

С. Родгин

ТЕАТРАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИСТИКА

или все-что о терракотах древнегреческой трагедии

История проблемы происхождения греческой трагедии насчитывает более двадцати веков, но до ее решения, видимо, также далеко, как во времена Аристотеля. Тем не менее, вопрос продолжает оставаться актуальным, поскольку, возможно, именно здесь скрывается подлинная сущность трагедии. Поэтому приходится отрицать, что проблема заслуживает самого пристального внимания.

Первую попытку разгадать загадку сложил сам Аристотель. К сожалению, большинство работ на эту тему до нас не дошло и наиболее ранним является классический труд Аристотеля "Поэтика". Стегирият выводят первоначальную трагедию из творчества антических либреттистов через этап "сатировской драмы", говоря, что "речь из шутливой поэзии сделалась серьезной". Эти трактовки, отчасти благодаря авторитету Аристотеля, стали общепринятыми и в почти неменее виде до наших дней. В этой стабильности, в почти рекордной преемственности /2000 лет!/ живется некий фундамент, определяющий парадигму исторической науки о театре, которая заключается в несколько наизнанкой привычке восходить искусство в целом /и в отдельных видах/ к первобытной магии, а если это не получается, то к эволюции развитых культов.

Кажду тем, некоторые насколькие росписи представляют, там скажем, светскую живопись, кругие карты настенных коммуникационно-информационных нагрузок: например, показывать маршруты движения той или иной племенной группы отстанием или уединением за окну в художном изображении. В эпоху относительно низкого развития и бедности языковых средств рисунков, равно как и пиктографические или жестовые способы передачи информации, могут лишь решающее значение. Например, у австралийского пле-

иени сранта отмечена замена звукового языка во время иницииации языком жестов, что восходит к необходимости молчания во время охоты. Известно, что большинство членов языки общества используют два языка: звуковой и язык жестов. Позднейшие исследования китайского и других подобных систем письма показали, что рисуемое письмо и искусство во многом, почти гипнотически, связано с древнейшей системой жестовой сигнализации. Например, в верхнем пальце нанесены неслыханные рисунки руки, отражающие знаки языкового языка. Заметим, что для приматов характерна связь интеллектуальных процессов с пространственными отношениями в зрительном поле, то есть, собственно, нечто вроде пантомими.

Таким образом, можно сказать, что принцип обязательности связи театрального искусства с некими культовыми действиями несет в себе значительный процент ошибки. Искусство, в том числе и театр, скорее всего выманено по своей природе и восходит не к религиозным истокам, а к более ранним интеллектуальным проявлениям человеческого поведения, что в свою очередь, базируется на проявлении структурах мышления, на неких универсальных человеческого разума. Но это, так сказать, прасловян, а в более развитых культурах нужно ходить кругую фазу, но во всяком случае параллельную.

II.

Остроумные греки придумали поговорку о любителях связывать театр с дионаисским культом: "Какое все это имеет отношение к Дионису?". Это напоминает известную фразу Евгэна "Что такое кабор Бенцель по сравнению с великолепием природы?" Надо сказать, что греки были совершенно правы, поскольку путаница произошла буквально из их рук. Дионисий, хоровые партии, первоначально в культе Диониса отсутствовали. Их ввел туда сикийский тиран Клисфен в 503 г. д.н.э., изъяв из культа героя Аистра, то есть уже при жизни Сохина и Софии, иначе говоря, спустя сорок лет, после установления первого "агона" /состязания/ драматических поэтов/ в 61 олимпиаду /536-532 гг. д.н.э./. Чуть позже, в 499 году д.н.э. во время 64 олимпиады в агоне участвовали уже и Эсхил и София. Следовательно, дионаисский кифарембр вряд ли может

нить отношение к возникновению трагедии.

