-римском Египте и, возможно, в других местах. Эта поэма всегда имела второстепенное значение в отношении «Илиады». Вероятно, в то же самое время грамматист начинал подробно излагать первую часть «Илиады», но охватывал всю поэму (хотя и более поверхностно) со своими самыми продвинутыми учениками, поскольку не так уж много школьных упражнений могут продемонстрировать отрывки из «Одиссеи». Однако следует учитывать, что, поскольку эта поэма не была частью традиционного учебного плана и ее части изучались лишь продвинутыми учениками, то весьма вероятно, что некоторые из папирусов, которые не имеют явных признаков школьного происхождения (судя, по уверенности почерка их автора), на самом деле написаны или читались учениками на этапе углубленных занятий. Значимым является то, что папирусы демонстрируют следующее: античные читатели в большей степени предпочитали две книги «Одиссеи» – четвертую и одиннадцатую[1]. Обе книги были очень популярны у авторов второй софистики, которые предпочитали цитировать именно их[2]. Книги 4 и 11 являют ключевых героев «Илиады», которых встретили Телемах во время путешествия и Одиссей в подземном мире. Публика, жаждавшая услышать побольше о любимых героях, бывала вполне этим удовлетворена.

Другие причины большой любви к «Финикиянкам» обнаруживаются в ключевых темах этой трагедии: темах изгнания, любви к отечеству и власти[3]. Тяжесть изгнания видится преимущественно глазами Полиника, но эта же тема возникает и в выборе хора, который состоит из изгнанников, и в прибытии Кадма в Фивы, и в эпизоде с отказывающимся от трусливого побега Менекеем, и в финальной сцене, где Антигона и Эдип навсегда покидают свою страну. Греки, наслаждавшиеся этой трагедией в эллинистический и римский период, были в какой-то степени изгнанниками идеальной страны – Греции – и стремились стать частью того мира, с которым они познакомились через свою начитанность. Образование давало им греческую идентичность, чтобы использовать ее как принадлежность к миру

---

[1] См.: Pack R.A. *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt* (Ann Arbor, 1965) и Mertens P. "Vingt annees de papyrologie odysseenne", *Chronique d'Egypte* 60 (1985).

[2] Kindstrand J.F. *Homer in der Zjveiten Sophistik* (Uppsala, 1973, pp. 53–54; 82–83) и в др. местах.

[3] Rawson E. "Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae", GRBS1*1 (1970) рассматривает эту трагедию как исследование отношения разных героев к своей семье и стране.

культуры и как привилегию. Хотя греки Востока не притязали на то, чтобы родиться в Греции, имея очень далекие связи с ней, тем не менее они могли говорить на общем языке, читать и писать на каноническом греческом и следовать тем же эстетическим и этическим идеалам, которые пропагандировались в школах грамматика и ритора. Это отношение отражается в географических терминах, которые встречаются в списках слов, составленных в школах[1]. В них произошли существенные изменения с эллинистического до римского периода: в эллинистические времена списки центрировались вокруг завоеваний Александра (главным образом в Азии, а также в западных районах, куда он планировал вторгнуться), но в дальнейшем они скорее зависели от лексикона классической Греции и той географии Азии, какую давали поэмы Гомера. Парадоксально, что мир ученика определялся такими границами, как реки Исмен и Скамандр, а также источник Дирке, а не страной, в которой он жил[2]. Именно к этому идеальному отечеству стремились ученики и образованные люди провинции: они были способны оценить приключения и притязания Полиника.

В «Финикиянках» тоска Полиника по отечеству является почти осязаемой. Он плачет, когда видит родные места: «…Да, вот он, наш чертог. / Вот и алтарь, – опять открылись взорам / Гимнасии, где рос я, и родной / Диркеи блеск…»[3] (Eur. Phoen. 365–68). Его решение напасть и, в конечном итоге, уничтожить Фивы несправедливо, но Полиник похож на пылкого и обиженного любовника, который скорее уничтожит объект своего желания, чем оставит его кому-то еще. Драматург, дающий ему право высказаться перед смертью в конце трагедии о желании быть похороненным на родине, кажется, простил Полиника. Так же, вероятно, поступала и аудитория, по крайней мере, в греко-римский период.

В качестве более чистого и ничем незапятнанного героя, готового пожертвовать собой ради города, определен сын Креонта Менекей.

---

[1] См. Legras B. “L’horizon geographique de la jeunesse grecque d’Egypte”, *Proceedings 20th International Congress of Papyrologists* (Copenhagen, 1994). Однако результаты этого исследования ограничены небольшим количеством списков с географическими терминами.

[2] Возможно, Сфинкс каким-то образом объединила эти два мира для людей, живущих в Египте. История Сфинкса (Сфинги) часто излагается или упоминается в трагедии. Она была частью традиционного мифа, но его грандиозное величие в Египте, возможно, могло делать более реальным далекий мир прошлого.

[3] Прив. по: Еврипид. Финикиянки / пер. Инн. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. – Т. 2. – С. 180. – *Прим. пер*.

В «Финикиянках», как отмечается, одна и та же роль может переходить от одного персонажа к другому[1]. Скорее всего, это и есть тот самый случай. Не найдя возможности полностью оправдать Полиника, драматург выбрал более молодого и бескорыстного героя. В Менекее – который придуман Еврипидом и над которым не довлеет авторитет мифа – нивелированы негативные и высвечены позитивные черты сына Эдипа. Со слов Тиресия, Менекей был настолько же юн и горяч, насколько и невинен, скромен и не связан с конвенциями взрослых, а потому – способен защитить родной город: «Он кровию, ребенок непорочный, / Родные Фивы может возвеличить»[2] (Eur. Phoen. 949-48). В сравнительно краткой речи он обращается к хору после ухода Креонта, употребляя такие слова как «отчизна», «город» и «земля» тринадцать раз (Eur. Phoen. 985–1018). Менекей был героем, с которым молодая аудитория легко могла себя идентифицировать. Он оперирует сильными, хоть и, до некоторой степени, наивными словами, когда считает себя «изменником отчизны» и «трусом», если решится на побег. Это импульсивные слова юноши, не заботящегося о последствиях своих действий.

Не был ли спасающий город молодой человек одним из тех, кто грезит в юношеском идеализме? Ученики грамматиста должны были приветствовать поступок Менекея. Другие добровольные жертвы также имеют место в трагедиях Еврипида[3]: дочь Геракла в «Гераклидах» и дочь Эрехтея в «Эрехфей» (это жертвы в захваченном или осажденном городе), Поликсена в «Гекубе» и Ифигения в «Ифигении в Тавриде», и даже Антигона в конце «Финикиянок» – бескровная, но саморазрушительная жертва. Все перечисленные являлись женскими юными героинями. Вполне вероятно, что сама половая принадлежность Менекея имела значение в глазах аудитории: не только сама смерть юноши имела большой смысл для будущего семьи, но и сами ученики грамматистов были в основном мужчинами.

Контраст между самоотверженным идеализмом Менекея и бессердечностью или эгоизмом других трех главных мужских персонажей поразителен. Хотя мотивом обоих братьев было желание управлять Фивами, Еврипид, в первую очередь, обвинял Этеокла за его жажду власти, упорство в желании не делиться ею и попирать справедливость. Тема легитимности власти и сопровождающих ее угроз,

---

[1] Said S. "Euripide ou l'attente decue: L'example des Pheniciennes", *ASJVP,* ser. 3 15, 2 (1985, p. 510).

[2] Прив. по: Еврипид. Финикиянки / пер. Инн. Анненского // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. – Т. 2. – С. 213. – *Прим. пер*.

[3] Mastronarde D.J. *Euripides Phoenissae* (Cambridge, 1994, p. 393).

которые проявляются в ходе противостояния братьев, проходит через всю трагедию до финальной братоубийственной дуэли. В первой части трагедии эта тема в основном развивается через максимы – gnômai (гномы).

IV

То, что трагедия «Финикиянки» была особенно богата gnômai (гномами), привлек внимание схолиаста второй Hypothesis, который заметил: «Трагедия полна множеством красивых gnômai». Это наблюдение было усилено в аргументе Фомы Магистра: «трагедия дает красивые и яркие gnômai»[1]. Тяжеловесное присутствие максим, вероятно, является одной из причин, почему грамматист выбрал эту трагедию для изучения. Максимы играли фундаментальную роль в образовании. Это еще одна сфера, в которой можно наблюдать описанный выше феномен периодического возвращения к одному и тому же материалу на последующих уровнях обучения. Ученики на протяжении всего образовательного пути запоминали лапидарные высказывания, которые, в основном, касались этических моментов. Они копировали их снова и снова в упражнениях на переписывание; записывали многочисленные gnômai (гномы), когда достигали должного чистописания; и на более продвинутой стадии обучения писали свои первые сочинения на тему максим и высказываний. Гномические аналогии, которые часто составляли учителя, использовались в риторических школах, где любимые темы ритора удобно встраивались в предмет разговора[2].

Изучение нескольких гномов на папирусе, которые, по-видимому, использовались в образовании[3], и максим из школьных упражнений, показывает, что основными темами были темы богатства, добродетели, образования, женщин, старости, судьбы, семьи и друзей. Ученики

---

[1] См.: Teubner edition, p. 14.

[2] См. Barns J. "A New Gnomologium: With Some Remarks on Gnomic Anthologies", *CQ* 44 (1950, pp. 126–37); *CQNS1* (1951, pp. 1–19); о максимах Менандра см. Easterling P. "Menander: Loss and Survival", *BICS* suppl. 66 (1995, pp. 153–60). Упражнения из греко-римского Египта не свидетельствуют об использовании максим на продвинутом уровне образования.

[3] Очень немногие гномологии могут с большой степенью определенности быть идентифицированы как образовательные. И именно они демонстрируют своей простой, повторяющейся структурой и несколько упрощенным содержанием, что их использовали на начальном этапе обучения. Гномологии очень нравились широкой публике, и многие из них присутствуют на папирусах. Вполне вероятно, что некоторые из них использовались в школах, но убедительных тому доказательств нет.

почти ничего не узнавали из этих текстов о глобальном общественном устройстве, а «демонстрируемый ученику мир был, в основном, ограничен людьми и отношениями, которые непосредственно его окружают»[1]. Но эти гномы и максимы, сохранившиеся в упражнениях, по-видимому, использовались, в основном, в элементарных образовательных контекстах[2]. Ограниченный мир хорошо подходит юному ученику, который должен овладеть им, прежде чем исследовать более крупные предметы. Но ученик грамматиста был способен подходить к ряду более трудных понятий. Чтобы составить полное представление о воспитательной функции максим, необходимо также рассмотреть их в контексте популярных в образовании произведений, таких, например, как «Финикиянки».

Только один gnômê в этой трагедии связан с любимой темой Еврипида – темой женской неполноценности и ничтожности. В конце осмотра войск с городской стены воспитатель высказывается относительно склонности женщин распускать сплетни. Это замечание резко и очень иронично контрастирует с серьезными проблемами, ставшими следствием мужского противостояния и амбиций (Eur. Phoen. 198–200). В «Финикиянках» – любимой трагедии учителей начальной ступени обучения – не было места для женоненавистнических мыслей, которыми изобилуют другие трагедии Еврипида. Еще одна популярная тема для нравоучительных замечаний – богатство – здесь также преуменьшена. На примере Полиника становится понятно, что обогащение есть часть его мотивации для нападения на Фивы – gnômê драмы акцентирует внимание на этом (Eur. Phoen. 439-40[3]) – а Иокаста отвечает максимой, восхваляющей скромную жизнь (Eur. Phoen. 554-55[4]). Но поскольку поэт считает, что алчность Полиника незначительна по сравнению с его тоской по родине, стремлением к власти и чувством несправедливости, то gnômai не могут подчеркнуть этот момент. Однако это те темы, которым максимы придают особое значение на протяжении всей трагедии. Когда Иокаста видит сына в первый раз, половина их диалога с Полиником включает gnômai, которые усиливают тему изгнания, доминирующую в первой трети трагедии. Иокаста и Полиник в присутствии Этеокла излагают максимы спра-

---

[1] См. всестороннее рассмотрение максим у Morgan T. *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds* (Cambridge, 1998, pp. 120–51, особенно 141).

[2] Большинство отдельных максим, появляющихся в школьных упражнениях, были записаны учениками с ограниченным набором навыков.

[3] «...лишь деньги этот мир считает высшим благом, они сильней всего, что есть среди людей», пер. Вл. Некляева. – *Прим. пер*.

[4] «...что надобно богам, они берут обратно, а роскошь призрачна и не дает опоры», пер. Вл. Некляева. – *Прим. пер*.

ведливости и правды (Eur. Phoen. 452-53; 469-70). Ответная софистическая речь Этеокла открыта и закрыта gnômai о раздоре и легитимности несправедливости во имя тирании (Eur. Phoen. 499–502; 524–25). Иокаста играет роль судьи в этом споре, и ее длинная риторическая речь подчеркивает темы мудрости и глупости, а также объединяющей города и союзников справедливости и несправедливости деспотичной власти. Gnômai в ее речи подчеркивают все это. Интересно, что далее в трагедии присутствует очень небольшое количество максим: действие развивается так, что более крупные темы ранее подчеркнуты gnômai. Если «Финикиянки» являются преимущественно школьным текстом, то становится явным, что помимо мира, непосредственно близкого ученику, gnômai в выбранных грамматистом текстах способствовали пониманию учениками более крупных тем, подчеркивая, что лишь только ответственное гражданское поведение является единственно приемлемым.

V

Помимо выделения в тексте максим для тех или иных упражнений, была и другая деятельность, в которую грамматист вовлекал своих учеников, и к ней я обращаюсь далее. Несмотря на то что его темы, должно быть, и были основной причиной популярности «Финикиянок», грамматист не тратил много времени на детальное обсуждение идей. Он, скорее, сосредотачивался на значимых упражнениях, которые приучали учеников анализировать текст, но (по современным меркам) затрудняли глубокое понимание и оценку всего произведения.

Главная проблема заключалась в оттачивании у учащихся навыков чтения. Даже несмотря на то, что не совсем понятно, что именно входило в стандартное начальное образование и как его содержание изменялось в зависимости от обстоятельств, вполне вероятно, что во многих случаях способность ученика к чтению все еще была недостаточной, когда он переходил от начального на средний уровень, от грамматиста к грамматику. Ему мешало не только распространенное двуязычие, но и отсутствие книг, в которых рассматриваются трудности, с которыми сталкиваются такие же начинающие, как и он. Античные книги не давали читателям послаблений: они представляли тексты в непрерывных письменных блоках, без разделения слов (scriptio continua) и почти без знаков для чтения[1]. Античный учитель, у которого не было самых основных учебных пособий, пытался преодолеть

[1] Об этом и о нескольких папирусных книгах, предназначенных для учеников начального уровня см. Cribiore R. Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt (Princeton, 2001), глава 6.

эту трудность, готовя для своих учеников «удобные для использования» тексты. Школьные папирусы демонстрируют многочисленные примеры отрывков из Гомера, Еврипида или Исократа, записанных учителями с разделениями на слова/слоги, выделенными апострофами и дополнительными акцентами[1]. Один из них (строки 529–34 «Финикиянок») содержится в так называемой Livre d'ecolier, которая, несмотря на название, была написана как книга учителя или для учителя[2]. В этом фрагменте не только слова делились на слоги пробелами и двойными точками, но каждая строфа была разделена цезурами и занимала две строки. Таким образом, сильно нуждающийся в помощи читатель мог оценить слова Иокасты, провозглашающей беззаконную несправедливую philotimia[3].

Другие упражнения касались метрической структуры. Ученики, особенно на начальных этапах обучения, часто писали стихи в непрерывных строках, без деления на фразы и пунктуацию[4]. Эта практика, которая в школе, по-видимому, была обусловлена желанием использовать всю поверхность папируса или таблички, очень редко наблюдалась у профессиональных переписчиков, и потому применялась, в первую очередь, для записи лирических стихов со сложной метрикой. Однако, хотя ученики писали гексаметры и ямбы как прозу, но иногда они все же при этом добавляли разделительные знаки между строками. Показательно, что такие знаки иногда появляются в конце даже тех строф, которые были написаны по одной на каждой строке. Вполне возможно, что ученикам иногда требовалось разбивать на строфы стихотворный текст, который был продиктован или записан как проза. Фрагмент упражнения, содержащего часть пролога «Финикиянок», скорее всего, предполагает, что этот конкретный ученик был относительно продвинут и добавил наклонные метки в конце каждой строфы, но в одном месте неправильно разделил текст[5].

Во фрагменте из комедии Аристофана «Пирующие» отец строго спрашивает у сына смысл некоторых трудных слов, которые

---

[1] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, pp. 121–128).

[2] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, no. 379); Marrou H.I. *Histoire de I'education dans I'antiquite* (I. Le monde grec. II. Le monde romain. 7th. ed. – Paris, 1975, I 233).

[3] Буквально «любви к почестям», в нашем тексте – амбиций «жажды чести», тщеславия, стремления к собственному выигрышу любой ценой, 528–585. – *Прим. пер*.

[4] Об этой практике см. Cribiore R. "The Happy Farmer: A Student Composition from Roman Egypt", *GRBS*33 (1992, pp. 247–63).

[5] См. P. Oxy. LIII 3712: гипотеза М. Хаслама представляется привлекательной.

появляются в тексте Гомера, и сын этим сильно озадачен (*233 PCG*). Разумеется, Гомер вызвал больше проблем, чем Еврипид: слова нужно было объяснять одно за другим и «переводить» для учеников в более легкую форму греческого языка. Папирусы сохранили множество примеров scholia minora [in Homerum], где леммы, взятые из текста, были записаны вместе с соответствующими глоссами[1]. Эти scholia охватывают почти каждое слово в первых книгах «Илиады», когда читателю нужно было ознакомиться с гомерической лексикой и фразеологией, но по мере продолжения текста встречаются все реже.

Но хотя систематический глоссографический анализ сохранился только для гомеровских стихов, объяснение незнакомых терминов любого текста было частью школьной программы. В частности, у Еврипида хоровые оды изобиловали редкими терминами, которые могли быть трудными для ученика. Например, одно школьное упражнение римского времени сосредоточилось на втором стасиме «Финикиянок»[2]. Ученик переписал текст самым лучшим почерком, добавив заглавные буквы и украшения в конце строк: это серьезная работа с трудно доставшимися результатами. Но даже при том, что текст написан довольно аккуратно и сделаны только незначительные ошибки (иногда воспроизведены фонетические написания слов), ученик, вероятно, изо всех сил пытался понять избыточные аллюзии и редкие термины, неуклюже и неповоротливо бился над ними. Как и другие хоровые оды Еврипида, в этой содержится множество условных предложений, аппозиций, словесных повторов, необычных и сложных эпитетов. Этот «венчанный снегами» Киферон со «священной зеленью лесов»и «полный диких зверей», взрастивших королевского отпрыска «с пронизанной златом пяткой»[3], был сосредоточением редких терминов, встречавшихся либо исключительно у Еврипида или крайне редко в более поздней литературе (801–805). Ученик из провинции не смог бы оценить этот виртуозный спектакль слов без помощи своего учителя.

---

[1] См. Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, pp. 325–343), написанных в школе, и с. 50-51. Вероятно, многие примеры из папирусов использовались в школьных контекстах, но нет четкого способа их отличить. Массовому читателю также нужна помощь с пониманием Гомера.

[2] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, p. 282). Этот папирус в виде фрагментов и с повреждениями также включает окончание предыдущей речи Этокла.

[3] Прив. по: Еврипид. Финикиянки // Еврипид. Трагедии. – М.: Худож. лит., 1969. – Т. 2. – С. 205. – *Прим. пер*.

Детали мифа создавали дополнительные трудности. Хоровые оды акцентировали внимание на истории царской семьи и самих Фив, соединяя мифологические аллюзии из прошлого с комментариями о событиях из настоящего. Например, во втором стасиме хор начинает с призыва к Арею, затем сосредотачивается на аргосской армии у ворот города и истории Эдипа и Сфинкса, а затем снова возвращается к далекому прошлому: дракону и рожденным из его крови спартам, браку Кадма и Гармонии, Ио как прематери кадмейцев и альтернативному мифу основания Фив Амфионом и Зетом. Важнейшим для грамматиста было обращение к historiai, где обсуждались и расширялись пункты текста, касающиеся людей, мест и местностей, мифологических[1] и исторических событий. В этой сфере наставник проявлял свою утонченную эрудицию и любовь к мелочам. Страсть и въедливость, с которыми он изучал детали мифа, в какой-то степени означали, что ученик рискует потерять общие контуры истории и утонуть в море мелких деталей. Квинтилиан и Секст Эмпирик предупреждали грамматиста об избыточности, которая ставила бы под угрозу понимание ученика[2]. Тем не менее игры эрудиции в основном были неизбежными, поскольку они формировали квинтэссенцию профессии грамматиста.

До нас дошел интересный папирусный кодекс, который содержит комментарий к «Финикиянкам» (344–1108), где отрывки или выражения объясняются бессистемно[3]. Поскольку эти записи мало изучены, не блещут тонкостью языка и часто не соответствуют эрудитским схолиям средневековых рукописей, вполне вероятно, что грамматист сделал выдержки из первоначального комментария на папирусном свитке, выбрав необходимое для своего класса, и, возможно, добавив собственные пояснения не от авторитетов, а от самого себя. Это, например, похоже на случай с комментарием строк 1019-20 о происхождении Сфинкса. Хотя объяснения о том, что крылатая дева Сфинкс родилась из земли или от брака Тифона и Ехидны, были взяты у Еврипида и появились также в средневековых схолиях, указание на возможное происхождение Сфинкса из крови Лая в других текстах

---

[1] Мифографический материал также был распространен в хрестоматиях, например, таких как «Библиотека» Аполлодора I в. О мифографических упоминаниях у Гомера, см. Montanari F. “The Mythographus Homericus”, in J.G.J. Abbenes, S.R. Slings, and I. Sluiter (eds.), *Greek Literary Theory after Aristotle* (Amsterdam, 1995, p. 135).

[2] *Inst. Or.* 1, 8.18; *Ml* 145–47; 149–51 и 257–62.

[3] P. Wurzb 1 с шестого века н.э. См. Maehler H. “Die Scholien der Papyri in ihrem Verhaltnis zu den Scholiencorpora der Handschriften”, *Entretiens sur I’antiquite classique* 40 (1993, pp. 109–111).

неизвестно. Такое указание было вполне логичным объяснением, основанным на общепринятом тогда понимании мифа, хотя и немного упрощенным[1].

Когда школьные папирусы сохраняют отрывки текста без каких-либо конкретных признаков их использования, только внутренний контент может дать некоторые подсказки. Два фрагмента из «Финикиянок», выбранные учениками птолемеевского и ранневизантийского Египта, кажется, являются идеальным материалом для подробных наблюдений об их «историческом» наполнении. Первый фрагмент состоит из части о teichoskopia – смотрящих с городской стены Антигоны и ее слуги на воинов, которые готовятся атаковать город[2]. Отчасти из-за молодости и наивности девушки, отчасти из-за объяснений старика, семь полководцев окутаны покровом тайны и опасности. Ученик, написавший этот отрывок на остраконе под диктовку, натыкался на трудные слова и иногда терял общий смысл. Как уже было отмечено, teichoskopia имела близкие литературные прецеденты[3] и, вероятно, что ученик грамматиста обнаружил знакомую параллель во второй книге «Илиады», которую он изучал на ранней стадии своего образования. То же самое можно сказать и о другом фрагменте, начертанном на табличке. Ученик более продвинутого уровня успешно воспроизвел часть четвертого эпизода «Финикиянок» с длинной rhêsis[4] вестника и перечнем семи в воротах Фив[5]. Вместе с первой книгой «Илиады», вторая, по-видимому, также была любимой книгой в школьные годы. Если одной из причин этого предпочтения может быть связана со стремлениями учителей и схолиастов внимательно читать и комментировать именно начало литературного произведения – то вторая книга, вероятно, нравилась сама по себе и должна была быть выбранной для заучивания[6]. Через список кораблей, как

---

[1] Другой папирус – кодекс Пиндара – сохраняет примечания, которые, вероятно, были добавлены грамматиком, объяснявший трудный отрывок с параллелями с «Финикиянками», см. McNamee K. “School Notes”, *Proceedings 20th International Congress of Papyrologists* (Copenhagen, 1992, pp. 177–85).

[2] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, p. 241), II в. до н.э.

[3] Об этом см. ниже.

[4] Буквально «речь, слово, сказание»; в греческой трагедии таким термином обозначается длительная часть речи партнера в диалоге, выражение его точки зрения или мнения. – *Прим. пер.*

[5] Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, p. 303).

[6] См. Cribiore R. “The Happy Farmer: A Student Composition from Roman Egypt”, *GRBS*33 (1992, pp. 247–63); Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, pp. 193 и 201).

и через teichoskopia и перечень семерых полководцев, грамматист мог продемонстрировать не только свои знания исторических и мифологических событий и генеалогий, но и географических деталей. География не была отдельным школьным предметом, но ее изучение было строго связано с литературным текстом. Поскольку массовая аудитория, возможно, не была особенно заинтересована в топографии «Финикиянок», грамматист мог выгодно использовать в классе информацию, предоставленную Еврипидом в отношении окружающих город водных потоков, источника Дирке, равнин и таких имеющих мифологическое значение мест, как гробницы Амфиона и Зета, а также дочерей Ниобы. Более того, знаменитые ворота могли инициировать рассуждения относительно их этимологических значений.

Teichoskopia и другие части «Финикиянок» также давали грамматисту возможность развернуть литературную родословную некоторых сцен. В частности, Еврипид был в долгу у Эсхила, и «Финикиянки» можно интерпретировать как ответ на «Семеро против Фив» – осознанный ответ, данный чтобы оправдать порожденные трагедией Эсхила ожидания[1]. Вероятно, только самые продвинутые ученики грамматиста могли оценить эту связь самостоятельно: большинство из них должны были довольствоваться косвенным знанием Эсхила, полученным от их учителя[2]. Таким образом, грамматист вполне мог заметить, что волнение Антигоны, когда она наблюдает со стен за воинами, напоминает панику женщин из хора в «Семерых против Фив»[3]. В той же мере подсчет и описание отдельных воинов в этой сцене и в данном вестником перечне семерых полководцев можно было «увидеть» с помощью Эсхила. Сам стиль выражения мыслей в «Финикиянках» часто напоминает «Семерых против Фив», как например, во втором стасиме, где нагромождение сложных эпитетов создавало величественный образ в духе Эсхила.

Разумеется, грамматист не мог не указать своим ученикам на близость Еврипида и с гомеровским текстом, на реминисценции оттуда, поскольку Гомер был поэтом, с которым они преимущественно знакомились в самые нежные годы. Самой очевидной предшественницей Антигоны, смотрящей вниз со стен, была совсем другая женщина –

---

[1] Said S. "Euripide ou l'attente decue: L'example des Pheniciennes", *ASJVP,* ser. 3 15, 2 (1985, pp. 501–27).

[2] Только два упражнения содержат отрывки из Эсхила: Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, pp. 244 и 250). Другие отрывки, написанные или прочитанные продвинутыми учениками, могут быть включены в папирусы, которые не демонстрируют признаков образовательного использования.