Аристотель указывает еще один источник /или этап/ трагедии - сатиросовую пропагу, " ". Сейчас это сенарийлистовьи многими исследователями, которые видят в сатиросской драме не первый вид трагедии, а скажи с ней по форме и отличный по содержанию. Тем не менее, сами сатиры, космодобные плясунчики, исполнители пантомимов в честь Диониса /например, у Ариона/, вослуживали некоторого антимана. "Большой этиологион" показывает, что хоры в трагедии состояли из сатиров, поэтому там же говорится, что само слово "трагедия" /" / происходит от слов "трагос" /" / - "корова", и "охё" /" / - "песнь" и означает "песнь за коровы" или "песнь корова". Следовательно, сатиры это коровы. Само слово "сатир" может быть выведено из греческого "таврос" /" / - бык, что восходит, возможно, к протоиндоевропейско-домашней основе "тур", которая позже трансформируется в греческое /" /, греческое " ", латинское " ", немецкое " " и т.д. Во многих случаях, например, в драмахком " " означает не столько бык, сколько крупный рогатый скот, а в других вариантах - козелъняй бык, корова. Коровы действительно имеют отношение к художеству Диониса, а название "сатиры" применительно к хору трагедии зафиксировано у драматургов. Но, может быть, слово "сатир" имеет и другую этиологию, и следовательно, иное значение? Поскольку, " " имеет в греческом однозначное толкование, очевидно этиология нужно искать в этом направлении. Сочетания " - " иниции "за дверь", "спарухи", " - " - " - "в дверь", "изнес"; или такое начальное сочетание, аналогичное " - " - "древь, скрипаль храма, " - " - " - " тот, кто идет и уходит в двери; за двери, и.б. за занавес /завесу/. Но санскрит " ", т.е., что русское "шатор", палатка, куполокое " " и т.д. тогда, вероятно, "сатиры" /" / может означать "люди из шатора", палатки, выходящие из-за занавес-двери. Здесь уместно процитировать Платона "Так не сомните же, что мы много доводили вам расказать у нас из писаний и а т е р /иеридика мое - С.Р./ и привести сладкоголосых артистов" /Задачи VII, 816 а/. Скорее всего сатирами называли участников хора трагедии, как авторов, выходивших из дверей, или

.., и т.д. Во многих случаях, например, в драмахком " " означает не столько бык, сколько крупный рогатый скот, а в других вариантах - козелъняй бык, корова. Коровы действительно имеют отношение к художеству Диониса, а название "сатиры" применительно к хору трагедии зафиксировано у драматургов. Но, может быть, слово "сатир" имеет и другую этиологию, и следовательно, иное значение? Поскольку, " " имеет в греческом однозначное толкование, очевидно этиология нужно искать в этом направлении. Сочетания " - " иниции "за дверь", "спарухи", " - " - " - "в дверь", "изнес"; или такое начальное сочетание, аналогичное " - " - "древь, скрипаль храма, " - " - " - " тот, кто идет и уходит в двери; за двери, и.б. за занавес /завесу/. Но санскрит " ", т.е., что русское "шатор", палатка, куполокое " " и т.д. тогда, вероятно, "сатиры" /" / может означать "люди из шатора", палатки, выходящие из-за занавес-двери. Здесь уместно процитировать Платона "Так не сомните же, что мы много доводили вам расказать у нас из писаний и а т е р /иеридика мое - С.Р./ и привести сладкоголосых артистов" /Задачи VII, 816 а/. Скорее всего сатирами называли участников хора трагедии, как авторов, выходивших из дверей, или

палатки-скени, служившей первоначально для переодевания. Появившееся здесь слово "скена" /" / означает жестко палатку, шатер, палатку над повозкой, балдахин, кибитку кочующих. Таким образом, интересующие нас "сатиры" вряд ли имеют отношение к сатирам христианского культа, козлоногобым пансионам. В этом значении термин сохранился лишь в сатиросской преме.

Итак, ясно, что термин " ", вероятно, имеет также такое значение. Звуковые параллели этому слову мы находим во многих языках. Например, в современном немецком " " - " - неости, " " - неслихи, " " - и мосильщик, балка, испарина, форма, утес; " " - корыто, " " - обоз. Русское слово телега восходит к древнейшему субстрату и заимствовано из монгольского " " - повозка, телега. В дравидийских языках " ", " " - повозка, колесница, храмовая повозка. В греческом " " - корыто, труба, ванна; " " - санийка для трубцов, " " - стоя. колесница по-гречески " ", что является заимствованием из семитских языков /ср. аккад./. Возможно, что семитское слово перекрыло индоевропейский вариант слова "телега", "колесница", "повозка" в греческом, который остался в нескольких вышеупомянутых словах в виде корневых слогов. Заимствование семито-аккадского термина произошло, вероятно, через Крит, который был в глубокой древности основным производителем и поставщиком колесниц в бассейне Средиземного моря.