[3] См.: Foley H.P. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides* (Ithaca, 1985, p. 117).

Елена из третьей книги «Илиады», которая не зависела ни от каких разъяснений относительно происходящего, а печально опознавала фигуры, появившиеся из ее греческого, не троянского прошлого. Эпических реминисценций также много и в заключительном братоубийственном поединке: грамматист смог указать на многочисленные параллели с Гомером относительно сравнений, реакции очевидцев и моментов битвы. Более того, описание поединка должно быть было особенно оценено аудиторией, знакомой с соревнованиями атлетов в театре.

Цитаты античных авторов из «Финикиянок» безошибочно показывают, что след в памяти оставила, прежде всего, первая часть трагедии. Например, цитаты Плутарха центрируются вокруг первой встречи Иокасты и Полиника, словесного агона двух братьев и последующей речи Иокасты[1]. Это была самая риторическая часть трагедии с ее изощренным изысканием относительно справедливости и несправедливости власти и присущих isotês (равенству) преимуществах. Целые поколения читателей наслаждались этой частью. Упражнения из греко-римского Египта демонстрируют, что грамматист, конечно же, давал своим ученикам меньше свободы выбора, поскольку им приходилось учиться, пробираясь сквозь этот текст и охватывая разные части трагедии. Однако следует ожидать, что словесный агон из «Финикиянок» привлекал внимание учителей, когда они хотели показать своим продвинутым ученикам Еврипида в его наиболее риторической форме. Не совсем понятно, на какой образовательной стадии давались первые представления о риторике, и были ли занятия учеников в progymnasmata предварительными риторическими упражнениями. Квинтилиан показывает, что в Риме это обычно было сферой грамматика, но на Востоке Либаний сам обучал на этом этапе, оставляя риторическую теорию своим помощникам[2]. Несмотря на то что территориальные границы распространения учителей на Западе и на Востоке не были идентичными, возможно, сами обстоятельства могли диктовать разные механизмы: грамматик в египетском городе иногда мог чувствовать необходимость ввести риторику для ученика, который позже должен был пройти полное риторическое образование, скажем, в Александрии.

---

[1] Hembold William C. и Edward E.N. O'Neil. Plutarch's Quotations (American Philological Association Monographs, Atlanta, 1959). См. также цитаты из Periphuges ритора II в. Фаворина, P. Vat. Gr. 11.

[2] Quintilian 2.1-6. О Либании см. Petit P. *Les etudiants de Libanius: un professeur defaculte et ses Sieves au Bas Empire* (Paris, 1956, pp. 88 и 90-91).

Вызывает интерес текст, который был написан в III в. н.э. в Оксиринхе. Он показывает, что «Финикиянки» продолжали играть важную роль в риторическом образовании: словесный агон был выбран для упражнения-подражания, сильно укороченной переработки спора между Этеоклом и Полиником в присутствии их матери, написанного в оригинале ямбическим триметром (446–637)[1]. Этот текст на папирусе в некоторой степени относится к категории progymnasmata, которые часто писались в стихах в Египте, несмотря на то, что справочники риторики неизменно прорабатывали примеры в прозе[2]. Поскольку progymnasmata были переработкой поэтического материала, с которым ученики сталкивались на предыдущей ступени образования, учитель, вероятно, должен был чувствовать необходимость вовлекать их в упражнения, которые не только основывались на Гомере или Еврипиде, но и подражали их поэтическим размерам. Несмотря на то что присутствуют Иокаста и Этеокл, упражнение сосредоточено на Полинике. Тема власти, вокруг которой строится это упражнение, представлена диадемой (diadêma) – символом царствования для Александра Великого: Полиник хочет, чтобы ею поделились, а Этеокл проявляется как тиран в своем отказе.

Данная переработка по-разному оценивалась учеными. Издатель оригинала думал об ученике или, скорее, о школьном учителе как ее авторе; другие – утверждали, что это фрагмент оригинальной классической трагедии, несмотря на грубоватость целого;[3] третьи – признавая сильную ограниченность пьесы, тем не менее, отказались от атрибуции ученику или учителю на основании того, что весь текст мог быть намного длиннее предназначаемых для школьного употребления и новаторство в образе Полиника, передающего свой меч матери, слишком смелым для помещения такого сочинения в школьные контексты[4]. Текст, однако, состоит всего из 34 строк. В конце большая недописанная часть показывает, что текст закончен внезапно[5],

---

[1] Papiri della Società Italiana (PSI), XIII 1303 (см.: http://www.psi-online.it/documents/psi; 13; 1303).

[2] О примерах прозы см., напр., Libanius *Prog*. Foerster VIII. Об *ethopoiiai* в стихах см. Fournet J.-L. "Une ethopee de Cain dans le Codex des Visions de la Fondation Bodmer", *ZPE9*2 (1992, pp. 253–66).

[3] Page D.L. *Select Papyri* III (Cambridge, 1970, no. 33). Но см. мнение Körte в *Archiv f*ür *Papyrusforschung* 13 (1938) 102, что этот текст был похож на переделанную трагедию Шекспира для «*Puppentheater*».

[4] Garzya A. "Rifacimento di scena delle *Fenicie* di Euripide *(PSI* 1303)", *Aegyptus* 32 (1952, pp. 389–98).

[5] Внезапно прервался – общая оценка упражнения, см. Cribiore R. *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt* (Atlanta, 1996, pp. 59–60).

и нет никаких оснований полагать, что другой столбец предшествовал сохранившемуся. На самом деле учитель, возможно, изложил, что было раньше, и попросил учащегося, которого спросил, начать «с того момента, когда Иокаста просит своих сыновей отдать ей свои мечи». Риторические упражнения часто были очень короткими. Квинтилиан, например, не ценил чрезмерно длинные композиции: он сильно не одобрял одного из своих учеников, который использовал слишком большую табличку, и, в итоге, слишком многословно писал, потому что измерял свои композиции по количеству строк (10,3.32). Вместе с тем нельзя сказать, что инновации в риторических школах не приветствовались. Ученик, который отошел от данного ему текста, получал возраставшую уверенность в своих способностях и часто пытался соперничать с оригиналом, стараясь показать свою смышленость[1]. Выдумками, вымыслами, измышлениями и анахронизмами изобиловали и риторические произведения, составленные вне школы[2]. Этот мини-агон с его потрясающей концентрацией столь многого в столь малом и его фонетическими ошибками не может не представлять амбициозных усилий ученика.

Поэтому в конце большого образовательного цикла ученик часто имел дело с тем же материалом, с которым он впервые столкнулся в начале процесса воспитания культурой. Благодаря упражнениям повышенной сложности, делившим текст на короткие фрагменты, к которым нужно было обращаться на разных уровнях, ученик достигал некоторого понимания задумки автора или, по крайней мере, некоторых ее аспектов. Конечная цель состояла в возможности полного овладения текстом, чтобы попытаться присвоить его, состязаясь с ним. Таким образом, текст, подобный «Финикиянкам», был четко отпечатан в сознании ученика, и тот продолжал обращаться к нему даже после окончания школьных лет. Это было не просто результатом ностальгии по школе, когда там главенствовал вспоминаемый добрым словом грамматист, но отражало вкусы взрослого, сформированные в детстве на начальном этапе обучения. При всех своих ограничениях и узкой фрагментарности, образование было глубоко укоренено в ткань античного мира. Популярность «Финикиянок» в школе и вне школы является еще одним показателем силы связей, существовавших между paideia и античной культурой.

---

[1] См., напр., *P. Oxy.* VI 858, риторическое упражнение, построенное на *De Corona* Демосфена.

[2] См. Russell D. A. *Greek Declamation* (Cambridge, 1983, pp. 113–120).

Статья Дэвида Вайлса «Воспитание гражданской ответственности: значимость трагедии “Антигона”» представляет собой оригинальный взгляд на содержание одной из трагедий фиванского цикла Софокла. «Антигона» является камнем преткновения в философских, политических, культурологических и даже феминистических спорах, касающихся вопросов должного гражданского поведения. Эта трагедия рискует стать самым комментируемым античным текстом, поскольку находится в бесконечном диалоге с современными текстами. Так называемый «эффект Антигоны» (терминосочетание B. Honig) подразумевает множественность прочтений, выходящих за традиционные рамки обсуждений «политической модели сопротивления» и политики «антигонистического гуманизма».

Главная героиня Софокла являет собой яркий образец гражданского неповиновения – нескрываемого, возведенного в статус гордого суверенитета и отягощенного тем, что современный психоаналитик назвал бы нарушением внутрисемейных ролей. Однако это лишь одна из ее ипостасей, на что и указывает Дэвид Вайлс. Он рассматривает трагедию Софокла с точки зрения силы и слабости, проявляющихся в многовековом непростом взаимодействии двух институтов – института семьи и института образования. Яркие, а часто и агрессивные выступления Антигоны о необходимости равенства в жизни и равенства в смерти являются атакой на Креонта, притязающего на роль мудрого наставника своего народа. Трагедия Софокла является не только оригинальным текстом по политической теории, но и текстом по теории педагогической. Вопрос, поставленный Антигоной, не сводится к тому, можно ли оплакивать мертвых, если кто-то считает прожитую ими жизнь недостойной. Ее вопрос много шире и состоит из нескольких: что можно считать правильной гражданской позицией и кто имеет право воспитывать/оценивать эту правильность, когда живые и мертвые оказываются разделены по прихоти действующей власти. Дэвид Вайлс подчеркивает, что трагедия Антигоны и ее близких – это уникальный текст для всех, кто хочет «найти гражданина в тексте» и за его пределами. Воспитание трагедий «Антигоной», которое некогда начал Софокл, продолжается и сейчас с опорой на все новые и новые техники и практики.

Дэвид Вайлс

Воспитание гражданской ответственности: значимость трагедии «Антигона»[1]

(Пер. Я.А. Волковой)

Общепризнано, что в современной Греции имеет место кризис гражданственности[2]. Обвал финансового рынка переместил этот кризис в центр общественного внимания. Я не хочу говорить на эту тему с позиций культурного превосходства, поскольку британские политики постоянно говорят о «разбитой Британии» и кризисе семьи, связанном с проблемами наркомании, алкоголизма и психического здоровья, которые куда как менее остро стоят в Греции. В Греции институт семьи очень силен, и эта сила связана со слабостью гражданской ответственности. Возможно, коррумпированные политики – это как раз те люди, которые делают решительно все то, что важно для них с этической точки зрения и что помогает их семьям. Чувство гражданской ответственности – это не то же самое, что чувство нации. Греция более патриотична, чем Британия; во времена Олимпийских игр греки собирались вместе как одна семья, чтобы сделать все для того, чтобы это событие удалось; несмотря на всю свою институциональную неэффективность, большая греческая семья была гостеприимна по отношению ко всем международным гостям.

Итак, что такое кризис гражданственности? Самое очевидное, что это недоверие к правительству на национальном и гражданском уровне. Индивид не чувствует себя частью абстрактной и деспотичной машины под названием «государство». Недоверие к политикам – это движущийся по кругу, самовозобновляющийся процесс. Если людям

---

[1] Оригинальное издание: Wiles D. Education for Citizenship: the Uses of Antigone // Logeion. – 2011. – № 1. – PP. 321–328. Перевод с английского Я.А. Волковой, комментарии В.К. Пичугиной. Комментирование перевода и научная подготовка текста к печати осуществлены при финансовой поддержке РФФИ проект «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены» №17-36-01006. Благодарим автора за разрешение перевести и опубликовать данную работу.

[2] Автор употребляет слово “citizenship”, которое имеет целый спектр значений, и может быть переведено на русский язык как «гражданская позиция», «гражданственность», «гражданская ответственность», а также «права и обязанности граждан». – *Прим. пер.*

не доверяют, то они не предают ожиданий, а идеалисты отказываются вступать в политику, потому что знают, что им никогда не будут доверять и поддерживать. Провал политиков – это не просто «их» провал, а провал системы, которая включает всех. *Мне* нет смысла платить налоги, если *мои* деньги пойдут государству, которое отличается от того сообщества, членом которого я себя ощущаю. В более широком плане кризис гражданственности связан с недостатком заботы о чужаках. Но, опять же, существует парадокс. В Греции есть прекрасные традиции гостеприимства, из-за чего мне всегда приятно приезжать в эту страну. Тот, кто щедро дает чужестранцу – ξένος – больше, чем может себе позволить (чужестранцу, который приходит к нему домой), может без колебаний выбросить мусор из окна своего автомобиля, загрязняя улицы для тех чужестранцев, которых он не видит.

Если это кризис, то что же такое «гражданственность»? Я узнал из *To Vima*[1], что четвертого марта г-н Пампукис[2] читал нравоучения соратникам по кабинету министров по поводу того, что они не должны принимать дорогие подарки[3]. Чтобы наставить их в моральных обязательствах, ему, по-видимому, пришлось обратиться к Фукидиду, Платону и к трактату Цицерона «Об обязанностях». Интересно, что при этом он не цитировал драматургов, но тексты драм зачастую загадочны, и я еще вернусь к этому вопросу. Также интересно, что греческий министр перешел от Платона к римской власти, чтобы объяснить природу общественной морали. И для этого есть причина. Не существует древнегреческого эквивалента латинскому термину civitas, некой моральной абстракции, которая переводится на английский словом «гражданство, гражданственность»[4]. Платона интересовал гражданин как член полиса, а polis был очень личным местом. Хорошо известно утверждение Платона о том, что оптимальное количество граждан в полисе – 5040 человек. В Риме времен Цицерона было почти миллион граждан, поэтому его мир был гораздо больше похож на наш. Родной город Цицерона Арпин находился далеко от центра римского государства, поэтому Цицерону пришлось столкнуться с проблемой, с которой сталкиваемся и мы – проблемой жизни в государстве, слишком большом для того, чтобы быть понятым посредством личным

---

[1] Ежедневная греческая газета. – *Прим. ред.*

[2] Харалампос Пампукис – госминистр Греции. – *Прим. ред.*

[3] Статья Никоса Часапопулоса, 7 марта 2010 года. Я благодарю Анжелику Варакис-Мартин за эту ссылку.

[4] В современном греческом языке также нет термина, который улавливал бы этическую нагрузку данного английского слова, и это, очевидно, стало проблемой для тех, кто слушал мою лекцию посредством синхронного перевода.

взаимоотношений. Нельзя напрямую применить уроки Древней Греции к Греции современной.

Итак, что же такое civitas или «гражданственность»? Этот вопрос много обсуждался политическими философами, и он слишком глубок, чтобы я вдавался в него сейчас. В настоящий момент я работаю над завершением книги о «театре и гражданской ответственности», в которой я более детально рассматриваю этот вопрос. Позвольте лишь кратко заметить, что дебаты о гражданской ответственности связаны с дебатами о свободе. Свобода может быть негативной или позитивной[1]. Негативная свобода означает, что гражданин является лицом, наделенным набором прав. Это его/ее право, что никто не будет вмешиваться в его/ее свободу – говорить то, что хочет, почитать, что он хочет и т.д. Права граждан – это разновидность прав человека, и они усложняются, когда начинают расширяться, например, в права владеть всем имуществом, которым хочется, заниматься теми видами секса, которыми хочется, получать медицинскую помощь, которую хочется, и пр. Такие свободы могут посягать на негативные свободы других граждан. С другой стороны, позитивная свобода означает свободу гражданина формировать жизнь сообщества в качестве активного участника. В мире глобализации, где нами манипулируют средства массовой информации и транснациональные компании, многим кажется, что в первую очередь необходимо восстановить понятие активного, коллективного гражданина. Для тех философов, которые придерживаются этой точки зрения, древние Афины обычно находятся в конце списка моделей представительной демократии. Однако существуют различия между такими исследователями, как Юрген Хабермас, который рассматривает гражданскую ответственность как функцию гражданского общества, и теми, кто, подобно Ханне Арендт, рассматривают ее как функцию политического общества. Ю. Хабермас ориентируется на XVIII в., когда мир просвещенных публичных дебатов существовал за пределами политики, вокруг таких учреждений, как театр, и где граждане вырабатывали информированное общественное мнение, оказывавшее влияние на политиков. Х. Арендт же ориентируется непосредственно на Афины и идею о том, что граждане должны участвовать в принятии решений, которые формируют жизнь их общины. Опасность этой общинной точки зрения заключается в том, что гражданская ответственность может скатываться в национализм, и таким образом, социальная связь становится этнической связью, которую Эсхил в трагедии «Эвмениды»

---

[1] Здесь и далее автор имеет в виду, что есть разные свободы: например, свободу вступить в партию и свободу выйти из нее. – *Прим. ред.*

называет кровными узами (*Eumenides,* 606–8). Идеал гражданской ответственности представляется сегодня столь важным в Британии, Франции и США, потому что эти страны были вынуждены признать себя мультикультурными обществами, где кровные узы бессмысленны. Цицероновский Рим был успешным многонациональным обществом – вспомните Плавта Осканского и Теренция Африканского.

Вернемся к Греции и рассмотрим, почему там существует кризис гражданской ответственности. Есть люди, которые подготовлены для объяснения этого явления лучше, чем я. У греческого государства было мало времени, чтобы укрепиться: сначала долгие годы турецкой оккупации, затем немецкая и итальянская оккупации, навязывание монархии, диктатура черных полковников, после чего новое государство было слишком быстро поглощено структурами Евросоюза. В то же время в Греции не было промышленной революции, породившей города со структурами гражданского управления, которые бы могли служить основой национальных структур. Таким образом, государство оказывается искусственным и навязанным, в то время как семья, которую всегда поддерживала церковь, позволила Греции выжить как жизнеспособному культурному целому.

Предположим тогда, что существует кризис гражданской ответственности (и мы можем обсудить это). Как образование может помочь в его преодолении? Можно ли обучать гражданской ответственности? Что произойдет, если начнут проводить занятия по Αγωγή του Πολίτη[1]? Немедленно возникнет проблема: кто учитель? Кризис гражданственности связан с фундаментальным недоверием правительству, а учителя являются агентами правительства, государственными служащими, и мы опять оказываемся в замкнутом круге. Ученики не поверят в то, что им рассказывают учителя – агенты государства. Проблема номер два: как обучать Αγωγή του Πολίτη? Давайте предположим, что вы преподаете негативные свободы[2], гражданственность как набор прав. Ученик ответит, что у него/нее есть право на свое собственное мнение и откажется верить тому, что вы говорите. Предположим, наоборот, что вы преподаете позитивные свободы и обязанность участвовать в формировании жизни общества. Ученики ответят, что они пассивно сидят за партами, и таким образом воспитание активной гражданской позиции не имеет смысла.

В свете всех этих проблем театр может оказаться полезным. Возможно, ваши ученики признают ваш интеллектуальный авторитет,

---

[1] «Воспитанию гражданственности». – *Прим. ред.*

[2] Автор здесь снова говорит о свободе отказа от того или иного выбора. – *Прим. ред.*

потому что у вас есть академическое образование, но вполне возможно, что они не признают ваш моральный авторитет, потому что вы – агент государства. Гораздо более вероятно, что они признают моральный авторитет Софокла, великого наставника V в., которого по-прежнему почитают сегодня. И Софокл использует диалектическую среду театра, в которой не читаются лекции по морали, но зато формулируются проблемы. Обращение к Софоклу как учителю гражданственности – это многообещающее начало, но мы быстро начинаем сталкиваться с проблемами. Представим себе, что мы планируем преподавать «Антигону». Вот первая проблема. Ученик ценит «Антигону», потому что это часть ее собственного наследия, ее собственное неотъемлемое право. Таким образом, урок, который претендует на то, чтобы быть уроком о гражданственности, фактически утверждает принцип нации. Преподавая эту античную трагедию, вы, возможно, побуждаете ученика действовать как Антигона: ценить то, что уже умерло; ценить это по причине кровных уз, составляющих основу греческой нации, не думая о политических реалиях настоящего.

А теперь вторая проблема – проблема прочтения пьесы. Мы все научились читать пьесу глазами Антигоны, потому что в течение двух столетий и романтическое движение, и модернистское движение породили в нас привязанность к этой личности, которая сопротивляется государству. Например, на этой неделе дома в Оксфорде, мне, как члену организации «Международная амнистия», предложили дешевый билет на «Антигону» (в версии Ж. Ануя), потому что распространитель был уверен, что мне понравится «эта мощная сказка из Древней Греции» о «молодой женщине, которая отказывается идти на компромисс». Фигура Антигоны соотносится с нашей потребностью в самовыражении, с нашим желанием быть верным нашим эмоциям, противостоять безликости государства ради любящих человеческих отношений. Невзирая на все мудрые слова, которые может произнести учитель, эмоциональный отклик ученика на эту пьесу, скорее всего, укрепит его веру в семью и недоверие к государству.

Итак, какова же альтернатива? Вы пытаетесь привести ученика обратно к гегелевскому прочтению пьесы, которое устанавливает моральное равновесие между требованиями oikos и требованиями polis? Трудно будет убедить ученика играть на этих условиях, и не в последнюю очередь потому, что большинство греков имеют остаточную привязанность к религии, а Бог слишком явно на стороне Антигоны. Создавая бинарное противопоставление между ойкосом и полисом, Гегель отвлекает внимание от основ власти Креонта и от вопросов по политической структуре государства – гораздо более очевидной

проблемы для аудитории V в., которая не принимала как должное власть одного человека. Итак, мы не можем вернуться к Гегелю. Книга «Трагедия и гражданство», опубликованная в США, пытается найти другой подход. Я цитирую: «История этой книги начинается с Гемона и его политики говорить и слушать на общественной территории. Используя пример Гемона в сочетании с политической мыслью Аристотеля, я привожу убедительные доводы в пользу демократии, основанной на активной гражданской позиции»[1]. Помогает ли рассмотрение гражданственности глазами Гемона? Мы также могли бы рассматривать Гемона как лоббиста, использующего семейные связи, чтобы попытаться повлиять на правительство, распространяя необоснованные слухи ради своего собственного сексуального удовлетворения. Гемон защищает современную политику общественного мнения, когда лидеры склоняются перед капризами плохо информированной общественности, а не действуют по принципу. Эту модель гражданственности я не считаю привлекательной.

Итак, где же можно найти гражданина в «Антигоне»? Всегда есть Страж, обычный человек. Но Страж, как и современный школьный учитель, является государственным служащим, что ставит его в очень трудное положение.

Ответ для меня очевиден. Мы должны искать гражданина в хоре. С точки зрения истории театра мы знаем, что участники хора *были гражданами*, в отличие от многих актеров. Участие в хоре было частью образования гражданина. Предавшись ритму танца, танцор учился ощущать себя частью более крупного целого, становясь частью того же физического и ментального организма, что и остальные четырнадцать афинских юношей. Такие же отношения доверия требовались и на войне. Интенсивность этих отношений должна была быть, по крайней мере, соразмерной семейным отношениям. Но это, конечно же, V в. до н.э., а сегодня мы сталкиваемся с «Антигоной» как текстом, что делает наши отношения с пьесой совершенно другими. У нас нет музыки и хореографии, которые когда-то были неотъемлемой частью художественного творения Софокла. Как в школе, так и в профессиональной театральной среде, ученик, скорее всего, познакомится с пьесой в переводе, и, вероятно, этот перевод упростит и прояснит сложные ритмы, образы и семантические двусмысленности оригинала, поэтому хоральная ода становится не местом для глубоких размышлений, а утомительным перечислением банальностей. То влияние, которое оказывают на сцену пятнадцать слушающих

---

[1] D.W.M. Barker, Tragedy and Citizenship: Conflict, Reconciliation, and Democracy from Haemon to Hegel, State University of New York Press, Albany, NY, 2009, 2.

и говорящих, гораздо значительнее, чем то, которое оказывает одиночный набор слов. Будучи читателями, мы зависимы от повествования, а хор представляет собой лишь нежелательное прерывание нашего удовольствия от чтения.

Таким образом, чтобы найти гражданина в тексте, мы должны прочитать его, поставив в центр внимания хор, но этому навыку нелегко научить и научиться. Каждый хоровой стасим содержит в себе историю или истории, ожидающие раскопок, подобно мифу о Клеопатре, замурованной в пещере, в четвертом стасиме. И хор, подобно любому другому персонажу, отправляется в путешествие, эмоционально разрываясь в различных направлениях, и, в конце концов, говорит Креонту, что он должен сделать. Истинная сложность хора заключается в его отношении к аудитории. Когда в пятом стасиме хор призывает Диониса приехать в Фивы в качестве главного исполнителя танца, происходит сближение с культовым аспектом фестиваля, когда трагические хоры танцуют перед афинянами. Хор в этом отрывке поет о том, что Дионис идет излечить город «чистой стопой»[1] или «целительным шагом»[2] (καθαρσίῳ ποδί – 1144), и когда мы читаем аристотелевское объяснение катарсиса, легко забыть, что катарсис осуществлялся ногами танцоров. Такие вещи трудно объяснить в классе.

Итак, вернемся к первым принципам. Что мы, как педагоги, пытаемся сделать? Можно сказать, что мы учим учеников думать. Этого нелегко достичь. Вы можете задать ученикам эссе на тему «Кто прав: Антигона или Креонт?» Это не учит их думать, это говорит им, что вы (учитель), понимаете гегелевский баланс между двумя моральными противоположностями. Вы можете задать эссе «Почему Антигона отказывается повиноваться Креонту?» Опять же, кажется, что этот вопрос требует размышлений, но на самом деле он указывает ученику, *что* тот должен думать, а именно – что ему/ей следует идентифицировать себя с фигурой Антигоны. Это мышление в некотором роде, но замкнутое мышление. Давайте вернемся к Софоклу, к учителю, которого мы глубоко уважаем, и посмотрим, что он говорит о мышлении. В финальных строках «Антигоны» хор говорит, что главный принцип человеческого счастья – phronein (думать); хвастливые слова оцениваются в ударах, но в старые времена τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν[3]. Последнее слово пьесы, таким образом, говорит о том, каким образом пьеса способствует образованию. Пьеса учит phronein, что мы можем перевести как «мысль». Однако этот перевод едва ли можно назвать

---

[1] Пер. Ф. Зелинского. – *Прим. ред*.
[2] Пер. С. Шервинского и Н. Позднякова. – *Прим. ред*.
[3] «Они учили мыслить». – *Прим. ред*.

адекватным; «чувство» ближе по смыслу. Для Аристотеля phronesis – это некая прикладная форма мудрости, подходящая для того, чтобы изменить мир, но на более древнем языке трагедии действие нашего психофизического φρένες охватывает как мысли, так и чувства.

И вот мы подходим к сути проблемы образования. Если мы хотим, чтобы Софокл был нашим учителем, мы должны прислушаться к нему. Если мы хотим учиться у античности преподаванию гражданской ответственности, тогда мы должны изучить то, как гражданская ответственность преподавалась в Античности. Гражданственность была практикой, образом жизни, и впитывалась телом так же, как и разумом. Платон поставил танец в центр образовательного процесса, потому что именно таким образом люди учились быть в гармонии с другими людьми, с полисом, и, следовательно, с самими собой. Если мы действительно хотим обучать гражданской ответственности с помощью «Антигоны», тогда мы должны вступить с ней в контакт через практику. Если гражданская ответственность понимается как нечто активное, то и воспитание ее должно быть активным. Если гражданская ответственность касается участия в строительстве общества, то и воспитание должно включать в себя участие в строительстве воплощенного понимания, phronein.