Странно звучит приворотливый читатель. Почему вдруг появились какие-то телеги, повозки, колесницы, корыта, трубы и ванны? И какое это имеет отношение к трагедии? Самое непосредственное. Ведь есть же у нас скена-кибитки! Традиционное понимание скены как места игры или переодевания актеров применительно к театру, как доказано, ведь достаточно подумать. Ранее термин имел, видимо, одновременный смысл — лабиринт, палатка на телеге. Именно Платона: актеры раскладывали на площади шатер! Тут же вполне ко времени привести слова Горация: "Песни феснца актеры исподились, стоя на телеге, вымазав лицо вином суском." /" Искусство поэзии", стр. 276/. Значит, телеги были, и наши понятия о смысле слова "тре-

"тодии" и "скены" /кибитка/ через семантический ряд при помощи этимологии, в частности, языковых параллелей, направлены вперёд. Теперь стоит вернуться к уже слегка забытым козлам,

"...". В русском языке слово "козлы" с ударением на первом слоге означает подставку для лыжки дров и прочих работ /перевод смысла слова по внешнему склонству: четыре ноги и тулово/, а также верхнюю часть телеги, повозки, иногда скамейку кучера-водяници. вполне вероятно, что троих проходивших ту же операцию со словом "..." и назвали "козлами" перевозную повозку, телегу. Стакные скены-кибитки от "... - тесоры состояли в том, что, пазерное, телега не имела крыши. Впрочем, "...", как "козлы", могло иметь значение просто верха телеги, подставки, на которой стояли актеры, но аналогии с ним. "...", "...". Таким образом "...", "... вероятнее всего означает "песнь с подставки", "певозочную песнь", что, собственно, вехицелено подтверждается Горацием /см. выше/...

Конечно, хореийловский, циркональный греческий театр, был кочующим, перепадающим. В поддержку этого заявления можно привести немало исторических параллелей из истории театра нашего времени. Даже когда европейский театр перекрывал пору своего расцвета, по дорогам разных стран кочевали многочисленные античные труппы. Давал представления, они использовали в качестве подиумов собственные повозки. Аналогичная ситуация была, видимо, и в античной Греции. Пример чист Платон, который все время говорит об "общественных театрах", явно отграничивающей их от каких-то других, вероятнее всего, кочевых, плодородных трупп. А именно таким был хореийловский театр, услугами которого пользовался Фессипп для исполнения своих трагедий. Персидский трагик был не реформатором театра, но установителем. Этот титул дали Фессиппу сами древние греки. Первый греческий трагический поэт был уже прославлен в своем родном доме Египта, когда в 534 году его вызвал в Афины тиран Иппострат для участия в первом агоре 61-й олимпиады. Здесь, в Афинах, первые произведения трагического поэта были поставлены за государственный счет, и с этого момента начались триумфальное шествие античного театра.

Известно, что современник Писистрата, жупрец и законодатель Солон отнесся к экспериментам Феокрида отрицательно, а зрители, народ, наоборот, весьма сочувствовали. Таким образом, принципы исполнения, сама плюхая стихия феокридского театра не соответствовала политическим амбициям Солона, который у тому же презирал простонародные зрелища, как вожак аристократии. Впоследствии, аналогичное отношение к плюхадиому театру проявил Платон. Автор "Государства" и "Законов" никак не мог принять налаживания такого стихийного, неконтролируемого обществом института. Он и государственный-то театр брал под подозрение, не оставляя в своем "идеальном государстве" для него места вообще. Позиции Солона и Платона указывают, хотя бы, на причину, побудившую Писистрата организовать театральные представления на общественный счет. Знаменитый тиран хотел, таким образом, "убить двух камней": укрепить свои позиции среди демоса и государствить антитиранническую народную стихию плюхадного театра по-просту купив его основного автора. Писистрат оказался хитреем своих философов. Поддавшись в зависимости от государства, театр одновременно подпадал под жесткую цензуру, осуществлявшуюся при отборе пьес для агонов. Цензура была кровью: по исполнению /отбор/ и после /приуждение прива судьи/. Несчастным грамматурям, чтобы извернуться расположением судей, приходилось прославлять их в пьесах. Но все авторы или из-за этого и первое результаты такой "невинной" позиции были плачевны: Эсхил, например, выгнали из Афин и возбудили против него дело о разглашении тайн шествий элевсинских мистерий. Но это был лишь повод. Причины коренились глубже - Осекли, как выражался Аристофан /"Альтрука"/, стих 807/, "не склонялся... с афишиями". Странника за ее постановку Нессон "Золтие килета" отрефовали на 1000 драхм за " злоупотребление чувствами сограждан", поскольку все 17000 зрителей театра Диониса в Афинах плакали как дети. Начавшая "золотой век" античного театра, но одновременно заканчивавшая его свободу.