Этот вопрос я хочу рассмотреть на своем семинаре после обеда. Я еще не нашел ответов, но с некоторыми из вас мне бы хотелось изучить способы, которые помогут вашим ученикам стать как исполнителями, так и гражданами, исполняющими свою гражданственность. Я сейчас закончу цитатой из моего любимого теоретика, Ханны Арендт, которая сравнивает игру в театре с активной гражданской позицией. Она пишет: «Актерам нужна аудитория, чтобы показать свою виртуозность. Людям действующим [под ними она имеет в виду граждан] также нужно присутствие других, перед кем они могут выступать; обоим нужно общественно организованное пространство для своей «работы», и оба зависят от других в собственно представлении… Греческий полис когда-то был именно такой «формой правления», которая обеспечивала людей пространством выступлений, где они могли бы действовать, своего рода театром, где могла появиться свобода»[1].

---

[1] ‘Freedom and Politics’ in On Liberty, ed. David Miller, Oxford 1991, 65.

Статья Хейзел Мелиссы Толивер «Учение Теренция об образовании» предлагает читателю проследить эволюцию античного театра и, в особенности, изменения древнегреческих драматических стандартов в древнеримском театре времен Теренция. Как и Дэвид Вайлс, Толивер обращает внимание на взаимодействие и взаимозависимость античных институтов семьи и образования. Героями комедий Теренция становятся «отцы и дети», которые не находят понимания и, только максимально усложнив простую ситуацию, начинают задумываться о поиске компромиссного решения. Они оспаривают внутрисемейную иерархию, подтачивают дисциплину, идущую от главы семьи, попадают в плен к страстям и порокам, а главное – постоянно боятся того, что их поглотит поток чужого жизненного опыта.

Выдвинув гипотетическое положение о том, что Теренций через комедии хотел явить свою концепцию наилучшего образования, Толивер проводит аналогию с Цицероном, который хотел сделать то же самое через свои софинения и речи. Разрабатываемая Цицероном концепция humanitas, предполагала сближение, но не слияние греческого и римского канонов добродетели. Существование дух видов образования – по греческому и по римскому образцу – рассматривалось Цицероном с точки зрения великой миссии римлян, которые наконец-то получили возможность построить свой сад Академа и сделать его столь же привлекательным для учеников. Теренций, безусловно, не мог не интересоваться этими же вопросами, но в центре его внимания все же была не педагогическая теория, а педагогическая практика. Простые вопросы о том, как, кого и зачем учить, интересовали Теренция с точки зрения жизнеспособности существовавших образовательных практик, ориентированных на формирование римского гражданина, которому могло быть не чуждо грекофильство. Теренций, как и Цицерон, считал, что образование для римлянина должно быть особой формой воспитания через культуру, неким возвышением над повседневностью, а не подготовкой к жизни в ее рамках.

Толивер подчеркивает, что внимательное прочтение текстов Теренция позволяет увидеть причины и последствия смещения образовательных идеалов с теми смысловыми акцентами, которые расставляли образованные люди, интересовавшиеся гуманизмом эллинской культуры представители кружка Сципиона.

Хейзел Мелисса Толивер

Учение Теренция об образовании[1]

(Пер. Я.А. Волковой, В.К. Пичугиной)

Несмотря на то что римские драматурги часто многое заимствовали из греческой драматургии, стоит предположить, что с помощью своих пьес они продвигали идеи, которые, как они надеялись, окажут влияние на публику. Цель данной статьи – представить доказательства того, что Теренций, чувствуя необходимость в улучшении современных ему методов обучения, в некоторых комедиях (в частности, в «Самоистязателе» и «Братьях»[2]), обнародовал свою концепцию наилучшей системы образования. Более того, вполне возможно, что он отчасти выступил в качестве представителя образованных людей из кружка Сципиона, которые особенно интересовались гуманистическим аспектом эллинской культуры.

Поскольку общеизвестно, что образование в раннем Риме было, в основном, делом семьи[3], осуществляемым под наблюдением родителей[4], фраза «теория образования» в настоящем исследовании будет

---

[1] Оригинальное издание: Toliver H.M. The Terentian Doctrine of Education // The Classical Weekly. – 1950. – Vol. 43. – № 13. – PP. 195–200. Полнотекстовая версия доступна по адресу: http://www.jstor.org/stable/4342731. Благодарим редакцию журнала за бескорыстное и любезное разрешение перевести и опубликовать данную работу. Перевод с английского Я.А. Волковой, В.К. Пичугиной; комментарии В.К. Пичугиной. Перевод и комментирование выполнены при финансовой поддержке РФФИ проект «Концепция воспитания культурой в педагогике Цицерона» № 16-06-00004».

[2] В данной статье цитаты Теренция приводятся по изданию P. Terenti Afri Comoediae, ed. Robert Kauer and Wallace M. Lindsay (Oxford: At the Clarendon Press, 1926).

[3] Даже римские законы не ставились выше семейных воспитательных традиций и демонстрировали уважительное отношение к семейному укладу. – (*Прим. – В. П.*).

[4] Подробное описание раннего римского образования см.: J.F. Dobson, Ancient Education and Its Meaning to Us (London: George C. Harrap and Co., 1932), pp. 91–104; Paul Monroe, Source Book of the History of Education for the Greek and Roman Period (New York: Macmillan, 1902), pp. 327–85; Aubrey Gwynn, Roman Education from Cicero to Quintilian (Oxford: At the Clarendon Press, 1926), pp. 11–58; Ernest Carroll Moore, T'he Story of Instruction: The Beginnings (New York: Macmillan, 1936), pp. 322–31; A.S. Wilkins, Roman Education (Cambridge: At the University Press, 1905), pp. 1-2, 5–15; Walter Hobhouse, The Theory and

означать теорию сущности и методов семейного воспитания[1] римского мальчика. Имеется достаточно доказательств того, что это домашнее обучение было в те времена чрезвычайно строгим. Уже во времена Катона традиционное образование для сына состояло из строгой умственной и физической подготовки наряду с усвоением основных римских добродетелей и таких фактических знаний, которые помогли бы юноше в служении государству и семье. Культурность не являлась важным элементом. Цель образования, по мнению жителей раннего Рима, заключалась в подготовке к выполнению обязанностей повседневной жизни[2].

Однако когда в Риме начало широко распространяться грекофильство, его последователи осознали, что постижение греческой литературы и философии может стать в биографии ученика последним гуманистическим штрихом, после того как старая система воспитает в нем строгие качества prudentia, honestas, virtus, pietas, pudor, constantia и gravitas[3]. Именно это и произошло с некоторыми римлянами. У многих членов кружка Сципиона и позднее у Цицерона мы видим эту самую humanitas[4], которая была результатом слияния луч-

---

Practice of Ancient Education (New York: Stechert, 1910), pp. 29–41; William M. Smail (trans.), Quintilian on Education (Oxford: At the Clarendon Press, 1938), pp. IX–XV; K.M. Westaway, The Educational Theory of Plutarch (London: University of London Press, 1922), pp. 20–23; W. Warde Fowler, Social Life at Rome in the Age of Cicero (New York: Macmillan, 1927), pp. 169–84. Из оригинальных источников информации о традиционно суровой системе дисциплины и подготовки, предпочитаемой древними римлянами, см.: Plautus. Bacch. 419–48; Tacitus Dial. 28–34; Pliny Ep. viii. 14. 1–7; Plutarch Aem. 6. 4-5 and Cat. Ma. 20. 2–8.)

[1] Здесь и далее употребляемое автором слово “discipline” будет в зависимости от контекста переведено как «воспитание», «подготовка», «образование», «дисциплина». В строгом смысле, слово “discipline” может быть переведено на русский язык и как дисциплина (в смысле «порядок»), и как обучение (в смысле «особая подготовка»). Лат. глагол “discere”, от которого произошло слово “disciplina”, означает «учиться». Первыми значениями для латинского слова “disciplina” были «учение, обучение, образование, наставления, навыки». – *Прим. пер*.

[2] Cf. Gwynn, op. cit. (см. сноску выше), pp. 17–18, 34; Wilkins, op. cit. (см. сноску выше), pp. 1–2, 15; J. Wight Duff, A Literary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age (New York: Charles Scribner’s Sons, 1927), pp. 49–50.

[3] Благоразумие, честь, мужество/храбрость, благочестие, стыдливость, стойкость/постоянство, строгость. – *Прим. пер*.

[4] Полное и ясное объяснение humanitas в том смысле, как оно понималось римлянами, можно найти в интересной статье профессора O.E. Nybakken «Humanitas Romana», TAPA, LXX (1939), 396–413. В одном месте он описывает «humanitas Romana» как понятие, которое «охватывало широкие универсальные человеческие обязанности, глубокие чувства любви и сострадания, общую утонченность жизни, включая красоту внешней социальной формы,

ших черт греческого характера с типично римскими чертами[1]. Плутарх сообщает, что Эмилий Павл (отец Сципиона) дал своим детям как старое римское, так и новое греческое образование, уделив несколько большее внимание последнему (Aemilius Paulus, 6. 4-5). Эти два типа образования дополняли друг друга, при этом римское представляло собой подготовку к практической деятельности в семье и государстве, а греческое добавляло понимание духовной и моральной ответственности человека перед человеком. Таким образом, сочетание двух типов образования, как казалось, имело потенциальную возможность сформировать более совершенный характер[2].

К сожалению, как и предвидел Катон, стремление к эллинизму могло приводить не только к идеальным результатам. Многие римляне, видя в эллинизме, в основном, возможность приятного развлечения, забыли свою старую строгую дисциплину и переняли свободные морально-нравственные принципы и роскошный образ жизни, что в глазах общественности стало считаться характеристикой всего греческого. В связи с этим фундаментальные римские концепции долга, морали и целостности начали меняться, и эта тенденция, несомненно, нашла отражение в образовательной политике.

Таким образом, в fabulae palliatae[3] интересно проследить признаки таких смещающихся образовательных идеалов. В «Вакхидах» (405–499)

наслаждение литературой, искусством и плодами созерцания и учености, а также рациональное применение добродетельного отношения и поведения, для того, чтобы по отдельности и сообща служить на благо людей». Профессор Нибаккен также описывает увлечение гуманизмом членами кружка Сципиона и Цицероном и их заинтересованность в распространении гуманизма среди римлян.

[1] В сочинениях, речах и письмах Цицерон расставляет разные смысловые акценты и помещает “humanitas” в разные контексты. Там, где понятие “humanitas” имеет у Цицерона педагогическое содержание, он говорит о результате образования (некой норме образованности и культурности в масштабе империи, но с опорой на греческое наследие) или о процессе образования в масштабе конкретного человека (глубоко личном греко-римском пути к добродетели). *Прим. – В. П.*

[2] Cf. J. F. D’Alton, Roman Literary Theory and Criticism (New York: Longmans, Green & Co., 1931), p. 28; Ruth Martin Brown, A Study of the Scipionic Circle (“Iowa Studies in Classical Philology,” No. 1 [Scottdale, Pa.: Mennonite Press, 1934]), p. 14; Fowler, op. cit. (см. сноску выше), p. 105; W. Warde Fowler, The Religious hxperience of the Roman People from the Earliest Times to the Age of Augustus (London: Macmillan, 1911), pp. 362–64; Nybakken, op. cit. (см. сноску выше), pp. 398, 401–4.

[3] В сюжетах паллиаты – комедиях, которые ставились римскими драматургами по греческим образцам и игрались актерами в греческих костюмах. *Прим. – В. П.*

Плавт описывает противоречивые педагогические методы, один из которых делает акцент на строгой, другой – на нестрогой дисциплине. Но именно младший из драматургов, Теренций, признавая существование противоречивых мнений относительно правильной системы обучения мальчиков, представляет общественному вниманию достоинства и недостатки альтернативных методов. Его комедия «Братья» предлагает яркий контраст между «старомодными» и «прогрессивными» педагогическими школами в античную эпоху.

В самом начале необходимо признать, что эта очевидная заинтересованность Теренция в проблемах образования может быть вторичной. Поскольку сюжеты и «Самоистязателя», и «Братьев» были взяты из не дошедших до нас комедий Менандра, можно допустить, что римский драматург просто перенес эту тему из греческого образца и вовсе не обязательно был лично обеспокоен проблемами образования в своем родном городе. В рамках данной статьи нет возможности исследовать данную точку зрения, углубляясь в историю новой греческой комедии, а также в сложный и уже не раз обсуждавшийся вопрос о взаимоотношениях между Теренцием и его греческими прототипами. Тем не менее можно сказать, что Теренций, в отличие от авторов новой комедии, очень серьезно относился к этой теме и акцентировал внимание на вопросе образования путем умелого манипулирования парами контрастных персонажей[1]. Сам факт, что он так старательно продвигал этот вопрос, указывает на интерес к нему как к вопросу общественно значимому. Даже если Теренций и заимствовал данную тему, это не помешало ему осознать, насколько она была актуальна в тот период истории римского образования.

Теренций находился под влиянием членов сципионовского кружка и, вероятно, разделял их гуманистические стремления. Представляется очевидным, что и он и они верили в образование, которое выйдет за пределы простого внушения староримских добродетелей и будет развивать качество humanitas. Есть вероятность того, что драматург и его товарищи рассматривали театр как прекрасный инструмент пропаганды идей и, следовательно, распространения разделяемых ими образовательных теорий. Они бы ни в коей мере не постеснялись заняться продвижением этих теорий любыми достойными

---

[1] Cf. Philip Whaley Harsh, A Handbook of Classical Drama (Stanford University, California: Stanford University Press, 1944), pp. 385-86, 394–98. См. также: Gilbert Norwood, The Art of Terence (Oxford: Blackwell, 1923), pp. 111, 126–30, and Plautus and Terence (New York: Longmans, Green and Co., 1932), pp. 112–19, 175. Несколько иная точка зрения представлена в: Ph.E. Legrand, The New Greek Comedy, trans. James Loeb (London: William Heinemann, 1917), pp. 440–43.

средствами, особенно учитывая тот факт, что они, несомненно, осознавали необходимость противостоять обвинениям в снижении стандартов вследствие притока в римское образование эллинизма[1].

Но помимо высокой вероятности того, что драматург и его покровители были озабочены римским образованием в достаточной мере, чтобы попытаться улучшить его, существуют еще доказательства, содержащиеся в самих комедиях. Примечательно, что Теренций написал не одну, а две комедии на тему того, что включает в себя правильное образование. Кроме того, намеки на эту тему содержатся и в некоторых других его комедиях. «Девушка с Андроса» и «Свекровь», например, изменяют традиционное представление об абсолютной отцовской власти, явно демонстрируя осознавание того, что сыновья имели, по крайней мере, в некоторой степени, возможность и право брать на себя ответственность и принимать решения. Однако именно «Самоистязатель» и «Братья» являются выдающимся вкладом латинской комедии в серьезное рассмотрение вопросов образования.

«Самоистязатель» в целом оценивается критиками ниже, чем «Братья». Одна из причин такой оценки заключается, возможно, в том, что в более ранней комедии решение проблемы, лежащей в основе сюжета, несколько запутанно. В комедии представлены два отца, Хремет и Менедем, которые рассуждали о проблеме правильных взаимоотношений между родителем и сыном, а на практике придерживались противоположных теорий. В одной длинной речи («Самоистязатель», *Heautontimorumenos*, далее HT, цифры – строки по тексту: 96–112) Менедем демонстрирует, что его поведение по отношению к сыну включает все атрибуты старомодного отца: он начал с жестокого обращения, упреков и оскорблений; он продолжил угрозами отречься от юноши; и он достиг кульминации, приписывая проступки молодого человека праздности и ссылаясь на свою собственную молодость как на идеальный пример. К несчастью, Клиния настолько буквально воспринял слова отца, что сбежал из дома и поступил на военную службу, тем самым заставив старика осознать собственную глупость (HT 112–17). Менедем тотчас же кидается в другую крайность, истязая себе раскаянием и клянясь, что он никогда больше не будет возражать против желаний Клинии, какими бы экстравагантными они не были (HT 121–50, 439, 464–66, 858).

Итак, тщательное изучение пьесы говорит о том, что, по сравнению с обычными молодыми людьми из латинской комедии, Клиния на самом деле является юношей, обладающим исключительно

---

[1] Cf. Nybakkeln, op. cit. (см. сноску выше), p. 400; H.R. Fairclough, P. Terenti Afri Andria (Boston: Allyn and Bacon, 1901), p. XXXIV.

высокими моральными качествами. Он любит добродетельную девушку. По большому счету, нет никаких свидетельств того, что он не уважает своего отца. Он не плетет никаких интриг, чтобы выманить деньги у Менедема, и предпринимает единственную попытку обмана ради своего друга Клитифона. Насколько можно судить, его поведение всегда однообразно, и единственное, в чем он не повинуется своему отцу, это его любовные отношения. Тогда очевидно, что система образования Менедема произвела здравомыслящего и высоконравственного человека. Что касается характера этого человека, то едва ли его можно отнести к педагогическим неудачам.

Однако Теренций явно хочет предположить, что для того, чтобы какой-либо метод воспитания был успешным, он должен увеличивать, а не уменьшать счастье как родителя, так и ребенка. В этом отношении система Менедема дает сбой. До момента отъезда молодого человека Менедем не только не понимает его, но и, по-видимому, не чувствует в этом необходимости. В результате, он совершает ошибку, пытаясь заставить Клинию отказаться от своей возлюбленной. В пьесе нет никаких указаний на то, что до этого момента молодой человек бывал по-настоящему несчастлив, но представляется маловероятным, что этот момент мог быть первым конфликтом желаний. Вероятно, эта ссора из-за девушки – окончательная, невыносимая кульминация долгих лет, в течение которых отец пытался подавить упрямого сына. Когда в результате этого разрыва отношений старик вынужден воспринимать ситуацию с двух сторон, он тоже становится глубоко несчастным. Таким образом, его система воспитания произвела существо, вооруженное моралью, идеалами и взглядами выше, а не ниже среднего в своем окружении, но в то же время эта система стала причиной глубокого несчастья как для отца, так и для сына. Теренций, таким образом, внушает своим зрителям мысль о том, что прежние образовательные идеалы недостаточно хороши, потому что они не обеспечивают такие важные аспекты отношений между отцом и сыном, как взаимопонимание, доброта и благоразумие.

Позволив Менедему бросаться из одной крайности в другую, Теренций смог эффектно противопоставить недостатки как чрезмерной строгости, так и чрезмерной снисходительности. Чтобы подчеркнуть риск чрезмерной снисходительности, в пьесу вводится персонаж Клитифон, который, хотя и воспитывался гораздо более снисходительным отцом, все же оказывается никчемным человеком. Правда, то, насколько снисходительным был Хремет, вопрос довольно туманный, поскольку его речи по вопросу дисциплины – а этот болтливый горожанин никогда не упускал возможность произнести речь – не

слишком последовательны. В начале комедии (HT 151–57) он точно диагностирует проблему взаимоотношений между Менедемом и Клинией, говоря, что они недостаточно хорошо знают друг друга и что Клиния, не осознавая того, как сильно любит его отец, не может доверять ему. Этот отрывок содержит справедливую критику староримской дисциплины, одобряемой Менедемом. Однако вскоре после этого, в разговоре о Клинии со своим сыном Клитифоном, Хремет, похоже, оправдывает строгость Менедема, утверждая, что сын должен уступать отцу и что любые жестокие действия со стороны отца совершаются исключительно ради блага сына (HT 200–10). Эта речь и последующая горькая реакция Клитифона (HT 213–29) несколько озадачивают, так как в них нет никаких признаков восхваляемых Хреметом теорий доверия и понимания, особенно с учетом того, что в дальнейшем оказывается: Клитифон, подобно многим другим молодым людям, у которых строгие родители, страстно влюблен в гетеру и планирует обманом получить деньги у отца.

Чтобы еще больше усложнить любую попытку прийти к пониманию зрителями убеждений Хремета, автор показывает то, как он не одобряет ставшего либеральным Менедема. Хремет, особенно после того, как он накормил гетеру Вакхиду и ее свиту обедом, призывает к осторожности и умеренности, предупреждая, что nam deteriores omnes sumu' licentia[1] (HT 483). Его изобретальный ум рождает блестящее предложение, чтобы Менедем разрешил рабу обмануть его – прелестная схема для дисциплинирующего образования. И только некоторое время спустя (HT 562–94), добродетельно предупредив Клитифона, флиртующего с той, которая, по его представлениям, была возлюбленной Клинии, о том, что нельзя вмешиваться в чужие любовные дела, он стал прежним добродушным и уверенным в себе родителем, который никогда не нуждается в строгих методах, для того, чтобы убедить своего сына поступить правильно. Но поразительное открытие, что его собственный сын любит гетеру, и не только не доверился в этом отцу, но и обманул его, заставляет Хремета изменить свое отношение. И изменить настолько же сильно, как и в свое время это сделал Менедем, а возможно, и сильнее, поскольку он ожесточен в своих угрозах лишить сына наследства, и даже Менедем называет его бесчеловечным (HT 1045-46). Для читателя, и возможно, для зрителя, совокупный результат всех этих речистых, но непоследовательных высказываний Хремета – это неопределенность в отношении того, насколько либеральна должна быть система образования,

[1] «нас всех портит своеволие». – *Прим. пер.*

которую он поддерживает. Однако, насколько возможно понять, его теория основана на принципе полной откровенности и взаимопонимания между отцом и сыном. Тем не менее, в конечном итоге, она приводит к еще большему провалу, чем система Менедема, ибо, в отличие от Клинии, Клитифон не проявляет ни одного достойного качества. Он не соответствует никаким признанным моральным стандартам и не выказывает ни малейшего знака сыновнего благочестия.

Согласно вышепроведенному анализу, Теренций, похоже, старается сказать, что ни одна из продемонстрированных в «Самоистязателе» теорий образования не обеспечит желаемых взаимоотношений между родителем и ребенком, и ни на одну из них нельзя положиться в достижении счастья и нравственной чистоты. Скрытый смысл, возможно, заключается в том, что необходимо придерживаться умеренного курса в воспитании ребенка. Дисциплину в моральных вопросах нельзя обойти стороной, и только отец, который это понимает, может сохранить уважение своего сына. Но эта дисциплина должна применяться разумно и сочувственно, чтобы молодой человек принял ее с желанием.

Следует признать, что из-за размытых границ между строгостью и снисходительностью «Самоистязатель» не дает четкой концепции разумной системы образования. Однако такой упрек не может быть сделан в сторону «Братьев» (*Adelphae)*. Братья Микион и Демея являются сторонниками противоположных теорий. Первый внутренний монолог Микиона показывает нам, что Демея – это суровый трудолюбивый человек, рассудительно принимающий на себя ответственность главы семьи, а Микион – неторопливый снисходительный эстет, ведущий образ жизни ни за что не отвечающего холостяка (Ad. 40–47). Монолог также включает в себя достаточно полное изложение теории Микиона относительно правильного метода воспитания сына – именно этой системы он придерживался, воспитывая своего приемного сына Эсхина (Ad. 48–77). Анализ его высказываний показывает, что его система построена на взаимном доверии и дружбе между родителем и сыном: если отец демонстрирует снисходительность и доброту, то у сына от него не будет секретов, он будет искренним, открытым и научится поступать правильно по своей воле, а не из страха; если же отец применяет только силу, то он воспитывает в сыне лживость.

Можно отметить, что, как в этом монологе, так и в последующих отрывках, Микион выделяет liberalitas[1] как качество, которое при должном поощрении будет служить идеальным руководством для

[1] «образ мыслей и действий, свойственный свободному человеку; благородство». – *Прим. пер.*

юношеского сознания. Представляется, что латинские слова liberalis и liberalitas имеют коннотацию щедрости, заботы о других и связи с высокими идеалами личностного поведения, что является качествами истинно благородного человека. Теренций, очевидно, рассматривает чувство долга и нравственную ответственность как неотъемлемую часть liberalitas; юноша, воспитанный надлежащим образом, не будет скрытным и замкнутым, он призна́ет свои неблагоразумные поступки и понесет за них полную ответственность (Ad. 52–58). Эта идея заявлена не только Микионом в его первом монологе; далее Гегион, думая, что Эсхин собирается бросить обесчещенную им девушку, обвиняет молодого человека в недостойном vir liberalis[1] поведении (Ad. 464)[2]. Более того, Микион, который, безусловно, считает себя vir liberalis, проявляет желание взять ответственность не только за свои личные поступки, но и за действия мальчика, которого он воспитал. Когда он узнает, что Эсхин повел себя настолько неправильно, что у Состраты создалось впечатление, что ее дочь обесчестили и бросили, Микион лично приходит ее успокоить. Это наверняка было для него очень постыдной обязанностью, которую он мог бы передать Гегиону (Ad. 597–609). Позднее Микион отчитывает Эсхина за его такое поведение. Он говорит, что юноша, не взяв на себя всю ответственность за свои поступки и не приложив усилия, чтобы смягчить их последствия для других, вел себя недостойно ingenium liberale[3], которым, по мнению Микиона, тот обладает (Ad. 683–95). Очевидно, что Теренций рассматривает liberalis как весьма желательный элемент характера и провозглашает его как связующее звено с liberi (так он называет сыновей благородных людей). Его вывод состоит в том, что люди, которые заставляют своих сыновей руководствоваться страхом, а не liberalitas, не являются подходящими отцами для liberi (Ad. 57–58, 74–77).

Дополнительные детали, раскрывающие отношение Микиона к вопросу правильного воспитания, можно найти в его упреках брату (Ad. 101–10), когда он настаивает на том, что, если бы Демея был человечным, то позволил бы сыну отдать дань увлечениям молодости, включая вино и любовные похождения, сейчас, а не позже – после смерти Демеи, в годы жизни, не пригодные для такого поведения. Эти утверждения заставляют предположить, что Микион, возможно, настолько расширил идею свободы, которую он, без сомнения, ассоциировал с liberalitas, что фактически отказался от прежней дисциплины.

---

[1] «благородного человека». – *Прим. пер.*

[2] Гегион – родственник Состраты, матери девушки, будущей жены Эсхина. – *Прим. пер.*

[3] «благородного нрава». – *Прим. пер.*

Что касается теорий Демеи, которые были хорошо известны аудитории Теренция, то информация дается отрывочно. Он сильно возмущен, когда слышит, что Эсхин (мальчик, усыновленный Микионом), ворвался в дом работорговца и похитил девушку. Упрекая Микиона в том, что он позволил юноше стать таким развращенным, он предлагает пример для подражания – Ктесифона, мальчика, которого воспитал он, и который, по его мнению, бережливый, здравомыслящий и целеустремленный (Ad. 93–96). Позже, с изрядной долей самодовольства, Демея рассказывает рабу Сиру о своем методе воспитания Ктесифона. Однако, позволяя Сиру подшучивать над стариком во время разговора, Теренций высмеивает и Демею и его методы (Ad. 413–44). Когда Демея замечает Гегиона, он указывает на наиболее ценимые им качества характера, отзываясь о своем друге как о человеке старинной доблести и чести (Ad. 440–45). Мы можем догадаться о том, как Демея обращается с сыном: Ктесифон, думая, что отец уехал в деревню, сожалеет о том, что деревня находится слишком близко к городу, потому что старик, не найдя юношу там, может быстро добраться до города и проверить, чем он занимается (Ad. 523–27).