II.

Но вернемся к блаженным временам полкласической Греции. Ее времена Феокрида и Эсхила авторский цикл имел вероятно

давней историей и большую популярность и был неотъемлемой частью народной культуры. Кочевые труппы доставляли переносы на своих телегах-скакавиц, давая представления в городских и сельской местности. Ареал действия был обширен: собственно Греция, малоазийские колонии, острова Эгейского моря. Не исключено, что они покоряли до Малой Азии и даже до Египта, где могли сталкиваться со своими местными коллегами, отличавшимися от них некоторыми приемами, а также образом спектакля. Где обычно давали свои представления бродячие актеры? Организация представлений на культовых площадках дело позднее. Ранее же спектакльные участки при храмах /"тимен"/, были табуированы, что подтверждается раскопками Смирны в других раннегреческих полисах. Также был табуирован и афинский Аирополь. Было ли можно представить, что бродячие актеры могли играть на агоре, месте народных собраний, поскольку места агоры часто совпадали с тименом или акрополем. Кроме того, запрет играть на агоре подтверждается цитируемой ниже фразой Платона "Ни по зову мы звоним..." . Вспоминаем про места: рионачная площадь и леска - пасхальный двор, служивший грекам чем-то вроде кауба. И эта площадь и леска зачастую располагались рядом с тименом. Здесь актеры и поэты /обычно происходившие из самых питеров - при. Собаки/ исполнители сталкивались со своим будущими зрителями: торговцами, пиратами, мориками, солдатами, рабовладельцами. Здесь народный театр получал большинство из своих спектаклей. Известно, что первоначально гомеровские "Илиада" и "Одиссея" исполнялись отдельными песнями. Одним приводят список этих песен-эпизодов. "Одиссея" распадается на следующие фрагменты: "События в Илиосе", "События в Ахиллее", "Печора Кокино", "Постройка лодки", "Встреча с Ахиллом", "Киклоны", "Заклинания умерших", "Приключения у Карий", "Оловянно", "Расправа с киклонами", "События в деревне" и "События в доме Леарта". Налицо набор скавошник, фольклорных и саговых сюжетов. Интересно, что Элин в "Постройке рассказчик" приводит квотающую стрынкой из "Одиссеи" и всего лишь из "Илиады", что кое-какие говорят о большой популярности в народе минимо второй книги Гомера, что вполне естественно, если учесть состав публики на рионачной площади и в леске.

Аристотель, разбирая в своей "Шоистике" технику и структуру трагедии, называет подобные скетчи /фабулы/ "мифом" - ". Он наконец в книге три основных составляющих: перипетия, узнавание и драматизм. Быть любой из фрагментов гомеровских поэм, или увидеть наличие в нем этих трех составляющих: перипетия - переходу от счастья к несчастью и наоборот, узнавание и страдание героя, короче говоря, весь комплекс жизненных ситуаций, который был так хорошо знаком зрителям в это бурное, полное приключений и перемен время. Возможно, именно это имел в виду Платон, называя Гомера "величайшим из творцов трагедий". И надо помнить, что исполнение бронзовыми труппами пасек из гомеровских и поэзий гомеровских поэм /особенно "Одиссеи"/ гарантировало успех и поряжющую прибыль /гарантировало успех и поряжющую прибыль /в конце концов актеры во все времена не были бессребрениками, этакими идеальными абсолютами чистого искусства/.