Персонажи Демея и Микион прописаны в пьесе лучше всего, и, по мере того как конфликт между ними становится все острее, становятся очевидны слабости тех систем, которые они отстаивают. Ведь именно для Ктесифона, которого постоянно восхваляет Демея, Эсхин похитил арфистку. Между тем сам Эсхин вовлечен в любовную историю, о которой Микион ничего не знает. Таким образом, оба мальчика нарушили самое почитаемое качество системы своих родителей: Ктесифон начал вести жизнь, которая обязательно влечет за собой расточительность и безнравственность, в то время как Эсхин не поделился самым важным событием своей жизни с Микионом. С самого первого появления на сцене Ктесифон показывает себя слабовольным человеком, которому вряд ли знакомо значение древних римских ценностей. Бесцеремонно обращаясь со сводником, Эсхин так же быстро показывает, что у него нет никакого понятия о кротости и уважении к правам других, что является основными элементами liberalitas. Хотя оба брата обладают привлекательными качествами, между их нравственными взглядами, которые следует описать как прискорбные, мало отличий.

В начале комедии (Ad. 141–54) Микион рассказывает, что он начинает терять терпение с Эсхином, чьи любовные приключения многочисленны и дорого обходятся приемному отцу. Позднее он успокаивается, узнав, что Эсхин похитил арфистку для Ксетифона (Ad. 364–66), но сильно раздосадован, узнав, что его держали

в неведении относительно любовной связи Эсхина (Ad. 639-40). Взаимоотношения отца и сына трогательно изображены в сцене, когда, наконец, устраивается свадьба (Ad. 679–712). Искреннее раскаяние Эсхина, мягкие упреки Микиона, и горячая благодарность молодого человека слишком неподдельны, чтобы допустить мысль о том, что Микион был полностью несостоятелен как отец. Представляется, что родитель достиг определенного успеха, если его сын говорит те слова, которые говорит Эсхин (Ad. 709–11): «Как не любить и на руках как не носить его мне? / Любезностью своею он большую мне доставил / заботу. Поостерегусь сознательно вперед я, чтоб как-нибудь нечаянно его не огорчить мне»[1].

Тем не менее это проявление чувств было бы бóльшим аргументом в пользу системы Микиона, если бы оно было высказано до, а не после того, как Эсхин достиг своей заветной мечты благодаря стараниям отца и вопреки своей нерасторопности.

Демея не осознает провала своей системы воспитания почти до самого конца пьесы (Ad. 789–92), когда застает Ксетифона с арфисткой. Обнаружив его вероломство, старик полностью меняет отношение к сыну. Поразмыслив над собственной непопулярностью по сравнению с расположением, которым пользуется Микион, он внезапно решает показать пример снисходительности и щедрости (Ad. 870–81). Оставшаяся часть комедии представляет собой забавный, но многозначительный фарс, в котором Демее удается убедить Микиона сделать несколько важных шагов против своих желаний только потому, что тот запутался в своей собственной теории и не имеет достаточно мужества, чтобы отказать в настойчивой просьбе. Например, Микион не хочет жениться на матери возлюбленной Эсхина и называет эту идею pravom ineptum absurdum atque alienum a vita mea[2] (Ad. 944), но все же соглашается на женитьбу. Донат в «Комментарии к Братьям» (Ad. 938) замечает: «У Менандра старик не упрямится против свадьбы: а потому Теренций εὑρετικῶς [выдумщик]»[3]. Таким образом, римский писатель, отступая от оригинала в этом месте, делает важный акцент на слабости философии самодовольства Микиона, которая довела его до такого затруднительного положения. Весь отрывок (Ad. 924–97), где Демея меняется ролями со своим братом, наиболее эффективно выявляет результаты, которые дает система, основанная

---

[1] Прив. по: Теренций. Братья / пер. А.В. Артюшкова // Теренций. Комедии. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 474. – *Прим. пер.*

[2] «нелепой, глупой и чуждой моей жизни». – *Прим. пер.*

[3] Текст цитируется по изданию: Paul Wessner (Aeli Donati Quod Fertur Commentum Terenti [Leipzig: Teubner, 1902–5], II, 176).

на терпимости без достаточного внимания к строгим руководящим принципам.

В результате, когда сбитый с толку Микион требует объяснить причину такой неожиданной перемены в своем брате, последний говорит следующее (Ad. 986–95): «Вот что показать хотел я. Наши сыновья тебя / лишь за то сейчас считают добрым, обходительным /, что всегда им потакаешь, их даришь и балуешь/, а не то чтоб сам ты жизнью отличался правильной /или был разумно добрым. Ну, а если жизнь моя / ненавистна вам за то, что (правы ли, не правы ль вы) / не потворствую во всем я – вам мешать не стану я /: покупать, мотать и делать что хотите можете/. Только если предпочтете, чтоб исправил я, сдержал/, а при случае спустил бы вам, когда по юности / не досмотрите, со страстью справиться не сможете ль/, ни сообразить порядком, тут к услугам вашим я»[1].

Эта речь и то, что Эсхин немедленно принял это предложение руководства, демонстрируют необходимость некоторой доли мудрого контроля. Но последняя речь Демеи (Ad. 996-97), в которой он обещает Ктесифону не вмешиваться в его отношения с арфисткой, предполагает то, что в будущем между ними будет определенная степень снисходительности в сочетании со строгостью. Таким образом, то, как дела обстоят в конце пьесы, похоже, обеспечит в дальнейшем совместный надзор за молодыми людьми со стороны Демеи и Микиона – сторонников, соответственно, строгости и снисходительности, что, таким образом, устанавливает разумный контроль в сочетании с благожелательным пониманием.

В «Братьях», своей последней комедии, Теренций, очевидно, добивается того, что, по его мнению, является сбалансированным решением проблемы воспитания. Рецепт молодого драматурга прост: разумная дисциплина в сочетании с истинным уважением к личному человеческому достоинству. Теория Теренция, делающая акцент на золотой середине между строгостью и снисходительностью, определяет тип назидания, логически произрастающий из жизненной философии, заявленной им в его первой комедии «Девушка с Андроса» (60-61): «Ни в чем излишка – в жизни дело первое»[2].

Система, которая делала упор на умеренности и разумности и которая поощряла liberalitas в том смысле, в котором Теренций понимал этот термин, в высшей степени подходила для развития humanitas,

---

[1] Прив. по: Теренций. Братья / пер. А.В. Артюшкова // Теренций. Комедии. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 497. – *Прим. пер.*

[2] Прив. по: Теренций. Девушка с Андроса / пер. А.В. Артюшкова // Теренций. Комедии. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 32. – *Прим. пер.*

которую друзья-эллинофилы[1] драматурга считали желаемой целью в характере[2]. Теренций вынес на обсуждение это учение об образовании, всерьез надеясь на то, что оно заинтересует зрителей как идеальное решение воспитательных проблем, которые возникли частично в результате недостатков древнеримских методов, и частично – как результат нежелательных веяний, сопутствующих эллинистической тенденции. Представляется вероятным также, что, если люди из сципионовского кружка на самом деле не подсказывали Теренцию эту идею популяризовать учение об образовании, которое они как гуманисты могли одобрять, то они, по крайней мере, полностью поддерживали его усилия. Возможно, в глазах таких людей, наделенных видением будущего благодаря обучению и философской мысли, подобная теория образования была последней надеждой на спасение уже начинающего вырождаться римского характера.

Если мы и должны назвать эти заключения относительно замысла Теренция и активной поддержки его друзей разумными предположениями, то доказательства, содержащиеся в комедиях, наверняка подтвердят вывод о наличии у Теренция конкретной теории образования. Либо своя собственная, либо заимствованная у новой греческой комедии, эта система, будучи реализованной на практике, не только заботилась о развитии старых римских добродетелей, но и уделила особое внимание новому идеалу humanitas.

---

[1] Φιλέλλην – в буквальном переводе «друг грека», «эллинофил». Это слово неоднократно употреблялось Цицероном по отношению к себе, своим друзьям и близким. – *Прим. В. П.*

[2] Cf. Nybakken, op. cit. (см. сноску выше), pp. 399–402; Brown, op. cit. (см. сноску выше), p. 84.

Авторы статей и переводов

Бобровникова Татьяна Андреевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Специализированного учебно-научного центра ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»; автор научных публикаций по истории Древнего мира и комментированных переводов сочинений Марка Туллия Цицерона; автор монографий «Сципион Африканский» (1998), «Повседневная жизнь римского патриция эпохи разрушения Карфагена» (2001), «Цицерон. Интеллигент в дни революции» (2006), «Встреча двух миров. Эллада и Рим глазами великого современника» (2012).

Вайлс Дэвид – заслуженый профессор в области драмы, историк театра, автор серии статей о воспитании гражданской позиции через древнегреческие трагедии, а также книг «Greek theatre performance. An introduction» (2000), «Theatre and citizenship. The history of a practice» (2011). Основными историческими областями специализации были древнегреческие театры и театры Англии времен Елизаветы, а важнейшими темами – пространство театрального действия, скрытое действие, театральная постановка и функции театра в обществе. В настоящее время основное внимание уделяется истории «классического» актерского мастерства.

Волкова Яна Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики иностранных языков ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов»; автор научных работ по проблеме деструктивного общения в когнитивно-дискурсивном аспекте, философии и антропологии образования Марка Туллия Цицерона; один из составителей антологии «Марк Туллий Цицерон. Антология гуманной педагогики» (2017).

Джермани Марко – PhD (Ancient History, Italian Archaeological School of Athens), директор археологического музея Халеда аль-Асада в Аквино, адъюнкт-профессор Римского университета Тор Вергата и автор лекционного курса о древностях из римских провинций в музеях Лацио. Сфера исследовательских интересов – греческая и римская археология, в особенности театры Беотии и погребальные памятники в римской Италии. Автор серии статей о связи между городским планированием, архитектурой и аспектами декора, в том числе статей о театрах Беотии, археологии Лацио римского времени (строения для массовых зрелищ и погребальные монументы) и древнегреческой мебели (троны и *bathra*).

Дугарь Константин Игоревич – магистр философии, аспирант Института философии и права СО РАН. Область научных интересов: античный театр, современные массмедиа.

Лурье Зинаида Андреевна – кандидат исторических наук, ассистент факультета иностранных языков Санкт-Петербургского государственного университета. Автор диссертационного исследования «Немецкий театр

и Реформация: 1517–1555 гг.» (2016) и серии статей, посвященных протестантскому театру как историко-культурному феномену, особенностям протестантской драматургии и катехизиса на сцене эпохи Реформации.

Машевская Светлана Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент, преподаватель Ивановского педагогического колледжа; автор научных работ по истории детской театральной деятельности. Автор монографий «Эволюция идей школьного театра» (2012), «История школьного театра» (2012), «Очерки истории детской театральной деятельности» (2015); статей, посвященных театру Я.А. Коменского; один из авторов коллективной монографии «Ян Амос Коменский и Дмитрий Чижевский: диалог идей» (2015).

Можайский Андрей Юрьевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры Истории древнего мира и средних веков Института истории и политики Московского педагогического государственного университета. Автор научных работ по истории и археологии Беотии, в том числе статей по исторической топографии (Mozhajsky A. Reconsidering the movement of Pausanias' army before the Battle of Plataiai in 479 BC. // Revue internationale d'Histoire Militaire Ancienne. № 5/2017. – P. 33–50; Mozhajsky A. The Archaic Wall of Greater Thebes: Chronological and Topographical Problems // Graeco-Latina Brunensia 19/2, 2014. – P. 71–79.) и учебного пособия по археологии (Добровольская М.В., Можайский А.Ю. Археология: учебное пособие. – М.: МПГУ, 2012).

Морган Тереза – профессор греко-римской истории факультета классических исследований Оксфордского университета. Область научных интересов – культурная история более позднего древнегреческого мира и Римской империи, а также история раннего христианства. Автор монографий «Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds» (1998), «Popular Morality in the Early Roman Empire» (2007), «Seasons of the Spirit» (Oxford, BRF, 2010) и «Every-Person Ministry» (2011), где исследована роль образования в расширяющихся, быстро меняющихся, социально и культурно сложных мирах эллинистических царств и ранней Римской империи, а также проанализированы пословицы, басни, гномические изречения и история ранней Римской империи, чтобы доказать, что под уровнем философских школ существовала сеть согласованных моральных идей, которые использовались в обществе раннего принципата.

Папаионноу София – PhD (University of Texas at Austin), профессор латинской литературы в Афинском национальном университете имени Каподистрии. Научные интересы и публикации связаны с литературой эпохи Августа, античной эпической и римской комедии. Является автором нескольких статей и книг по этим темам, в т.ч. «Epic Succession and Dissension: Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582» и «Reinvention of Aeneid» (Берлин-Нью-Йорк, 2005), «Redesigning Achilles: The 'Recycling' of the Epic Cycle in Ovid, Metamorphoses 12.1-13.620» (Берлин-Нью-Йорк, 2007). Автор первого комментированного перевода на греческий язык комедии Плавта «Хвастливый воин» (Афины, 2009), редактор томов «Теренций

и его интерпретация» («Terence and Interpretation», 2014), «Новые тенденции в постклассической комедии» («New Trends in Post-Classical Comedy», с А.К. Петридесом, 2010) и «Театр справедливости: аспекты исполнения в греко-римской оратории и риторике» («The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric», с А. Серафимом и Б. Да Велой, 2017).

Петрова Майя Станиславовна – доктор исторических наук, доцент по специальности «Всеобщая история», главный научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук. Область научных интересов – интеллектуальная история Античности и Средних веков (IV–IX вв.), история ментальности, идей и понятий, гендерная и социальная история, специальные исторические дисциплины (просопография), историография, источниковедение. Автор монографий «Просопография как специальная историческая дисциплина: Макробий Феодосий и Марциан Капелла» (2004), «Эйнхард. Жизнь Карла Великого» (2005), «Макробий Феодосий и представления о душе и о мироздании в Поздней Античности» (2007), «Макробий Феодосий. Сатурналии» (в соавторстве с В.Т. Звиревичем, 2013).

Пичугина Виктория Константиновна – доктор педагогических наук, профессор РАО, ведущий научный сотрудник центра истории педагогики и образования «Институт стратегии развития образования Российской академии образования»; автор научных публикаций об античных образовательных практиках «заботы о себе» и практиках воспитания в античном театре; автор монографий «Антропологический дискурс в педагогике: исторические и теоретические аспекты» (2013), «Антропологический дискурс «заботы о себе» в античной педагогике» (2014) и один из составителей антологии «Марк Туллий Цицерон. Антология гуманной педагогики» (2017).

Полякова Мария Александровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории Калужского филиала ФГБОУ ВО «Московский государственный технический университет имени Н.Э. Баумана (НИУ)»; автор научных публикаций о рецепции античной педагогической традиции в последующих эпохах и эволюции базовых педагогических концептов древнегреческой педагогики, проявившихся в западноевропейской педагогике разных исторических периодов; автор монографий «Педагогика Мартина Лютера» (2008), «Разработка Мартином Лютером педагогической программы реформационного движения в Германии: исторические предпосылки, содержание, практическая реализация» (2010), «Становление базовых моделей школ в Западной Европе в XVI веке» (2016).

Поплавская Лариса Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Северо-Западного филиала Российского государственного университета правосудия в Санкт-Петербурге. Автор лекционных курсов и спецкурсов по культуре Древней Греции и Рима, истории античной литературы

и древнегреческой поэзии, а также диссертационного исследования «Поэт и его образ в творчестве Архилоха» (1987), учебного пособия «История античной литературы» (2010), монографии «Эрот в древнегреческой поэзии» (2012).

Санженаков Александр Афанасьевич – кандидат философских наук, научный сотрудник Института философии и права СО РАН; автор научных работ по истории античной философии. Область научных интересов: раннестическая этика, философская полемика между эллинистическими школами, проблема соотношения моральных и неморальных ценностей в этике стоиков, Сократа и Аристотеля, соотношение практической философии и метафизики Аристотеля, взаимообусловленность теоретического и практического разума.

Суриков Игорь Евгеньевич – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Отдела сравнительного изучения древних цивилизаций Института всеобщей истории Российской академии наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований Российского государственного гуманитарного университета. Специалист по истории и культуре античной Греции. Автор более 400 опубликованных работ, в том числе около 30 книг. Важнейшие: «Эволюция религиозного сознания афинян во второй половине V в. до н.э.: Софокл, Еврипид и Аристофан в их отношении к традиционной полисной религии» (2002), «Остракизм в Афинах» (2006), «Солнце Эллады: История афинской демократии» (2008), «Очерки об историописании в классической Греции» (2011), «Сократ» (2011), «Полис, логос, космос: мир глазами эллина. Категории древнегреческой культуры» (2012), «Античная Греция: Ментальность, религия, культура» (2015) и др.

Толивер Хэзел Мелисса – сотрудник Американской школы исследований античности в Афинах, профессор и зав. кафедрой антиковедения в Линденвудском университете. Автор серии научных публикаций, касающихся истории античной педагогической культуры и воспитательном влиянии древнеримских комедий Теренция и Плавта.

List of contributors

Tatyana A. Bobrovnikova is Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Humanitarian Disciplines, Specialized Educational and Scientific Center at Lomonosov Moscow State University; author of scientific publications on the history of the ancient world and annotated translations of Marcus Tullius Cicero's works; author of the monographs "Scipio Africanus" (1998), "The Daily Life of the Roman Patrician at the Time of Carthage Destruction" (2001), "Cicero. An Intellectual in the Days of the Revolution" (2006),"Encounter of Two Worlds. Hellas and Rome through the Eyes of a Great Contemporary" (2012).

Konstantin I. Dugar is M.A. in Philosophy, postgraduate student, Dept. of Philosophy, Institute of Philosophy and Law at the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk). Research interests: ancient theater and mass-media.

Marco Germani – currently Director of the Archaeological Museum of Aquino and contractor at the University of Rome Tor Vergata, where he lectures on Antiquities from Roman Provinces in the Museums of Lazio. He has a PhD in Ancient History (archaeological curriculum) and completed his studies with a post doctorate at the Italian Archaeological School of Athens. His research is primarily centred on Greek and Roman archaeology, with particular focus on the theatres of Boeotia and funerary monuments in Roman Italy. The search for relationships between urban planning, architecture and decorative aspects is a common factor in all his articles. These include articles on the theatres of Boeotia published in proceedings from international conferences, articles dedicated to local archaeology focused on Lazio in the Roman age (buildings for entertainment and funerary monuments) and articles on so-called *furniture* of Greek production (thrones and *bathra*).

Zinaida A. Lurie is Candidate of Historical Sciences, Assistant Professor of the Faculty of Foreign Languages at St. Petersburg State University. She is the author of the thesis "German Theater and Reformation: 1517–1555" (2016) and a series of articles devoted to the Protestant theater as a historical and cultural phenomenon, as well as to the features of Protestant drama and catechism on the stage of the Reformation epoch.

Svetlana M. Mashevskaya is Candidate of Pedagogical Sciences, Associate professor, teacher at Ivanovo Pedagogical College; author of scientific works on the history of children's theatrical activity. She is the author of the monographs "Evolution of the Ideas of the School Theater" (2012), "The History of the School Theater" (2012), "Essays on the History of Children's Theatrical Activities" (2015); articles dedicated to the Ya.A. Komensky Theater; one of the authors of the collective monograph "Jan Amos Komensky and Dmitry Chizhevsky: a Dialogue of Ideas" (2015).

Andrej Yu. Mozhajsky is Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Ancient and Medieval History of the Institute

of History and Politics of Moscow State Pedagogical University. An author of scientific works on history and archaeology of Boiotia. These include also articles on historical topography (Mozhajsky A. Reconsidering the movement of Pausanias' army before the Battle of Plataiai in 479 BC. // Revue internationale d'Histoire Militaire Ancienne. №5/2017. – PP. 33–50; Mozhajsky A. The Archaic Wall of Greater Thebes: Chronological and Topographical Problems // Graeco-Latina Brunensia 19/2, 2014. – PP. 71–79) and the textbook on archaeology (Dobrovol'skaya M.V., Mozhajskij A.YU. Arheologiya: Uchebnoe posobie. – M.: MPGU, 2012.).

Teresa Morgan is Professor of Graeco-Roman History, Faculty of Classics at Oxford University. The research focuses on the cultural history of the later Ancient Greek world and the Roman Empire and the history of early Christianity. She is the author of the monographs "Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds" (1998), "Popular Morality in the Early Roman Empire" (CUP 2007), "Seasons of the Spirit" (Oxford, BRF, 2010), "Every-Person Ministry" (London, SPCK, 2011), where she explores the role of education in the expanding, fast-changing, socially and culturally complex worlds of the Hellenistic kingdoms and the early Roman Empire. She also analyses the use of proverbs, fables, gnomic sayings and exemplary stories in the Early Roman Empire in order to argue that behind the philosophical schools, there existed a network of remarkably coherent moral ideas used in the early principate society.

Sophia Papaioannou (PhD University of Texas in Austin) is Professor of Latin Literature at the National and Kapodistrian University of Athens. Her main research interests and publications are in the Literature of the Age of Augustus, Ancient Epic and Roman Comedy. She is the author of several articles and books on these topics, including two books on Ovid (Epic Succession and Dissension: Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582, and the Reinvention of the Aeneid. Berlin and New York: De Gruyter, 2005; and Redesigning Achilles: The 'Recycling' of the Epic Cycle in Ovid, Metamorphoses 12.1-13.620. Berlin and New York: De Gruyter, 2007); and the first translation and commentary on Plautus' Miles Gloriosus in Greek (Titi Macci Plauti, Miles Gloriosus, Translation with an Introduction and Commentary. Athens, 2009). She has also edited and co-edited several volumes, including, Terence and Interpretation (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014); (with A.K. Petrides) New Trends in Post-Classical Comedy. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2010); and (with A. Serafim and B. Da Vela, The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric (Leiden: Brill, 2017).

Maya S. Petrova is Doctor of Science (History), Assistant Professor in "General History", Chief Researcher of the Institute of World History of the Russian Academy of Science. The fields of her scientific interests are the intellectual history of Antiquity and Middle Ages (IV-IX centuries), the history of mentality, ideas and concepts, gender and social history, special historical disciplines (prosopography), historiography, source study. She is the author of

the monographs "Prosopography as a special historical discipline: Macrobius Theodosius and Martian Capella" (2004), "Einhard. The Life of Charlemagne" (2005),"The Macrobius of Theodosius and the notions of the soul and the universe in Late Antiquity" (2007),"The Macrobius of Theodosius. Saturnalia" (co-authored with V.T. Zvirevich) (2013).

Viktoria K. Pichugina is Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Russian Academy of Education, leading researcher of the Center for Educational Comparative Studies at the Institute for Strategy of Education Development of the Russian Academy of Education. She is an author of scientific publications about the ancient educational practices "care of the self" and practices of upbringing by the ancient theater, as well as the monographs "Anthropological Discourse in Pedagogy: Historical and Theoretical Aspects" (2013), "Anthropological Discourse of "Caring of the Self" in Ancient Pedagogy" (2014), and one of the compilers of the anthology "Marcus Tullius Cicero. Anthology of Humane Pedagogy" (2017).

Maria A. Polyakova is Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the History Department at the Kaluga branch of Bauman Moscow State Technical University. She is an author of scientific publications on the reflection of the ancient pedagogical tradition in subsequent epochs and the evolution of the basic pedagogical concepts of Ancient Greek pedagogy in Western pedagogy in different historical periods; author of the monographs "Pedagogy of Martin Luther" (2008), "Martin Luther's Development of the Pedagogical Program of the Reform Movement in Germany: Historical Background, Contents, Practical Implementation" (2010), "Formation of Basic School Models in Western Europe in the XVI century" (2016).

Larisa B. Poplavskaya is Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Humanitarian and Social and Economic Disciplines of the North-West Branch of the Russian State University of Justice in St. Petersburg. She is the author of lecture courses and special courses on the culture of Ancient Greece and Rome, the history of ancient literature and ancient Greek poetry, as well as her dissertation research "The Poet and his Image in the Works of Archilochus" (1987), the textbook "History of Ancient Literature" (2010), the monograph "Eros in Ancient Greek Poetry" (2012).

Igor E. Surikov is Doctor of Science (History), Chief Researcher, Department of Comparative Studies in Ancient Civilizations, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Socio-Cultural Research, Russian State University for Humanities. A specialist in history and culture of the Ancient Greece. He is an author of more than 400 publications, among them about 30 books. The principal ones are: "Evolution of religious consciousness of the Athenians in the second part of the 5th century B.C.: Sophocles, Euripides and Aristophanes in their attitudes to the traditional polis religion" (Moscow, 2002), "Ostracism in Athens" (Moscow, 2006), "The sun of Hellas: A history of the Athenian democracy" (St. Petersburg, 2008), "Essays on historiography in classical Greece" (Moscow, 2011), "Socrates" (Moscow,

2011), "Polis, logos, cosmos: World as viewed by a Hellene. Categories of Ancient Greek culture" (Moscow, 2012), "Ancient Greece: Mentality, religion, culture" (Moscow, 2015), etc.

Alexander A. Sanzhenakov is Candidate of Philosophy, Research Fellow, Dept. of Philosophy, Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk). Research interests: ethics of early Stoics, philosophical polemics between Hellenistic schools, the problem of the correlation of moral and non-moral values in the ethics of Stoics, Socrates and Aristotle, the correlation of practical philosophy and metaphysics of Aristotle, the interdependence of theoretical and practical reason.

Melissa H. Toliver is a member of the American School of Ancient Studies in Athens, professor and head of the Department of Ancient Studies at the University of Lindenwood. She is an author of a series of scientific publications on the history of ancient pedagogical culture and the educational influence of Terence and Plautus' comedies.

Yana A. Volkova is Doctor of Philology, Professor of the Department of Theory and Practice of Foreign Languages at Peoples' Friendship University of Russia; an author of scientific works on destructive communication, Marcus Tullius Cicero's philosophy and anthropology of education; one of the compilers of the anthology "Marcus Tullius Cicero. Anthology of Humane Pedagogy" (2017).

David Wiles is an emeritus Professor of Drama, theater historian, author of a series of articles on teaching a civic position through the Ancient Greek tragedies, as well as the books "Greek theater performance. An introduction "(2000)," Theater and citizenship. The history of a practice "(2011). His main historical areas of specialization were the Ancient Greek theatres and theatres of England in the times of Elizabeth, and the most important subjects – the space of theatrical performance, covert action, theatrical production and the function of theater in society. Now his current research focuses on the history of 'classical' acting.

Hypothekai

Выпуск 2

Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены

Журнал по истории
античной педагогической культуры

Издание не подлежит маркировке
в соответствии с п. 1 ч. 2 ст. 1 ФЗ № 436-ФЗ

Верстка *Н. Мелковой*
Дизайн обложки *Ю. Боркуновой*

Подписано в печать 12.06.2018
Формат $60\times90^{1}/_{16}$
Усл. печ. л. 17,63. Уч.-изд. л. 17,8
Печать цифровая. Бумага офсетная
Тираж 100 экз. Заказ