Но все это уже пустяк в рамках для нас, но все же история чести хорошее описанное время. Что же было раньше, там, в туле бывшего времени, в эпоху "толосократии Идиоса", в эпоху троянской войны, в начале пути Финикии и этрусков? Квестис, что ряд эпизодов гомеровских поэм уходит именно в эту временную даль. Был ли там театр? Дороню сказать: да. На какой же почве он возник? Путь аналогий, говорят, не путь истинный, но делать ничего, уж больно труда нечи раскопки в слоях театральной истории. Греческий термин "храмы" имеет иллийский аналог "шати". "Шати" были бронзовыми актерами и, как пишется в трактате по иллийской драме "Эхараташательштра", давали спектакли представления во время инкрантских праздников. Здесь брошен свет на три важные вещи: наличие древней традиции, не зависимость от культа, и, наконец, связь актерства с рынком, торговлей, демократической массой. Первый "шатель" - по известной легенде - иллийский, т.е. от начала до середини 1 тыс.д.н.е. Если учесть, что шати были церковно выходитами из веры мудр, а шудры - нижняя раса, представители краиницы своего Населения добраяской Идиши, то, показуй, возможен ли искушения шатов придется отложить чуть ли не во времена Харона и Мехакто-даро. Принцип независимости от культа в

разборе не нуждается, а вот о римке стоит поговорить особо.

Главный принцип актерского искусства театра — мимесис, иначе говоря, подражание. В начале статьи мы уже говорили о эпирорных структурах имитации и изображения, обеспечивающих возможность и даже необходимость мимесиса. Объективность, видимо, попросту неотъемлемая часть человеческой природы. Чему же могли /или кому/ подражать практики? Наверное, тем людям и тем ситуациям, которые так часто случаются в жизни. В прошности не было такой развитой инфраструктуры как сегодня, и люди были достаточно обособленно, небольшими группами или селениями /городами/. Исключениями, когда собирались большие массы народа и возникало массовое общение, были ярмарки и религиозные празднества. Там впервые, наверное, пересенские забавники /так, кстати, и переведется "наты" — забавники/ и увидели распространенные типы людей, которые потом получили искусствоведческий термин "характеры". Они приились подражать солдатам, морякам, торговцам, слугам и т.д. Все же первый и лобзий герой этих сценок, наверное, был торговец /купец, ростовщик, меняль/. Очевидно также, что практик был скорее всего комическим, что, как мы странные, подтверждает Аристотель — вспомнимте: "речь из пустыней позлыне сделалась серьезной". Возможно еще и то, что первые исполнители пародий на торговцев были сами торговцы — во-первых, они чаще других перекигались из города в город, во-вторых, в самой ситуации торга уже был заложен некий драматический конфликт и одновременно определенный ритуал. И потом купцы знали разные языки, что помогало набирать и распространять разные сюжеты. К купцам в качестве практиков можно привлечь и методом исключения — это чуть ли не единственное, для которого не было засоряющим лицемерство. Были ли можно представить в роли актера солдата, моряка, ведьму, врача или ремесленника.

В качестве некоторого итога можно сказать, что генезис греческой трагедии в движении от броящих труни, использующих фольклорные, сказочные, бытовые сюжеты, к стационарным театрам, питающимся мощной профессиональной драматургией; до отъя от архангельской стихийной свободы и художнической беспомощности к богатству поэтов-профессионалов и их свободолюбия. От

слабости сказов и идиоты языка в мюзикле Софокла и Аристофана и в их великолепному взаимодействию поэтическому пару. Театр сгорел, вкусив от злова государевского признания, но потеряв свободу бытового примитива, он приобрел величие сакрального акта. Через 700 лет мир античного театра гибнет в огне христианского аскетизма, но это спасают — театральными масонами являются бродильные труппы гистроинов, шансов, хонглеров. Они были в начале театра, они были в конце его античного первства, они же стали его реномеальниками в нашей европейской театральной истории. И если театру суждено вновь погибнуть, возможно, он спасен этой печной человеческой привычкой к обезьянничеству.

